

**El trabajo sobre las emociones del actor
en la obra de Stanislavski y sus posibles vinculaciones
con los aportes de Antonio Damasio**

Trabajo Final de la Especialización en Docencia y Producción Teatral de la
UNRN

Alumna: Sol Alonso

Director: Dr. Mauricio Tossi

Codirectora: Mg. Alicia Nudler

San Carlos de Bariloche

Argentina

2019

Abstract

El trabajo sobre las emociones del actor ha sido central en las búsquedas de Stanislavski. La exploración exhaustiva de la obra completa del director da cuenta de los procesos y técnicas utilizadas a lo largo de más de cincuenta años. El maestro ruso dedicó su vida a indagar en la práctica escénica los procesos corporales y mentales necesarios para lograr la implicancia de las emociones del actor al servicio del personaje. Estos procesos que preocupaban al maestro ruso (que incluyen las emociones, los sentimientos, los pensamientos y la memoria) son los que estudia en la actualidad el neurólogo portugués Antonio Damasio, quien se dedica al estudio de las bases neurobiológicas de la vida humana y que aborda específicamente los procesos de las emociones y de los sentimientos. Es nuestro suponer que la teoría de las emociones desarrollada por Damasio puede echar luz sobre las técnicas propuestas por Stanislavski para promover el trabajo emocional del actor.

Índice

Introducción.....	5
1.1 Las emociones del actor.....	5
1.2 La investigación.....	6
1.3 Estado el arte: Stanislavski, emociones y neurociencia.....	10
2 Stanislavski y su obra.....	12
2.1 Breve reseña cronológica e influencias.....	12
2.1.1 El comienzo.....	12
2.1.2 Meiningen.....	15
2.1.3 Chéjov.....	16
2.1.4 Desarrollo, aceptación y divulgación del Sistema.....	17
2.2 Procesos actorales: Mi vida en el Arte.....	18
2.2.1 Infancia y primeras impresiones artísticas.....	19
2.2.2 Teatro de aficionados.....	21
2.2.3 La Sociedad de Arte y Literatura de Moscú.....	22
2.2.4 Teatro de Arte de Moscú.....	26
2.2.5 Stanislavski y Chéjov.....	28
2.2.6 La psicología del rol.....	32
2.2.7 Generar memorias.....	33
2.2.8 La madurez artística.....	33
2.2.9 Seguir buscando.....	36
2.3 El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias.....	37
2.3.1 El arte de la vivencia.....	37
2.3.2 Acción, el "si" y las circunstancias dadas.....	38
2.3.3 Imaginación.....	40
2.3.4 Atención en la escena.....	43
2.3.5 Relajación muscular.....	46
2.3.6 Unidades, Objetivos, Fe y Sentido de la verdad.....	47
2.3.7 Memoria emotiva.....	49
2.3.8 Comunión y Adaptación.....	52
2.3.9 Fuerzas motrices de la vida psíquica.....	54
2.3.10 Últimos elementos hacia la encarnación.....	55
2.4 El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación.....	56
2.4.1 La expresión y conducta física.....	57
2.4.2 El arte de hablar en escena.....	60
2.4.3 Matices del espíritu y segunda naturaleza.....	60

2.4.4	El subtexto, la acción y la pausa psicológica.....	61
2.4.5	<i>Tempo</i> -ritmo.....	64
2.4.6	Descomponer el sentimiento.....	67
2.4.7	Caracterización: lo externo actúa sobre lo interno y viceversa.....	69
2.4.8	Dominio de sí mismo.....	72
2.4.9	Actitud general del actor en escena.....	74
2.5	El trabajo del actor sobre su papel.....	76
2.5.1	La desgracia de tener ingenio.....	77
2.5.2	<i>Otello</i>	86
2.5.3	El inspector.....	92
3	Posibles vinculaciones con los conceptos desarrollados por Damasio.....	96
3.1	La sustancia cuerpo-mente.....	96
3.2	Diferenciación entre emoción y sentimiento.....	97
3.3	Técnicas y procesos seleccionados.....	98
3.3.1	Memoria de las emociones.....	98
3.3.2	Memoria sensorial, imaginación y memoria emotiva.....	99
3.3.3	El “Si mágico”.....	101
3.3.4	Método de las acciones físicas.....	102
3.3.5	Conciencia y perspectiva.....	104
3.3.6	A futuro.....	105
4	Conclusiones.....	106
5	Referencias.....	109
5.1	Obras analizadas.....	109
5.2	Obras consultadas.....	109

Introducción

1.1 Las emociones del actor

Las emociones en el trabajo del actor han ocupado un lugar preponderante desde los comienzos del arte de la representación. El propósito de recrear la verdad y la organicidad en escena, que comprende al actor como un todo y que incluye su emotividad, ha sido la búsqueda central en el trabajo de Stanislavski (1976: 175): “El actor debe vivir los pensamientos y sentimientos del personaje”. Por otro lado, la “paradoja emocional”, como se llamó años más tarde a la “Paradoja del actor”, presentada por Diderot a finales del siglo XVIII, y que postulaba que el actor para lograr la excelencia en su arte no debía sentir nada en escena, sigue siendo un tema complejo de abordar en relación con los planteos pedagógicos en las técnicas de actuación contemporáneas.

Todas las técnicas actorales, junto con sus respectivos procesos, son llevadas adelante en el cuerpo-mente del actor, el que según Dubatti se compone de tres dimensiones: el cuerpo natural-social, el cuerpo afectado por la situación de exposición y el cuerpo poético que logra conmovernos como espectadores. Pero... ¿Cuáles son los procesos corporales y mentales que utilizan los actores en su intento de llegar a los espectadores y conmoverlos? Stanislavski (1863-1938), el gran maestro ruso, pasó su vida intentando descubrirlos y describirlos, trabajando para lograr lo que él denominaba “la pequeña verdad” o la vida en escena.

Los cuestionamientos planteados en este trabajo sobre los procesos emocionales del actor surgen a partir de la continua revisión de las técnicas que utilizamos los actores en escena y como consecuencia de un saber empírico desarrollado a lo largo de más de veinte años en las áreas de actuación, dirección y docencia. Acompañando estas experiencias, surgen en la práctica muchas preguntas acerca del lugar que ocupan las emociones y los sentimientos en la praxis actoral y sobre los procesos y técnicas que las propician. Cuando compartimos estas inquietudes con nuestros colegas, en ocasiones recibimos respuestas certeras e unívocas en relación con la elección de una determinada técnica. En otros momentos, sin embargo, nuestros planteos son escuchados con atención, dejándonos ver que todavía hay mucho por investigar en este campo.

Entendemos que en nuestra tarea artística y pedagógica nos resulta difícil desligarnos de expresiones conceptuales que inciden en nuestra tarea, como las que distinguen entre actuaciones y prácticas pedagógicas construidas desde enfoques de tipo psicológico (de adentro hacia afuera) o de tipo físico (de afuera hacia adentro). En este sentido, el uso y abuso de la técnica de la “memoria emotiva” de Strasberg ha contribuido a agrandar la brecha entre estos dos abordajes, y enfoques técnicos en nuestro país como el del Prof. Serrano evaden conscientemente el término ‘emoción’ en su discurso pedagógico. Como expone el director y pedagogo Rick Kemp, muchas de las diferencias proclamadas en los distintos abordajes sobre la actuación son en realidad diferencias en la clase de metáfora utilizada para describir los procesos corporales-mentales del actor (Kemp: 2012).

En los últimos treinta años la ciencia cognitiva ha avanzado significativamente en el entendimiento de cómo funciona nuestro cuerpo-mente. Desde la psicología, la filosofía y la neurociencia llegan a las disciplinas artísticas conceptos como el *embodiment* (mente corporeizada o encarnada) y *mapas neuronales*. Estos descubrimientos se basan en estudios empíricos llevados adelante con aparatología impensada en la época en que Stanislavski indagaba sobre una técnica posible para lograr la implicancia total del actor en escena. Sin embargo, desde la práctica escénica el maestro ruso abordó muchos de los procesos mentales y corporales que estudia la ciencia cognitiva actual: las emociones, los sentimientos, los pensamientos, la imaginación y la memoria.

En la actualidad, el neurólogo portugués Antonio Damasio, quien ha dedicado su vida al estudio de las bases neurobiológicas de la vida humana, aborda específicamente los procesos de las emociones y los sentimientos y cómo estos se manifiestan en nuestro organismo. A partir de la realización de estudios sobre enfermedades neurológicas, Damasio propone la hipótesis de que la emoción precede al sentimiento y junto con sus colegas comienza a cartografiar la geografía del cerebro que siente.

1.2 La investigación

En este trabajo nos proponemos realizar una investigación exploratoria sobre la obra de Stanislavski. A partir de este recorrido nos proponemos realizar un relevamiento sobre: ¿Qué concepciones, nociones, técnicas y procesos propuso respecto del trabajo

emocional en el actor? En una segunda instancia nos plantearemos analizar si es posible vincular algunas de estas técnicas a los nuevos avances de la neurobiología actual. Según nuestro parecer, la teoría de las emociones formulada por Damasio desde la neurobiología podría brindar una explicación científica a las técnicas y métodos utilizados por Stanislavski en el trabajo sobre las emociones del actor.

Para intentar responder estos interrogantes nos proponemos como primer momento del trabajo realizar una lectura exhaustiva del material escrito por Stanislavski, focalizando en el trabajo con las emociones del actor. Una vez recopilada la información sobre el trabajo del director ruso, haremos una selección de los procesos y técnicas más relevantes propuestos por el maestro. Esbozaremos luego un primer análisis sobre los procesos que sufrieron estas técnicas y conceptos. Como parte de un segundo momento de este trabajo, indagaremos en la teoría de las emociones de Damasio para rastrear los procesos descritos en la neurobiología relacionados con la tarea de la representación de las emociones en el actor.

En el segundo capítulo de este trabajo, para abordar la revisión del trabajo de Stanislavski tomaremos como base del análisis sus propios escritos. En relación con la prolífica obra de Stanislavski como actor, director y pedagogo, realizaremos una breve descripción biográfica y de los hitos que marcaron su creación artística, pero nos centraremos particularmente en su trabajo sobre las emociones del actor, y en los procesos que abarcaron la mencionada búsqueda.

Para unificar un criterio de investigación utilizaremos las publicaciones realizadas por la editorial mejicana Quetzal. La mencionada editorial realiza una traducción directa de la edición rusa de la Editorial Estatal “ARTE” del Instituto Estatal de Investigaciones Científicas de Teatro y Música “Máximo Gorki” de Moscú. Es importante señalar que la redacción y compilación de estos tomos estuvo a cargo, entre otros, de colaboradores directos de Stanislavski, como su discípulo M. N. Kédrov y la actriz O. L. Knipper-Chéjova.

Hacia finales de su vida, Stanislavski tenía la intención de publicar una obra extensa sobre el oficio del actor, compuesta de varios tomos. Consideraba el volumen *Mi vida en el Arte*, ya publicado en 1926, como el primer tomo y una introducción a esta obra. Luego seguirían en orden cronológico: “El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación (segundo tomo); “El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación (tercer tomo) y el cuarto tomo “El

trabajo sobre el papel". De las obras mencionadas, Stanislavski alcanzó a preparar para la imprenta solo el segundo tomo que se editó por primera vez en 1938, en el año de su muerte. Los materiales que se conservaron para estos libros se publican como obras póstumas y constituyen las obras completas del maestro ruso. Focalizaremos esta investigación en los cuatro primeros tomos de esta editorial que abarcan particularmente el trabajo del actor.

Cuando decidimos comenzar a indagar en el trabajo sobre las emociones en el actor, encontramos acertado iniciar esta investigación desde los aportes teóricos del gran maestro Stanislavski. Sin embargo, al avanzar en el análisis de su obra, pudimos detectar algunas características que no podemos dejar de mencionar en relación con la manera de registrar sus escritos y los procesos que acompañaron estas búsquedas.

Salvo en su primer libro *Mi vida en el Arte* (publicado por primera vez en Estados Unidos en 1922), en donde a través de un relato biográfico Stanislavski da cuenta de sus experiencias como director y actor, el resto de sus escritos (menos su correspondencia) están planteados en un estilo novelesco como diálogos entre un maestro y sus alumnos. En ellos, Stanislavski asume el papel de Tórstov, el experimentado maestro, y también podemos reconocerlo en Kostya, el entusiasta y talentoso alumno. En los capítulos en los que describe sus experiencias podemos reconocer, gracias al estudio de su obra y a las notas de sus editores, varias de las experiencias como actor, director y pedagogo llevadas a cabo en su vida real junto al Teatro de Arte de Moscú (TAM) y los Estudios de Arte y con el Teatro de Ópera. Sin embargo, estas experiencias reales se mezclan con material pedagógico que tenía planeado llevar adelante, reflexiones sobre la práctica y anécdotas (reales o no) que ilustran o enfatizan sus enseñanzas.

Estos escritos son el intento por organizar, ordenar, en definitiva sistematizar la experiencia empírica de toda su vida, resaltando y corrigiendo las decisiones tomadas, a fin de dar cuenta de sus búsquedas y dejar constancia de los resultados obtenidos. Son varios los estudiosos de su obra que plantean si realmente el maestro logró establecer un Sistema o un posterior Método de las Acciones Físicas. Asimismo, como la teoría siguió a la práctica hay momentos en los que describe situaciones antiguas, pero ya desde la experiencia vivida y sus posteriores revisiones, lo que propicia algunas contradicciones a las que Stanislavski mismo hace referencia en sus notas. Serrano (2004), teórico y pedagogo teatral argentino, postula al respecto:

Stanislavski nos ha dejado una vastísima herencia de problemas y soluciones, sin que jamás haya sido capaz de articular un método o sistema. Justamente esa agudeza para abordar temáticas muy diferentes con profundidad y penetración científicas contrasta con la estructura de su obra (...) la constante variación de sus puntos de vista a lo largo de su vida, ha provocado el singular hecho de que actualmente tengamos tantos Stanislavskis como lectores haya logrado (p. 91)

David Magarshak en su ensayo da cuenta de cómo el mismo Stanislavski dos años antes de su muerte, y ya acaecidas las diferencias con el método que desarrollaría Strasberg, “repudiaba todo intento de ‘codificar’ su sistema” (Stanislavski, 1998: 2). El maestro planteaba entonces que el único sistema posible es la naturaleza orgánica creadora, la naturaleza del arte creador, y ésta como todo lo orgánico no permanece estática, sino que cambia todos los días.

Por lo antes expuesto, consideramos pertinente no aventurarnos en la exploración del universo total de Stanislavski ya que resultaría una tarea hercúlea. La particularidad de nuestra propuesta se basa en la focalización y particularización del objeto de análisis: las emociones del actor. Realizaremos entonces el recorrido de la obra del maestro ruso comenzando por el orden de publicación de los textos propuesto por la mencionada editorial, de la siguiente manera:

Mi vida en el arte

- 1) El trabajo del actor sobre sí mismo: en el proceso creador de las vivencias
- 2) El trabajo del actor sobre sí mismo: en el proceso creador de la encarnación
- 3) El trabajo del actor sobre su papel

En el tercer capítulo exploraremos la teoría de las emociones del neurólogo Antonio Damasio. En su libro *El error de Descartes* Damasio trata el papel de la emoción y de los sentimientos en la toma de decisiones y en *La sensación de lo que ocurre*, el papel de éstos en la construcción del yo. Sin embargo, es en una publicación posterior, en *En busca de Spinoza*, donde encontramos una descripción más completa sobre qué son los sentimientos y qué nos proporcionan. El mismo autor da cuenta del avance de la mencionada obra sobre las investigaciones anteriores, por lo que en este trabajo utilizaremos como base teórica las descripciones del proceso de los sentimientos y fenómenos asociados descritos en la misma.

En *En busca de Spinoza* el neurólogo se refiere a la actuación en varias ocasiones. Damasio afirma: “el actor empieza evocando algunos pensamientos tristes en su mente, que a continuación disparan la emoción y le ayudan a actuar con su habilidad artística” (2007:71). Sin embargo, en su obra no hace foco en la tarea del actor ni realiza reflexiones en profundidad al respecto.

El neurocientífico portugués analiza la actividad cerebral en las operaciones normales del cerebro humano con técnicas como la tomografía de emisión de positrones (TEP), la imagen por resonancia magnética (IRM ó RM) y la tomografía computerizada (TC) en pacientes con enfermedades neurológicas. A partir del análisis de estos procesos desmenuza las reacciones corporales-mentales y propone varias hipótesis.

En este tercer capítulo realizaremos una descripción de algunos de los conceptos y hallazgos realizados por el neurocientífico que entendemos se pueden contrastar con los procesos descritos por el director ruso. Pretendemos con este aporte armar una base teórica sólida para dar sentido y propiciar experiencias en este campo en alumnos, docentes y en nuestra propia práctica escénica.

1.3 Estado el arte: Stanislavski, emociones y neurociencia

Los estudios sobre la relación entre el teatro y las neurociencias, o el estudio del sistema nervioso, se pueden rastrear hasta comienzos del siglo XX. Estos intercambios interdisciplinarios no se encuentran en líneas cronológicas claras. Sin embargo, Gabriele Sofia propone la hipótesis de que estos surgen a partir del advenimiento de la pedagogía del actor y sugiere a Stanislavski como precursor. Como veremos más adelante, resulta innegable la influencia del psicólogo francés Ribot en la búsqueda del director ruso para generar nuevos sistemas de aprendizaje.

Sofia también propone en su análisis una agrupación de las relaciones entre teatro y neurociencia a partir de cuatro trayectorias: la psicología de la acción, la psicología de las emociones, la etología y el estudio de las percepciones del espectador. El trabajo de Stanislavski se ubicaría en la trayectoria de la psicología de las emociones.

Hacia finales del siglo XX las relaciones entre teatro y neurociencia se hacen más claras. En 1994 comienzan los primeros cursos sobre teatro y neurociencia en las universidades de Brown y Malta. En 1991 un grupo de investigadores de Parma

descubre las neuronas espejo, tema que ejercería una influencia considerable en las culturas teatrales (Sofía, 2014).

En relación con el estudio sobre las emociones del actor, en el año 1997 la investigadora y psicóloga Holandesa Elly Konijn publicó “Acting Emotions”, una investigación sobre cómo trabaja el actor con sus emociones. Basándose en su propia experiencia como actriz, en indagaciones sobre la historia de la teoría de la actuación y en la realización de más de cuatrocientas entrevistas a actores holandeses y estadounidenses, desarrolla un esquema para entender cómo trabaja el actor con sus sentimientos, describiendo la experiencia consciente de la experiencia afectiva. Propone nuevas categorías, llamando “emociones-tarea” (traducción propia) a aquellas realizadas por el actor en escena.

La autora holandesa realiza, aunque no particularmente, un análisis del trabajo de Stanislavski especialmente en relación con la construcción del personaje. El libro de Konijn resulta interesante por la descripción que realizan los actores entrevistados sobre sus experiencias escénicas y sus respectivos procesos emocionales. Sin embargo, la autora no aborda en su investigación los procesos neurocognitivos desde donde surgen las emociones y sentimientos, ignorando las bases neurobiológicas de la tarea del actor.

Desde el año 2009 coordinados por Gabriele Sofía se realizaron los Congresos Internacionales titulados “Diálogos entre teatro y neurociencias”; a partir de estos encuentros en 2010 se publican las ponencias allí presentadas.

En la última década se publican importantes trabajos de investigadores teatrales que vinculan los procesos de la actuación con conceptos desarrollados por la ciencia cognitiva en base a experimentación empírica. Tal es el caso del actor, director y pedagogo estadounidense Rick Kemp, la Profesora Rhonda Blair (EEUU) y el ya mencionado Gabriele Sofía. A pesar de la relevancia de los trabajos de estos autores, ninguno publica en su trabajo una revisión exhaustiva del trabajo de Stanislavski en relación con el trabajo de las emociones del actor (Carnicke realiza aportes significativos), ni focaliza particularmente en la vinculación con el trabajo del neurólogo Damasio.

En relación con la obra de Stanislavski, tomaremos como referencia las investigaciones de Sharon Carnicke. La actriz, profesora y directora estadounidense Sharon Marie Carnicke realizó una profunda revisión de la obra del director. Sus

estudios en el idioma ruso la llevaron a contrastar la obra original del maestro con las traducciones que llegaban a Estados Unidos. En su libro *Stanislavski in Focus*, Carnicke echa por tierra muchos de los mitos sobre el legado del director y analiza en profundidad su relación con el Método de Strasberg.

En Argentina, el Prof. Raúl Serrano ha realizado una minuciosa revisión y análisis del trabajo de Stanislavski. Serrano vivió y se formó en Europa por más de diez años; al regresar a Argentina, en 1967, encontró en Buenos Aires un teatro “poco dinámico y exageradamente tendido al compromiso emocional como valor en sí mismo” (Serrano, 2013: 61). Comenzó entonces a formar actores experimentando con las teorías de Stanislavski, en especial basándose en los últimos años del trabajo del maestro ruso con el método de las acciones físicas.

En la actualidad, Serrano es un reconocido pedagogo a nivel mundial. Ha realizado con sus publicaciones y en su escuela de teatro valiosos aportes a la comprensión del trabajo de Stanislavski y ha planteado y desarrollado los elementos de la estructura dramática y sus relaciones. Asimismo, en los últimos años reconoce haber desarrollado una metodología propia a partir del método de las acciones físicas y otras influencias. En la escuela de Serrano el “tema pedagógico” es la vivencia escénica, y el método que desarrolló se denomina “El Método de la Conducta Conflictiva”.

A pesar del exhaustivo análisis que realiza Serrano sobre el recorrido de Stanislavski, no aborda ni desarrolla especialmente el tema de las emociones del actor ni los procesos que según el maestro ruso las promueven. Recién en sus últimos escritos sobre su propio trabajo con “El Método de la Conducta Conflictiva”, el pedagogo argentino se refiere a la emociones como un factor más en la tarea del actor y como consecuencia de los procesos físicos: “Un actor de la vivencia compromete a la vez su psiquismo, su cuerpo y la afectividad resultante” (Serrano, 2013:122).

2 Stanislavski y su obra

2.1 Breve reseña cronológica e influencias

2.1.1 El comienzo

Constantin Alexeyev, quien tomó más tarde el seudónimo de Stanislavski, nació en 1863 en una familia de la burguesía moscovita y desde muy pequeño estuvo en contacto con la vida social y cultural del país. Su abuela fue la actriz francesa Marie Varley y sus dos hermanas y hermanos se dedicaron también al teatro como actores y directores. Su familia tenía un profundo interés por el teatro, tan es así que hacia 1877 habían construido un teatro pequeño en la casa que tenían en Liubímovka. Allí, Stanislavski realizó sus primeras representaciones como aficionado a la edad de catorce años, si bien ya había aparecido en escena a los tres años de edad. A los diecinueve años dirigió su primera obra.

Stanislavski fue deliberadamente autodidacta, no encontraba en la enseñanza formal lo que requería su arte. El director observaba con gran atención a los actores de su época, distinguiendo a los que actuaban mecánicamente (sólo ocupados en decir el texto) de los que lograban sostener el papel noche tras noche, conmover al público y reinventarse en cada representación. Entre sus referentes actorales se encontraba Tomaso Salvini, actor italiano que lo impresionó con su interpretación de Otello en su gira por Moscú. Stanislavski respetaba también los preceptos del actor ruso Schepkin (1788-1863), el actor más importante del teatro Maly, creador del estilo realista de actuación.

Hasta sus veinticinco años, durante el período que él mismo denomina en su libro *Mi vida en el arte* como "adolescencia artística", Stanislavski se desempeña como actor en numerosas producciones en el "Círculo de Alexéiev", compañía de aficionados que había creado junto con sus hermanos. También participa como actor en numerosas puestas en escena en otros ámbitos de aficionados e intenta una carrera como cantante de ópera que al poco tiempo se ve frustrada por un problema en su voz.

En 1888 encontramos a Stanislavski entre los fundadores y directores de una compañía organizada por la Sociedad de Amigos de las Artes y las Letras de Moscú. En un principio comienza a trabajar bajo la dirección de Fedótov, uno de los co-fundadores, luego realiza sus primeras puestas como director. En su libro *Mi vida en el Arte* Stanislavski reconoce que, al comienzo de su carrera, él también utilizaba las formas de representación de la época, que consistían en copiar modalidades ajenas, reproducir desde el exterior los movimientos y los tonos de la voz de los actores prestigiosos.

En Moscú y en San Petersburgo, muchos maestros como Davydov, Sadovski y Lenski tenían sus propias habilidades y cualidades para transmitir el estilo realista de

actuación creado por Schepkin, pero todos adolecían de algo: una base teórica firme y un método coherente de enseñanza. Stanislavski decía en relación con la enseñanza práctica que sólo se encontraban algunas tradiciones verbales que venían de Schepkin y sus sucesores, “gente que procedía por intuición, sin verificación científica ni voluntad de fijar sus descubrimientos en un sistema definido y concreto” (Stanislavski, 1963: 17).

Hasta 1882 existía en Rusia un monopolio del estado que prohibía la existencia de todo teatro público en Moscú y San Petersburgo. Sólo podían funcionar los teatros que se encontraban bajo directo control de la Corte Imperial, como el Teatro Maly de Moscú y el Alexandrinsky de San Petersburgo. Hacia 1898, luego de la abolición del monopolio del estado, el teatro ruso se encontraba inerte. Ningún empresario estaba dispuesto a arriesgar en la experimentación artística por lo que esta actividad se dejaba en manos de los grupos de teatro de aficionados. Fue en este año que se produjo el mítico encuentro entre Stanislavski y Vladimir Nemirovich-Dantchenko, distinguido crítico de arte, amén de dramaturgo y pedagogo.

Stanislavski y Nemirovich tenían el sueño común de crear un teatro independiente de los empresarios y burócratas estatales, por lo que tras una extensa reunión, deciden iniciar el Teatro de Arte de Moscú (TAM). En un principio querían llamar a la compañía “Teatro de Arte Popular de Moscú”; en sus raíces se encontraba la visión de acercar el arte también a las clases trabajadoras. Para ese entonces habían pasado sólo cuarenta años desde la abolición de la servidumbre y muy poco se había hecho en este sentido.

En un comienzo habían acordado que Dantchenko dirigiría la parte literaria de la compañía, mientras que Stanislavski se ocuparía de la puesta en escena. A lo largo de los años ambos dirigieron incontables espectáculos en los que Stanislavski se desempeñó en papeles protagónicos, e incluso convocaron a otros directores para trabajar junto con el TAM.

En su libro *Mi vida en el arte* Stanislavski describe los comienzos del TAM como una continuación de la Sociedad de Arte y Literatura. Un período de búsquedas en el que, para , “no había sistema, ni orden establecido, ni motivos orientadores suficientemente fundamentados” (Stanislavski, 2011: 221). Sin embargo, según el director, lentamente se iba elaborando una técnica ya que lo importante y lo necesario se depositaba en las “células secretas del alma creadora”.

En 1898 el TAM realiza su debut con éxito con la obra *El zar Fiódor* de Tolstoi. En este primer período abocaron su repertorio a lo que el director llamó "La línea histórica y costumbrista". A esta línea pertenecen también *La muerte de Ivan el terrible* y *El Mercader de Venecia*, entre otras.

En esta "Línea histórico costumbrista", y ya desde el montaje de *Otello*, en la Sociedad de Arte y Literatura se ven claramente las influencias del Teatro de Meiningen en el trabajo de Stanislavski. El director ruso había quedado profundamente impactado con el trabajo de Duque durante la segunda visita que realizara a Moscú con su compañía en 1890.

2.1.2 Meiningen

Stanislavski, al igual que otros referentes teatrales de la época como Antoine, se sintió profundamente atraído por el trabajo que realizaba la compañía de Meiningen en el manejo de los actores en las escenas históricas que requerían desplazamientos de grandes masas y por los detalles naturalistas de la puesta en escena.

Ludwig Crhonegk (director de la compañía Los Meiniger) era un director autocrático, en él recaían todas las decisiones, y fue tomando este ejemplo que Stanislavski desarrolló en su primera etapa en el camino a convertirse en el primer director de teatro ruso.

En relación con la puesta en escena, en línea con el trabajo del Duque y junto con la colaboración inestimable del diseñador naturalista Victor Simov, Stanislavski se ocupó de lograr un espacio escénico lo más realista posible. Ambos realizaban una exhaustiva investigación histórica sobre la obra a presentar, incluso viajaban para observar los entornos a reproducir en la escena. En estos viajes también compraban objetos históricos de vestuario, escenografía y utilería para crear, a partir de estos detalles, la ilusión de realidad y un espacio escénico habitable.

En relación con la dirección de actores, siguiendo el ejemplo de Crhonegk, Stanislavski diseñaba todos los desplazamientos de los actores, hasta los más mínimos movimientos y gestos, dejando muy poco espacio para que pudieran aportar algo de su arte. Stanislavski deseaba profundizar en la tarea de los actores y lograr una actuación creíble pero no contaba aún con herramientas técnicas para ayudarlos.

El director incluso representaba todos los papeles con el propósito de que los actores jóvenes lo copiaran. Esta poca libertad en relación con el trabajo actoral se debía a la falta de experiencia de muchos de los miembros de la compañía. Por otro lado, los actores más experimentados no contaban aún con una técnica que les permitiera profundizar en la construcción del personaje.

Los actores y el mismo Stanislavski, al no poder hacer uso de otros medios, comenzaban por aprender y dominar el arte de la caracterización mediante el uso de trajes, pelucas, narices artificiales, etc. Stanislavski expresa: “los actores se acercaban directamente a la faz exterior (...) en la esperanza de captar el rostro, la voz, y sentir físicamente el cuerpo mismo del personaje que queríamos representar” (2011: 223).

Este primer período del Teatro de Arte de Moscú logró gran aceptación del público por sus novedosas incursiones en el realismo exterior de la puesta en escena. En cuanto al trabajo del actor, dice el director: “nos encaminábamos directamente a los resultados exteriores del trabajo creador, omitiendo la parte más importante, es decir la importante fase inicial, que es el nacimiento del sentimiento” (2011: 223).

Sin embargo, Stanislavski reconoce que pese a todos los aciertos y desaciertos en esa primera etapa se sentaron las bases para lo que constituiría una de las búsquedas más importantes a lo largo de su vida, la tendencia hacia la verdad artística. Esta búsqueda, que comenzó por una puntillosa selección de detalles externos de caracterización y decorados, se iría profundizando y direccionando hacia la búsqueda de la verdad en la actuación, la verdad de las emociones del actor. En este giro desde la caracterización externa hacia el desafío de lograr revelar "la vida del espíritu humano", fue de una importancia mayúscula la relación del TAM con el dramaturgo ruso Antón Chéjov.

2.1.3 Chéjov

El vínculo de Chéjov con el TAM surge a partir del pedido que le realizara Dantchenko al dramaturgo para representar la obra de su autoría, *La Gaviota*. G. Kristi, asistente de Stanislavski y uno de los responsables de la revisión y edición de su trabajo, considera el estreno de *La Gaviota* como el nacimiento del nuevo teatro en Rusia. Dice G. Kristi: “la nueva dramaturgia de Chéjov exigía una técnica interpretativa también nueva y más precisa, así como una nueva manera de dirigir y montar sus piezas,

subordinándose todos los elementos del espectáculo a un fin de creación único” (1963: 14).

La presentación de *La Gaviota* obtuvo buenas críticas y, si bien en un principio tuvo un éxito moderado con el público, fue esta la obra que le permitió a la compañía encontrar su identidad. Tan es así que el dibujo de una gaviota se convirtió en el emblema del TAM.

A lo largo de esta relación artística se estrenaron *La Gaviota* (1898), *El Tío Vania* (1900) y dos obras escritas especialmente para el TAM: *Las Tres Hermanas* (1901) y *El Jardín de los cerezos* (1904). Durante estos procesos artísticos se sucedieron encuentros y desencuentros entre Stanislavski y Chéjov y con el propio Danchenko, quien llegó a decir que su teatro había fallado en su intento de captar toda la significación del autor. Asimismo, algunas puestas en escena tuvieron mayor o menor éxito con el público, pero no es el propósito de este trabajo centrarnos en estos aspectos. Nuestra tarea será analizar las búsquedas de Stanislavski en torno a las obras del dramaturgo, que le permitieron avanzar en el desarrollo de su técnica actoral.

En su libro *Mi vida en el Arte* Stanislavski cataloga las representaciones de las obras de Chéjov, junto con algunas obras de otros autores como Hauptmann, dentro de lo que él llamó “La Línea de la intuición y del sentimiento”. El director reconoce que a partir de la puesta en escena de *La Gaviota*, el grupo pasa de interpretar el “realismo exterior” a interpretar el “realismo interior”.

Hacia comienzos de la década del veinte Stanislavski decía que esta manera tan particular del TAM de representar las obras de Chéjov fue su principal aporte al arte dramático (Stanislavski, 2011). Fueron los desafíos planteados por este nuevo material los que llevaron al director a centrar su atención en desarrollar una técnica actoral capaz de brindarle al actor los elementos necesarios para lograr una actuación "orgánica" (relacionada a la vida) en la escena. Estos elementos formarían parte de su posterior Sistema.

2.1.4 Desarrollo, aceptación y divulgación del Sistema

Hacia 1906, Stanislavski marca otro hito en su vida artística, separando su juventud de su madurez. En el verano de 1906, el director se encuentra en Finlandia, en una de las pocas pausas en su tarea como actor y director. Si bien a lo largo de toda su

vida había estado preocupado y ocupado en los procesos de la escena, es aquí donde comienza una revisión sobre toda la tarea realizada hasta el momento. El director se encuentra con un extenso material de experiencia escénica sin clasificar; comienza entonces una tarea ardua para elaborar una sistematización de los elementos que pudieran asistir al actor en escena.

En los años siguientes Stanislavski continúa desarrollando estos elementos y experimentando en la práctica en su actuación. Cuenta con la colaboración de Antónovich Sulerzhitzky (Suler) para el desarrollo de su tarea. Ambos intentan por todos los medios posibles que los actores del TAM adopten lo que consideraban avances en la técnica actoral. Sin embargo, frente a su resistencia, los directores continuaban su trabajo en espacios alternativos como escuelas particulares o formando a los actores jóvenes del TDA que eran más propensos a experimentar cambios. Poco a poco, al observar los avances positivos del Sistema en las actuaciones de los actores jóvenes del TDA, los de más trayectoria comenzaron a interesarse por esta formación. El término "Sistema" aparece por primera vez en un documento de 1909.

En 1910 Dánchenko instó a los actores del TDA a reconocer la importancia del Sistema y comenzaron a utilizar la teoría y ejercicios planteados por Stanislavski. Stanislavski y Suler, al darse cuenta de que era imposible realizar el trabajo de laboratorio junto con las producciones semanales del TDA, fundaron el Primer Estudio del Teatro de Arte de Moscú, para enseñar y desarrollar el Sistema. Los alumnos egresados de estos estudios integraron luego el TDA y varios de ellos continuaron con el desarrollo del Sistema como profesores del Primer Estudio y luego creando el Segundo, Tercer y Cuarto Estudio hacia 1924.

Durante años el director, sus discípulos y colaboradores experimentan en la práctica los elementos que propone el Sistema. Hacia 1930 Stanislavski focaliza en la importancia de improvisar en escena sobre las circunstancias del papel. En sus últimos años de vida, en el plan de trabajo de las obras *Otelo* y *El inspector*, encontramos las bases de lo que el director denominó “El método de las acciones físicas”.

2.2 Procesos actorales: Mi vida en el Arte

Mi vida en el Arte, el primer libro de Stanislavski, se publica en EEUU en 1924 y luego en la URSS en 1926. La obra está dividida en cuatro grandes secciones bajo los

títulos de: “Mi infancia artística”; “La adolescencia artística”, “La juventud artística” y “La madurez artística”. En estos cuatro apartados el director se refiere al trabajo con las emociones en innumerables oportunidades. Pondremos el foco en la descripción que realiza el maestro sobre ciertas experiencias relacionadas con procesos corporales y mentales que entendemos se vinculan al trabajo de la emociones del actor.

2.2.1 Infancia y primeras impresiones artísticas

En el primer apartado, “Mi infancia artística”, el director relata los recuerdos de su niñez para que el lector conozca las impresiones de su infancia, lo que él llama las “impresiones espontáneas”. Las comparte para que el lector viva junto a él las impresiones de la esfera del sonido, la música y la voz que luego jugarán un rol importante en su vida y labor artística. Según el maestro, es de suma importancia para los artistas grabarse el mayor número de estas impresiones.

Como mencionamos anteriormente, en nuestro trabajo nos proponemos realizar una lectura exhaustiva del material del maestro focalizando en las nociones sobre las emociones, y en este primer apartado nos interesa destacar la descripción que realiza sobre los procesos de la memoria, la imaginación y la emoción.

El maestro nos relata, por ejemplo, su primera aparición escénica fallida a los tres o cuatro años de edad representando al invierno, y las impresiones que de esa experiencia quedaron guardadas en su memoria. Refiriéndose a este recuerdo, el director expone por primera vez un proceso en relación con la emoción, dice Stanislavski: “Recuerdo como si fuera ahora mismo todos los estadios espirituales de mi éxtasis infantil de entonces, y al evocarlos vuelvo a sentir un dolor opresivo en el corazón” (2011: 9).

Sobre recuerdos familiares como el de su propio bautismo, Stanislavski expone como éste se grabó intensamente en su memoria, pero no en relación con su experiencia directa sino a través del relato de alguien. Dice el director: “recuerdo del modo más vívido mi propio bautismo, forjado por supuesto en mi imaginación, por los relatos de la niñera” (2011: 7).

Stanislavski relata luego algunos recuerdos sobre las vivencias artísticas de su infancia, por ejemplo las primeras impresiones al asistir de niño como espectador al teatro de títeres, al circo y a la ópera italiana. Esta última causó un gran impacto en Stanislavski. Nos interesa focalizar en el análisis que el maestro realiza sobre estos recuerdos.

Según el director, la intensidad de las impresiones causadas por asistir a la ópera se mantuvo intacta hasta edad avanzada porque la fuerza de éstas al momento de vivirlas era enorme y se grababan inconsciente y orgánicamente "no sólo en lo espiritual, sino también en lo físico (...) no sólo en la memoria auditiva y visual, sino también físicamente, o sea que las percibo no sólo con los sentidos, sino con todo el cuerpo" (2011: 21).

Más adelante dirá el director en relación con la memoria, que al recordar esas sensaciones experimenta el mismo estado físico que provocaba en su niñez la nota altísima que alcanzaba su cantante favorita, que al cantarla llegaba a cortar la respiración y provocarle una sonrisa irreprimible. Relata también un suceso en el que años más tarde, ya de adulto y por casualidad, volvió a escuchar una de estas voces que tanto le habían impactado de niño y que al hacerlo volvió a experimentar físicamente la sensación conocida, hasta el punto de hacerle sentir "hervir la sangre" y emocionarse.

En relación con sus vivencias artísticas, en este apartado Stanislavski también nos cuenta sobre las impresiones que en él forjaron los grandes cantantes de aquella época como Chiapalín y Tamagno y los grandes actores como el italiano Tomaso Salvini y sus compatriotas del Pequeño Teatro Ruso como la actriz Medvedieva. Dice el director que éstos y otros artistas a los que hace referencia, le ayudaron a crear el "ideal de actor al cual aspiré en mi arte y ejercieron una importante influencia sobre mí" (2011: 41).

En 1877 Stanislavski debuta como actor en el vaudeville *La taza de té* en el teatro Liuvimovka que su padre había construido especialmente para su familia. En esta sala continúa trabajando como actor y luego también dirigiendo a sus hermanos y demás aficionados que integraban los elencos.

En relación con los recursos y procesos actorales de aquellos primeros papeles como aficionado, Stanislavski admite que por entonces se limitaba a copiar e imitar las características exteriores del personaje que había visto interpretar anteriormente por

actores que él admiraba, intentando realizar los mismos procedimientos externos que había visto.

En estas primeras apariciones frente al público el maestro comienza a reflexionar sobre la diferencia entre lo que él percibía como actor en el escenario y lo que percibían los espectadores en cuanto a su actuación. Según Stanislavski, por más que ensayaban innumerables veces como actores no alcanzaban el sentido de la verdad porque la búsqueda era exterior, ponían la atención en las variaciones de ritmo, de velocidad, de volumen de la voz, etc. A su vez, para lograr una actuación creíble, junto con sus hermanos diseñaba ejercicios, por ejemplo llevaban la actuación a la vida real para probar su contundencia, se disfrazaban de vagabundos e iban a la estación de tren para probar la credibilidad de su interpretación frente a los transeúntes. También vivían la vida real en el rol del personaje y circunstancias de la obra, improvisando durante horas.

En este apartado el director también hace referencia entre otras cosas a la educación que recibió de niño y adolescente en esgrima, canto, acrobacia y música, a su experiencia como Director de la Sociedad Musical Rusa y a su breve paso como alumno de La escuela de Arte Dramático en donde según Stanislavski había una falta de base y de sistema y se exigía a los alumnos que copiaran a sus maestros.

Stanislavski renegaba del recurso de copiar exteriormente a los actores que admiraba, imitando la forma de caminar, la mirada y sus gestos. Sin embargo, el director también da cuenta de cómo esta imitación “fue convirtiéndose en principio en algo habitual, para ser después algo propio, sincero, vivido realmente” (Stanislavski, 2011: 53). Esta y otras observaciones dan cuenta de que desde sus comienzos el director observó la relación existente entre los procesos llamados externos e internos.

2.2.2 Teatro de aficionados

En el segundo apartado del libro, "La adolescencia Artística", Stanislavski relata sus experiencias como actor y director en la compañía de aficionados que creó junto con sus hermanos: "El círculo de Alexéiev". De este período mencionaremos algunos eventos en la vida del maestro que serían de relevancia para el desarrollo de su posterior técnica.

Para el verano de 1884 en Moscú estaba de moda la opereta y el director incursionó como cantante actor y *regiseur* en este género en el teatro de Liuvimovka.

Stanislavski hace referencia a que en sus interpretaciones continuaban repitiendo *elisés*, querían formarse en técnica pero no había donde, solamente existían los círculos de aficionados.

En este período Stanislavski se dedicó también al *vaudeville*. El director rescata de este género la técnica artística que utilizaban sus predecesores en cuanto a la voz, la dicción, el gesto, el movimiento y el ritmo, elementos que luego tendrá en cuenta a la hora de desarrollar su sistema.

De la puesta de *Lili* en la versión rusa, en la que el director realizaba tres papeles, dice Stanislavski: “es cierto que la característica que yo buscaba en ese entonces era exterior; pero a veces de lo exterior se puede pasar a lo interior. Éste no es por cierto el camino mejor para la creación, pero a veces es lo posible” (2011: 78).

Stanislavski se consideraba en su adolescencia una persona torpe, que no podía controlar su cuerpo; dice el director: “Tuve que ponerme a luchar con mis defectos, trabajar sobre la voz, la dicción, los gestos, buscando y sufriendo los tormentos de la creación. El trabajo sobre mí mismo se convirtió en una manía” (2011: 76). Esta búsqueda técnica y artística lo llevó a realizar experiencias como actor y director en variados géneros como la ópera japonesa. También se acercó al ballet para observar la formación de los bailarines y sus recursos técnicos y es justamente en relación con una experiencia escénica junto a una bailarina que descubre su error en cuanto al trabajo con los sentimientos.

Stanislavski trabajó bajo la dirección de la actriz y bailarina italiana Zucchi en el ballet *Esmeralda*. En su rol de *partenaire*, pudo observar y sentir en el contacto corporal, al sostener a la bailarina, su falta de tensión en los momentos de exaltación espiritual o emocional. Esto impresionó a Stanislavski, ya que contrariamente a lo que sucedía con su compañera, él siempre se encontraba tenso en escena.

Stanislavski expone cómo esta tensión aparecía porque él no prestaba atención a lo que ocurría en la escena en el momento, sino que su atención estaba puesta en lo que pasaba en otras escenas de las que tomaba sus imágenes. El director copiaba externamente los resultados de la vivencia de otros actores que había visto y al esforzarse en este proceso se ponía tenso. Dice Stanislavski : “No hacía lo que sentía yo mismo, sino que repetía lo que sentía otro”(2011: 76).

En este período Stanislavski también se preparó como cantante de ópera. Su carrera operística fue breve porque al actuar se quedaba sin voz, pero de esta experiencia sacó la impresión que le causó la actuación rítmica al compás de la música, y junto con su maestro Komissarzhevski crearon las clases de ritmo físico para los cantantes. Según Stanislavski, aunque este último trabajo tampoco prosperó, las búsquedas que realizaron quedaron en su subconsciente¹ (Stanislavski, 2011).

2.2.3 La Sociedad de Arte y Literatura de Moscú

En 1888 se realiza la primera temporada de la compañía. Stanislavski, bajo la dirección de Fédotov, interpreta al anciano avaro en *El príncipe Avaro* de Puschkin. Stanislavski hace referencia a tres procesos que realizó y observó en la construcción del personaje y en relación con el trabajo con las emociones.

Siguiendo su búsqueda anterior, Stanislavski quería encontrar un modelo del cual copiar para representar al personaje, pero no había visto a ningún actor en el papel del avaro, por lo que recurrió a la ayuda de Fédotov.

En esta obra hubo una modificación con respecto a la técnica del actor. Si bien Stanislavski continuaba utilizando la caracterización externa, no se limitó a copiar a un actor, sino que trabajó con la imagen externa del personaje sugerida por el director Fédotov. Ambos dedicaban largas y apasionadas charlas a imaginar cómo se vería ese personaje para luego habitar esa imagen sugerida. El paso siguiente consistía en aprender a expresar al anciano en lo exterior, lo físico. Los primeros intentos resultaron caricaturescos para Fédotov, quien le pedía que redujera sus expresiones. Luego Stanislavski logró la expresión externa justa pero no estaba conforme con su actuación.

Stanislavski expone cómo en los pasajes simples lograba captar ciertas sensaciones de actor, que no tenían relación con el personaje. También en lo físico lograba experimentar ciertas vivencias pero esto solo se refería a la característica senil del papel. En relación con las partes intensas y emotivas del papel, dice Stanislavski :

¹Stanislavski no se refiere al inconsciente freudiano, si no a los procesos a los cuales no tenemos acceso consciente. El director divide el inconsciente en dos conceptos: utiliza el término “subconsciente” para referirse a la actividad en cada sujeto y “superconsciente” para aludir a la conciencia colectiva. (Carnicke, 2009).

“sentía el alma vacía (..) sólo hay que descubrirse, pero entonces pareciera que unos amortiguadores escaparan del alma, no permitiendo el sentimiento intenso” (2011: 106).

Stanislavski realizó entonces un procedimiento para intentar acceder a los sentimientos. Durante un descanso de los ensayos, el director viajó a Vichy en donde había un castillo y pidió ser encerrado en el sótano húmedo y frío. Stanislavski quería sentir la soledad y el miedo y en ese contexto comenzó a leer las líneas del personaje, pero lo único que logró sentir era frío y temor por enfermarse. Según Stanislavski, estas eran las preocupaciones del actor que nada tenían que ver con el papel. Para el director se hizo entonces evidente que "para ser un artista trágico no es suficiente encerrarse en un sótano con ratones, sino que se necesita algo distinto"(2011: 106).

El director Fédotov por su parte, continuaba pidiéndole que sintiera el papel. Stanislavski nuevamente hace referencia a una actuación plagada de tensión y espasmos, en la que los ojos parecían salirse de sus órbitas y la sangre se le subía a la cabeza, una actuación a "vena pura" debida a sus intentos por "acorrallar el sentimiento en el estómago".

En su actuación en *Un amargo destino* de Pisiemski, en la cual interpreta al campesino Ananí Yakovlev, Stanislavski encuentra una herramienta para lograr los momentos de exaltación dramática y trágica que requería el papel. Hasta entonces, en los momentos de gran exaltación el director no lograba controlar su voluntad ni su cuerpo. Se ponía tenso, generando espasmos que le cerraban la garganta y le impedían moverse o, por el contrario, sobrevenía la anarquía y todos los músculos provocaban gestos involuntarios y tics nerviosos. Frente a este panorama, Stanislavski se propuso dirigir su voluntad y llevar toda la tensión muscular a una sola parte del cuerpo; por ejemplo, cerraba con mucha fuerza el puño. Esto le permitía liberar el resto del cuerpo y mantenerse tranquilo. El director afirma que así entonces podía sentir que la emoción crecía.

En este papel, Stanislavski describe otro procedimiento para el manejo de los sentimientos: la contención. Esto implica contener los gestos exteriores y generar un *crescendo*, una transición, por ejemplo, desde la calma hacia la furia. Stanislavski se refiere a cuando liberó esa contención: "el temperamento prevaleció sobre mi conciencia y mi contención artificial, y perdí dominio de mí mismo, a tal punto de que al terminar el espectáculo no podía recordar lo que había hecho en la escena" (2011: 112).

En este apartado, Stanislavski hace referencia también a lo erróneo de intentar forzar el sentimiento intenso que requiere, por ejemplo, la interpretación de un héroe trágico. Para el director, el sentimiento del actor es incluso más delicado que las cuerdas vocales de los cantantes. Afirma Stanislavski: "Nuestro aparato nervioso y subconsciente de actores es mucho más tierno, se fractura más fácilmente y es de más difícil corrección"(2011: 116).

El procedimiento de forzar los sentimientos solo lleva a la tensión y violencia muscular, a que se cierren la garganta y el diafragma y para evitar esto los actores recurren a los convencionalismos, los *clisés* conocidos, acentuando mecánicamente las pasiones. Para que el sentimiento no se defienda y se oculte, hay que estimularlo intuitivamente o mediante una "técnica interior" correctamente elaborada. En esta dirección, la actriz G. N. Fedótova, que formaba parte de la Sociedad de Arte y Literatura, intentaba sin éxito orientar el trabajo de los actores hacia lo que ella denominaba "la línea interior". (Stanislavski, 2011).

Stanislavski dirige por primera vez un drama en la obra *Los frutos de la instrucción* de Tolstoi. Puntualiza de esta experiencia su afán por aferrarse a la verdad en la escena, buscando la vida escénica y expulsando toda la falsedad relacionada a los *clisés* del oficio escénico. Logró una puesta en escena que, al procurar una realidad exterior, "excitaba los sentidos, y estos provocaban la intuición creadora"(2011: 135). El director expone que la importancia de este trabajo radicó en haber encontrado otro camino hacia lo que él denominaba "el alma del artista". Stanislavski describe el camino "desde lo exterior hacia lo interior, es decir, desde el cuerpo hacia el alma, desde la encarnación hacia la vivencia, desde la forma hacia el contenido"(2011: 135).

Stanislavski también se desempeña como director y actor en el drama *Uriel Acosta* de Gustzkow. En esta obra, influenciado por Meiningen, comienza a trabajar con el manejo de las masas en el escenario. En relación con esta experiencia como actor, dice el director que en escena, al ser llevado a cuestras por una turba enfurecida, sus "defensas espirituales" no oponían resistencia y lograba alcanzar "la región inconsciente de lo trágico-dramático" (p.135). En cambio, en los pasajes en los que estaba solo en escena le era imposible alcanzar el tenor trágico requerido.

Luego de quedar impresionado tras haber visto la interpretación magistral de *Otello* por el actor italiano Salvini, Stanislavski decide poner en escena la obra de Shakespeare e interpretar el rol principal. En la interpretación de este papel el director

constata la necesidad de una técnica específica para la interpretación dramática, y comprende que no es suficiente el mero talento y la capacidad natural. Para la preparación de este papel, Stanislavski continúa trabajando sobre la imagen externa. En este caso tenía dos imágenes, una era la del actor Salvini y otra era la de un árabe que había conocido en París. De este último había copiado algunos movimientos y poses características, continuando con la línea de la caracterización externa, pero intentando trabajar sobre los detalles gestuales.

En el trabajo con el papel de *Otello*, el director describe cómo había logrado apropiarse de los gestos que había investigado en el proceso de la caracterización; sin embargo, en su interpretación no logró alcanzar el sentimiento trágico que requería el rol. Stanislavski expone cómo nuevamente sólo consiguió tensionar su cuerpo y desgastarse física y espiritualmente al punto de forzar su diafragma de tal modo de quedarse afónico. En medio de esta tensión no fue capaz de utilizar procedimientos anteriores como el incremento gradual del sentimiento. El director vuelve a nombrar las "defensas espirituales" como las barreras que impiden el acceso al sentimiento cuando se quiere llegar a éste por la fuerza.

Luego de la representación de *Otello* Stanislavski, temeroso de afrontar en la escena otro drama, realiza como director y actor la comedia *Mucho ruido para nada* de Shakespeare. En esta obra Stanislavski volvió a prestar una minuciosa atención a los detalles de la puesta en escena, que en este caso requería la reproducción de una aldea de la Edad Media.

En esta comedia Stanislavski termina por comprender la importancia de que los espectadores y los actores pudieran sentir la parte real de la obra, la vida cotidiana. Dice Stanislavski: "sin el realismo, que a veces llega a ser naturalismo, es imposible entrar en la región de lo superconsciente. Si el cuerpo no comienza a vivir, tampoco el alma ha de prestar fe"(2011: 181). El director comenzó entonces a "sacar muestras" de la vida real para trasladarlas al escenario.

Stanislavski continuó trabajando en esta línea, incluso en obras que contenían elementos fantásticos como *La campana sumergida* de Hauptmann. El director había comprendido que para que el actor se pudiera comprometer físicamente en escena y lograra captar la atención del público, requería de una escenografía con la cual pudiera interactuar.

En contraposición a los antiguos decorados que permanecían ajenos y estáticos, obligando a los actores a permanecer inmóviles recitando el texto, Stanislavski comienza a interpelarlos poniendo rocas, árboles y peldaños en la escena y logra así nuevos gestos y nuevas modalidades en su actuación. La escenografía junto a los objetos escénicos pasan de ser un mero decorado a un lugar donde los actores pueden encontrar "innumerables poses y gestos para expresar los sentimientos" (2011: 187).

2.2.4 Teatro de Arte de Moscú

En 14 de octubre 1898 se estrena *El zar Fiodor* de A. Tolstoi, la primera obra del Teatro de Arte de Moscú (TAM). Esta compañía estaba formada por alumnos de la escuela de la Sociedad Filarmónica de Moscú dirigida por N. Dánchenko, actores aficionados de la Sociedad de Arte y Literatura dirigida por Stanislavski y actores reconocidos de la ciudad y las provincias. Stanislavski relata que, al comienzo, la heterogeneidad de formación de los actores fue un gran problema en cuanto a la dirección de actores. Los artistas más experimentados se apegaban a las viejas costumbres exigiendo que la escena requiera modalidades más groseras de expresión; no comprendían la búsqueda del director por expresar lo que denominaba "el sentimiento interior".

Por su parte, Stanislavski, al igual que en el período de la Sociedad de Arte y Literatura, continuaba adoleciendo de recursos pedagógicos y técnicos para transmitir a los actores más inexpertos lo que necesitaba, por lo que se limitaba a mostrarles cómo se representaba? el papel y ellos debían copiarlo.

Dice Stanislavski que en aquel momento creía "posible ordenar al prójimo que viviera y sintiese de acuerdo con lo que mandaban los demás, conforme al sentir ajeno" (2011: 212) y nada quería saber de lo que sentía el actor. Había sin embargo actores destacados que no requerían de tales indicaciones y que comprendían los principios artísticos de Stanislavski, actuaban con naturalidad y sencillez y lograban transmitir al espectador lo que la obra requería, tal era el caso de la actriz O. L. Knipper.

A pesar de no contar en los comienzos del TAM con una técnica actoral, Stanislavski entiende que logró ayudar a los actores a partir de las decisiones que realizaba en su rol de director en las puestas en escena. Además de continuar profundizando en los detalles realistas de la puesta en escena, eliminó costumbres y

recursos que distraían a los actores de la trama de la escena, por ej., quitó los saludos de éstos a los espectadores en los comienzos y finales de los actos. También hizo componer música especialmente y realizó un minucioso trabajo de efectos sonoros para introducir a los espectadores y actores en el clima de cada obra.

Mediante todos estos planteos escénicos, Stanislavski proponía la verdad artística exterior: la verdad de las cosas, de los objetos, de la imagen exterior del intérprete y de su vida física en un momento en el que en el teatro reinaba la convención teatral.

Esta propuesta del director lograba, por un lado, disimular la inexperiencia de algunos actores, llevando la atención de los espectadores hacia la novedad del detallismo histórico; por otro, capacitar a los actores en la caracterización externa de la imagen. Este enfoque externo no permitía a los actores sentir el cuerpo del papel porque, como afirma Stanislavski comenzaban “por la encarnación sin haber vivido el contenido espiritual, que era necesario envolver en ciertas y determinadas formas” (2011: 223).

Stanislavski buscaba el "realismo espiritual en la verdad y naturalidad del sentimiento artístico". En opinión del maestro este fin requería un trabajo interior enorme para el cual aún no estaban preparados. En esta época Stanislavski comienza a utilizar el concepto de lo "natural", referido a lo que está de acuerdo con las leyes de la misma naturaleza, también referido como lo "orgánico". Stanislavski afirma:

sólo cuando la vida física y espiritual del artista en el escenario se desarrolla de manera "natural"(...) lo subconsciente puede emerger de los arcanos donde se halla oculto. La menor violación de la naturaleza basta para que siga escondido en los escondrijos más profundos del alma, tratando de ponerse a salvo de la tosca anarquía muscular. (2011: 233)

En relación con nuestro trabajo es importante tener en cuenta esta opinión porque veremos más adelante cómo Stanislavski relaciona los sentimientos con el acceso al subconsciente.

En definitiva, durante el período histórico-costumbrista Stanislavski logró llevar a escena lo que él denominaba la verdad auténtica exterior, y este fue uno de los elementos sobre los cuales sentó las bases para el desarrollo de su posterior Sistema.

Asimismo, en este período la búsqueda del director iba "desde la caracterización exterior hacia el sentimiento interior". En relación con este proceso Stanislavski expone

cómo más tarde comprendió que, si bien ese era un camino posible, distaba mucho de ser el verdadero.

2.2.5 Stanislavski y Chéjov

Ya hemos visto que gracias a este encuentro Stanislavski comenzó sus replanteos más profundos sobre la técnica actoral.

Stanislavski encuadra el trabajo con las obras de Chéjov dentro de "La Línea de la intuición y el sentimiento". En el apartado "La juventud artística" el director describe las características singulares de las obras de Chéjov que le planteaban un nuevo desafío y por ende nuevas búsquedas en relación con la técnica actoral. También expone los procesos que, en ocasiones guiado por el mismo Chéjov, Stanislavski utilizaba para expresar la complejidad de los textos del autor. Estableceremos entonces en principio la visión del director sobre las características de las obras de Chéjov, luego las búsquedas y descripción de procesos en relación con estas características y, por último, algunas acciones que realizó el director para acompañar estos procesos.

Según Stanislavski, Chéjov habla de lo Humano con mayúscula. Sus piezas están llenas de acciones y movimientos pero no en la expresión externa, sino en su desenvolvimiento interno. Stanislavski manifiesta: "Chéjov probó que la acción debía concretarse en el sentimiento interior y que sobre él (...) se debe fundamentar la obra dramática" (2011: 236). Stanislavski proclama que frente a este desafío, las obras exigen del actor una nueva psicología interpretativa y un nuevo modo de sentir y desempeñarse en el escenario para poder develar el sentido interior oculto detrás del texto dramático, lo que llamará "el subtexto".

En 1898 el TDA estrena *La gaviota*, primera obra del autor que ponen en escena. La falta de acción externa que proponía el texto dramático le era muy ajena a la experiencia como actor y director. Sin embargo, Stanislavski descubre en esta pieza algo fundamental para el desarrollo de su posterior técnica. Los personajes que Chéjov describe no declaran abiertamente lo que sienten; en los textos dramáticos no hay una trama convencional que se dirige a un *clímax* y su resolución posterior a partir del accionar externo de los roles. Lo importante es lo que no se dice, lo que está oculto en las pausas, en las miradas de los actores. "Lo que Stanislavski llegó a percibir a medida que estudiaba *La gaviota*, antes de comenzar los ensayos, fue que había un "subtexto",

una acción interna escondida bajo su superficie sin acontecimientos notables” (Braun, 1986:79).

Como es sabido, Stanislavski se desempeñó también como actor en varias de las producciones de las obras de Chéjov. Lo que el maestro descubre en la interpretación de los textos de Chéjov es la necesidad de generar una acción interior que pudiera llegar a conmover al espectador. Dadas las características ya mencionadas de las obras del autor, en las que los personajes no dicen lo que sienten aunque sienten profundamente, el maestro debía encontrar otro camino, no verbal, para transmitir lo que el denominaba el "sentimiento interior". Al contrario de las acciones exteriores que excitan, divierten y distraen los nervios del público, estas acciones interiores podían llegar al alma del espectador, pero para ello antes tenían que lograr conmover al actor. Stanislavski llamaba a este proceso "la irradiación de los sentimientos" (2011).

Su búsqueda se encamina entonces hacia revelar en el escenario "la vida del espíritu humano" sin falsedades teatrales sino a partir de una verdad artística y auténtica. Esta verdad, según el maestro, se oculta en los lugares más recónditos del alma y logra emocionar a los actores y al público. A partir de esta verdad también se logra una creación orgánica en la que el actor puede "vivir", "ser" y "existir" en el papel, no meramente representarlo.

En *Mi vida en el Arte*, el maestro expone algunos de sus descubrimientos y su postura en relación con su búsqueda de una creación orgánica. Para Stanislavski, los sentimientos se hallaban íntimamente ligados al subconsciente. Según sus observaciones, los grandes actores lograban acceder a esta región subconsciente de una manera natural, gracias al talento, a la inspiración. En estos referentes, Stanislavski podía observar cómo, función tras función, la magia sucedía y lograban conmover al público una y otra vez.

Una de las búsquedas más significativas de Stanislavski fue la de intentar comprender cuáles eran los mecanismos que promovían el acceso a la región subconsciente, cuando la inspiración no se hacía presente. El maestro observó en las puestas de Chéjov que el “clima exterior”, creado por la puesta en escena, los decorados, los efectos lumínicos y sonoros, muchas veces influía sobre lo que él denominaba "el alma" de los actores. Según Stanislavski, a partir de la utilización de estos recursos, “sentían éstos la verdad exterior, y las reminiscencias íntimas de su propia vida, estrechamente ligadas con aquella. Hacían resucitar en sus almas,

exteriorizándolos involuntariamente, los sentimientos de los que hablaba Chéjov” (2011: 240).

En la producción de *La Gaviota*, hubo un cambio significativo en relación con el planteo externo de la puesta. Si bien la búsqueda de los detalles naturalistas seguía existiendo, éstos estaban al servicio de generar el clima correcto, que acompañase la verdad psicológica interna de la conducta de los personajes. En *Mi vida en el Arte* Stanislavski reconoce que a partir de la puesta en escena de *La Gaviota*, el grupo pasa de interpretar el “realismo exterior” a interpretar el “realismo interior”. Asimismo, da cuenta de que en este nuevo enfoque, fue Chéjov quien les ayudó a profundizar en sus conocimientos sobre dar vida a las cosas en el escenario: los objetos de utilería, los decorados y los efectos sonoros y lumínicos. El fin que perseguía el director era lograr que estos elementos pudieran ejercer una influencia sobre el alma humana. Si bien estos recursos estaban en principio direccionados a transmitirle al espectador la ilusión de la vida cotidiana en escena, en sus observaciones y registros posteriores, el maestro describe cómo estos detalles tenían una influencia directa en la actuación, en lo que denominaba "el alma del actor".

Stanislavski aseveraba que si en la vida real una puesta de sol, el ladrar de un perro, el cantar de un pájaro tienen influencia directa sobre nuestro estado de ánimo, lo mismo sucedería en la escena. Stanislavski sostiene: “Hubiera sido sumamente difícil crear en el escenario la verdad interior, la de los sentimientos y de las vivencias, siguiendo rodeados por la falsedad teatral exterior, grosera y pegajosa” (2011: 238).

La búsqueda de la verdad se había trasladado desde lo externo hacia lo interno. Los medios exteriores estaban ahora al servicio de generar la ilusión de la vida cotidiana en marcha. En una de sus cartas Chéjov declara: “Seamos tan complejos y tan simples como la vida misma. La gente cena y al mismo tiempo logra la felicidad o destroza su vida” (Brawn, 1986: 79).

Stanislavski enfatizaba entonces cómo lo exterior (el medio en el que actuaba el actor) tenía influencia directa sobre lo que habitaba en su interior, exponiendo como fundamental esta dependencia de los estímulos externos con la psicología humana. Este camino, “la línea de la intuición y del sentimiento”, lo describía como desde lo exterior y a través de lo interior hacia el subconsciente. El maestro utilizaría este proceso como actor y director durante un largo período; más tarde lo cuestionaría.

El director entendía que lo que el denominaba "el alma" del actor era una fuente inagotable de material explosivo y asociaba el acceso a ésta a procesos subconscientes. Describía el siguiente proceso: "ni bien alguna impresión nuestra, o una reminiscencia llega, como una chispa hasta esas profundidades, nuestra alma se inflama y comienza a arder exhalando sentimientos vivos" (Stanislavski, 2011: 239).

Stanislavski entendía que en el momento en que intervenía el subconsciente, ambos aspectos del actor, el exterior y el interior, se unían y toda la actividad escénica cobraba sentido. El maestro opinaba que los procesos de la creación orgánica transcurrían en la región de la subconsciencia artística, y por tal motivo se proponía desandar los caminos hacia su acceso.

A pesar de las continuas reflexiones y experimentaciones del maestro, el Sistema se encontraba por entonces en un estado embrionario, y en las primeras puestas en escena de las obras de Chéjov, Stanislavski dejaba muy poco lugar a la creatividad del actor.

En su rol de director, a partir de situarse en las circunstancias de cada papel, creaba la puesta en escena de la obra hasta los más mínimos detalles. El director diseñaba las características personales de cada personaje, incluso los gestos particulares como silbar o chasquear los labios. En ocasiones incluso el mismo Chéjov le sugería estas indicaciones acerca de los rasgos característicos de los personajes.

Stanislavski poseía una gran capacidad intuitiva para ponerse en el lugar de cada personaje, por lo que las decisiones e instrucciones que daba resultaban apropiadas para generar la ilusión de intimidad y de la vida real en escena. Hacia 1909, durante la puesta en escena de *Las Tres Hermanas* Meyerhold, en el papel de Tusenbach, se quejaba de que Stanislavski sólo les indicaba los movimientos en escena, sin guiarlos acerca de las motivaciones para realizarlos. Stanislavski se daría cuenta más adelante de que los actores no iban a encontrar fácilmente el subtexto de sus personajes si él no les permitía participar creativamente en su construcción.

Tan ligados estuvieron Chéjov y el maestro ruso que la última aparición de Stanislavski como actor fue en 1928 a los sesenta y cinco años de edad, representando a Verishinin en *Las Tres Hermanas*. Durante el evento el autor?/escritor? sufrió un ataque al corazón tras el cual se le recomendó que no volviera a actuar. Los restantes diez años de su vida se dedicó a escribir y a actividades pedagógicas. De la desaparición del autor,

dijo Stanislavski: "La muerte de Chéjov arrancó a nuestro teatro un gran trozo de su corazón" (2011: 319).

2.2.6 La psicología del rol

Hacia 1900, Stanislavski interpreta al Dr. Stockmann en *El enemigo del pueblo* de Ibsen. Este trabajo también se inscribe en lo que Stanislavski refiere como "La línea de la intuición y del sentimiento". En relación con este trabajo el director expone que alcanzó una completa identificación con el papel mediante la creación de una "imagen interior" que logró intuitivamente y que luego "la imagen exterior" fue una derivación natural de la interior.

Stanislavski construyó la imagen interior del papel pensando en las ideas o preocupaciones del Dr. Stockmann, por ejemplo el pensamiento de que podía amar a todos lo que lo rodeaban. También aclara que una de las razones importantes por las que logró esta identificación total con el personaje fue porque su vida personal poseía analogías con la de aquel. Según el director, la vida lo había preparado para este personaje atesorando "material espiritual" y recuerdos que le eran afines.

El director describe luego dos procesos diferentes y complementarios. En primer lugar, afirma que bastaba con que él se pusiera a pensar en las ideas del personaje para que su cuerpo adoptara sus características externas, como la inclinación del cuerpo hacia adelante, la miopía, su andar veloz, etc. Más adelante, relata cómo bastaba con que adoptara las maneras físicas del personaje para que surgieran los sentimientos y sensaciones que le habían dado origen.

2.2.7 Generar memorias

Dentro de lo que el director denominó "La Línea Político Social" se encuentra la puesta en escena de las obras de Máximo Gorki. Sobre este trabajo señalaremos un recurso que utilizó el director en relación con la caracterización. En la pieza *Los Bajos Fondos*, debían representar vagabundos; organizaron entonces una recorrida por los tugurios de la feria Jítrovo para interactuar con aquel mundo particular. El director describe cómo estas excursiones despertaban su fantasía y le proporcionaban un material vivo. Luego, una vez en la escena, podía trasladar estas experiencias a la

representación: "me guiaba por las reminiscencias vivas y no por lo inventado o imaginado" (Stanislavski, 2011: 278).

2.2.8 La madurez artística

Hacia 1906 Stanislavski comienza a intentar sistematizar todo el material adquirido hasta el momento. A partir del análisis de sus experiencias llega a la conclusión de que la exposición ante el público a la que se enfrenta el actor es una condición antinatural. El actor debe representar sentimientos profundos en un estado físico y espiritual que no le es natural, por lo que debe recurrir a gestos armados exteriormente para representar sentimientos que no siente en su interior. Esta contradicción, según el maestro, genera en el actor una dislocación entre lo físico y lo espiritual. El director se plantea entonces crear las condiciones y medios técnicos para lo que él llama "el estado creador".

En el "estado creador" el aparato físico del actor se encuentra a disposición de su voluntad y no hay tensión muscular: "El artista está en condiciones de expresar mediante su cuerpo, sin obstáculos, todo lo que siente su alma"(Stanislavski, 2011: 325).

A partir de su experiencia y de la observación de actores que admiraba, el director descubre otros procesos importantes para generar el necesario "estado creador": la concentración y la relajación muscular. Por otro lado, también comprende la importancia del "creer" en escena. El director opinaba que solamente se puede creer en la verdad, y que el actor debe buscarla hasta encontrarla. Stanislavski no se refiere a la verdad de la escenografía, el vestuario o a lo teatral de la escena, sino a la verdad de las sensaciones y los sentimientos del actor frente a tal o cual fenómeno que lo rodea en el escenario, lo que denomina "sensación de verdad". Para llegar a creer en esta verdad imaginaria, el actor debe utilizar el mágico "sí", la herramienta que más adelante, en el desarrollo de su Sistema, llamara "El sí mágico". Desarrollaremos ésta y otras herramientas más adelante ya que el autor las aborda más en profundidad en sus obras posteriores.

Es importante señalar que el director comienza a diseñar ejercicios para experimentar en su propio trabajo estos procesos de relajación, concentración y "sensación de verdad" porque cree que este "estado creador" está sujeto a la ejercitación

y al desarrollo. Stanislavski llamó a estos procesos "La técnica interior". Estas búsquedas y observaciones serán las bases para el desarrollo de su posterior Sistema.

El director realiza un trabajo de laboratorio con la "técnica interior" y luego la prueba en escena con sus personajes y los demás intérpretes. Esta experimentación continua se componía de avances y retrocesos técnicos. Stanislavski describe que en la obra *El drama de la vida* de Hamsun, interpretando a Kareno, quiere implementar su "técnica interior" pero la lleva a un extremo. Esta obra requería de los actores grandes despliegues de las pasiones humanas.

Para lograr la pasión verdadera en escena, el director entendía por entonces que el actor debía deshacerse de todo medio exterior de personificación. Por tal motivo, les impide a los actores que realicen desplazamientos, gestos, e incluso acciones. Stanislavski expresa:

Yo exigía al artista que viviera la pasión que se le había encomendado, mediante sus propios sentimientos y temperamento (...) creía sinceramente que para revelar sus vivencias, bastaba al actor con que sólo se apoderase en el escenario de su "estado creador", y el resto vendría de por sí. (2011: 335)

Sin embargo, al no tener una justificación interna para esta quietud, el director afirma que lo que logró con estas restricciones fue una tensión extrema en el cuerpo que terminó por espantar los sentimientos y lo obligó a resolver la escena desde el oficio mecánico de la modalidad histriónica.

Luego de la obra de Hamsun, Stanislavski pone en escena y actúa en la comedia *Un mes en la aldea* de Turguéniev. En el relato de esta experiencia reconoce positivamente los resultados actorales obtenidos en base a la "técnica interior". Según el director, en gran parte el éxito residió en que esta comedia de Turguéniev requería del actor expresar sentimientos comunes y cotidianos y no grandes pasiones como en la obra de Hamsun. También encontramos en el relato de esta experiencia más detalles acerca de la aplicación de la técnica y de lo que buscaba el director.

Stanislavski quería poner en escena los diseños caprichosos y fantásticos de la psicología humana pero entendía que no podía utilizar para ello los modismos histriónicos acostumbrados. El director estaba en la búsqueda de lograr lo que denominaba "la irradiación invisible" de la voluntad y de los sentimientos, pero: "¿Cómo hacer para poner al desnudo en el escenario las almas de los actores, para que

los espectadores estuviesen en condiciones de verlas y comprender todo lo que pasaba en su interior?" (2011: 355).

Stanislavski optó nuevamente por anular en los actores los movimientos superfluos, por la supresión de gestos innecesarios y evitar toda clase de trabajo escénico del *reggiseur* que distrajera a los espectadores de la interpretación de los actores. Les indicaba a los actores que apenas se movieran y que focalizaran en la "acción interior" que se podía transmitir con los ojos, una mímica, una entonación de voz apenas perceptible y pausas psicológicas. Esta "acción interior" era, según Stanislavski, la actividad espiritual del rol, determinada por el diseño psicológico del personaje. Este diseño psicológico lo realizaba el director, en ocasiones con ayuda del autor de la obra, y es una descripción y análisis de los distintos momentos del personaje de donde surgen los problemas que comprometerán al actor. Stanislavski llamó a esta herramienta "la partitura interior" del personaje.

Es en *Un mes en la aldea* donde Stanislavski hace otro descubrimiento importante para la elaboración de su Sistema, algo que ya era sabido por Stanislavski pero que se reveló como de suma importancia en la elaboración del rol de Rakitin, debido a que el actor debía saber trabajar no solo sobre sí mismo, sino también sobre el personaje. No era suficiente con generar el "estado creador"; había que realizar un análisis meticuloso de las características psicológicas del personaje.

Hacia 1914, en pleno comienzo de la guerra Stanislavski interpreta a Salieri dentro de un espectáculo dirigido por Dánchenko que abarcaba varias obras de Puschkin. En la descripción de este rol, podemos encontrar información acerca de cómo Stanislavski vivía el proceso actoral en ese momento. Por entonces percibía una desarmonía entre lo que sentía interiormente y lo que expresaba con las palabras y con el parlamento en general. Dice Stanislavski: "sentía el alma, los pensamientos, tendencias y toda la vida interior de mi Salieri (...) mientras mis sentimientos emanaban del corazón, dirigiéndose hacia los centros motores de mi cuerpo, hacia la voz y hacia la lengua" (2011: 399). Sin embargo, relata el director que ni bien escuchaba cómo estaban sonando sus palabras dejaba de reconocer en la forma exterior su sentimiento que era sincero.

Estas observaciones y percepciones llevaron a Stanislavski a desarrollar más adelante toda una serie de ejercicios en relación con los aspectos del sonido y del parlamento en busca de la sonoridad musical natural del habla, basándose en estudios

musicales. El foco seguirá estando en poder expresar la "vida interior" del personaje y sus sentimientos a través del discurso. Stanislavski expresa: "la verdadera musicalidad, el ritmo sostenido y justo, a la par que policromo, y el diseño interior del pensamiento o sentimiento, transmitido serena y tranquilamente" (2011: 402).

Hacia 1919 en la representación de *Cain* de Byron, sucederá algo similar en relación con la expresión corporal. En esta representación Stanislavski sintió por primera vez la supremacía que constituía para el actor el principio arquitectónico y escultórico respecto a sus movimientos. A partir de este principio, el director comienza a investigar de qué forma moverse en escena rítmicamente, intentando descubrir leyes que se puedan aplicar sistemáticamente.

2.2.9 Seguir buscando

Hacia el final del *Mi vida en el Arte* Stanislavski da cuenta del estado en el que se encuentra el Sistema hasta el momento y hacia dónde enfocará sus próximas búsquedas. El sistema se divide por entonces en dos partes principales:

- 1) El trabajo exterior e interior del artista sobre su propia personalidad: la elaboración de una técnica psíquica que permite al actor evocar el estado creador y la preparación del aparato corporal para la encarnación del papel y para la exacta transmisión de su vida interior.
- 2) El trabajo exterior e interior del artista sobre su papel: el estudio de la esencia de la obra dramática, del núcleo que habría servido para la creación del papel y que determina su sentido.

A partir de estas bases, el director continuará trabajando sobre una técnica psicofísica que pueda excitar la creación subconsciente. Stanislavski se pregunta cómo registrar para poder transmitir a los estudiantes "la marcha interior de los sentimientos, los caminos conscientes hacia las puertas del inconsciente, que son los que componen la verdadera base del arte teatral"? (2011: 440).

2.3 El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias

Esta obra fue publicada por primera vez en 1938, un año después de la muerte de su autor. Hemos mencionado al comienzo del trabajo que este texto está escrito en estilo novelesco. Stanislavski asume el papel de Tórstov, el experimentado maestro, y también podemos reconocerlo en Kostya, el entusiasta y talentoso alumno. Para una mayor comprensión de nuestras observaciones, nos referiremos a Stanislavski /T cuando las intervenciones del director son realizadas en la situación ficcional de las clases.

2.3.1 El arte de la vivencia

En los primeros dos capítulos del libro, "Dilientantismo" y "Arte de la escena y oficio de la escena", Stanislavski/T, hace una clara diferenciación entre el trabajo propuesto por él, "el arte de la vivencia", y lo que denomina "el arte de la representación". Este último reinaba en la escena rusa antes del desarrollo del Sistema de Stanislavski y luego de su creación e implementación ambas corrientes continuaron conviviendo.

En el arte de la representación el actor no se identifica con el papel, sino que utiliza su virtuosismo técnico para representarlo. En opinión de Stanislavski, esta técnica no trabaja con sentimientos humanos, delicados y profundos, sino que en ella interesa más el resultado exterior, la forma más que el contenido. El arte de la vivencia, en cambio, requiere que el actor ponga a disposición del papel sus propios sentimientos.

En el comienzo del libro se plantea una situación en la que los ingresantes a la escuela en la que enseña Stanislavski/T deben presentar una escena como primer requisito. Los estudiantes deben elegir el material y preparar solos la escena a partir de su propia intuición y/o experiencia. Luego de la presentación el profesor Stanislavski/T les da una devolución. A partir del análisis de este relato focalizaremos en los procesos y técnicas que propone el director en referencia al trabajo con los sentimientos.

Stanislavski/T reconoce sólo dos momentos en la actuación de dos de los estudiantes que pueden pertenecer al arte de vivir un papel, "el arte de la vivencia". Según el director, en ambos casos los actores actuaban subconscientemente. Cuando esto sucede, Stanislavski reconoce que el actor "al margen de su voluntad, vive la vida de su papel sin darse cuenta de lo que siente, sin pensar en lo que hace, y todo transcurre por sí mismo, de modo intuitivo" (1980: 60).

Para Stanislavski el objetivo esencial del arte escénico consiste en "crear la vida del espíritu humano del papel" y transmitir esta vida en a la escena bajo una forma artística. Para lograrlo, el actor debe adaptar sus propios sentimientos humanos a esa vida ajena del rol. Frente a este propósito, se plantea que la forma de acceder a los sentimientos es a través del acceso al subconsciente. La psicotécnica planteada por Stanislavski supone realizar procedimientos conscientes para lograr acceder a la creación subconsciente. Como asegura Stanislavski, "en el alma humana hay ciertos elementos sujetos a la conciencia y a la voluntad. Estos elementos pueden actuar sobre nuestros procesos psíquicos involuntarios" (1980: 60).

El maestro propone una psicotécnica que le permite al actor en escena acceder a las leyes naturales que utiliza en el cotidiano. Esto se realiza mediante la ejercitación de ciertos elementos susceptibles de ser manejados por nuestra voluntad como la atención, la concentración y la imaginación:

Sólo cuando el artista comprende y siente que su vida interna y externa en la escena, en las circunstancias que lo rodean, fluye de modo natural y normal, de acuerdo con todas las leyes de la naturaleza humana, las más profundas fuentes de su subconsciente se van abriendo lentamente, y surgen de ellas sentimientos que no siempre nos resultan inteligibles. Ya sea por corto o largo espacio de tiempo se poseionan de nosotros y nos guían hacia donde les ordena cierta fuerza interior. Al no entender y poder estudiar ese poder rector, nosotros, en nuestro lenguaje de los actores, lo llamamos simplemente "naturaleza". (Stanislavski, 1980: 61)

Respecto al trabajo con los sentimientos, Stanislavski propone que el actor debe lograr "vivir el papel". Según el director, esto se logra cuando el actor en las condiciones de la vida del papel, en plena analogía con la vida de éste logra pensar, querer, esforzarse y actuar de modo correcto, lógico, armónico y humano. Si el artista logra sostener esto a lo largo de la pieza habrá construido un línea continua de "vivencia del papel" y "sólo entonces el artista comienza a sentir al unísono con él" (1980: 61).

2.3.2 Acción, el "si" y las circunstancias dadas

Stanislavski/T les trasmite a sus alumnos, a partir de la realización de ejercicios y de una reflexión posterior acerca de las experiencias escénicas, algunos de los "elementos" imprescindibles del Sistema: el "si" mágico, las circunstancias dadas y la acción interna y externa.

Analizaremos brevemente cada uno en particular y luego de qué manera se relacionan entre sí en el trabajo de los sentimientos. Stanislavski/T plantea que no es posible acceder a los sentimientos de forma deliberada y como un fin en sí mismo: De esta manera sólo se lograría una manifestación externa y artificial de las pasiones, interpretadas mecánicamente. El actor debe en principio prestar atención a lo que hace en escena, a las acciones en escena. Dice Stanislavski: "se debe estar siempre haciendo algo, ejecutando algo. Acción, movimiento, son las bases del arte que sigue el actor" (1980: 80).

El maestro sostiene que las acciones no deben ser realizadas de forma general; siempre deben tener un propósito, un fin. No se puede, por ejemplo, buscar algo en general y sin un propósito. Además de realizar la acción de buscar detalladamente, el actor debe saber para qué lo está buscando y la importancia de encontrar lo que busca. Para Stanislavski, las acciones deben ser lógicas y coherentes y tener una justificación interna.

El maestro llama entonces a las acciones "externas" e "internas", relaciona la parte interna de la acción al propósito o fin y la parte externa a su manifestación física. Se puede permanecer quieto pero si la actividad interna es intensa, esto no significará una actitud pasiva. Si una acción no tiene fundamento interno no puede retener la atención del actor. Según el maestro, para lograr generar un propósito interno para la acción, el actor necesita encender su imaginación. Para tal fin, utiliza la herramienta del "Si mágico".

El "si" es una suposición: Los actores accionan con la premisa de plantearse qué harían si la suposición planteada fuera real, es como "una palanca que eleva al artista de la realidad cotidiana al plano de la imaginación" (1980: 98). Stanislavski/T les plantea a los alumnos, por ejemplo, el ejercicio de qué harían si hubiera un loco detrás de la puerta queriendo ingresar violentamente a la clase. Los alumnos en seguida se ponen a accionar, armando barricadas y escondiéndose. Dice el maestro que esta suposición instantáneamente produce un estímulo interior, despierta una interna y real actividad y el actor responde a este reto desde la acción, "a través de la palabra "si" se crean de un modo normal, orgánico, natural, las acciones internas y externas" (1980: 88).

El elemento que complementa al "si mágico" son las "circunstancias dadas", las que dan fundamento al "si". También son creadas por la imaginación y deben ser tenidas en cuenta por el actor como reales, es toda la información que incide directamente en el

accionar del actor en la escena. En la situación planteada anteriormente por el director, la "circunstancia dada" sería: "hay un loco detrás de la puerta queriendo entrar".

Stanislavski/T propone que el actor utilice estos elementos de la siguiente manera, debe plantearse: ¿Qué haría yo y cómo me comportaría si me encontrara en tal o cuál circunstancia?. Según el director, esta sola pregunta incitará al actor a la actividad y a responder mediante la acción. Dice Stanislavski que el actor "experimentará entonces en su interior, consciente o inconscientemente lo que Pushkin llama "la emoción sincera" (1980: 93).

En los anexos del libro sobre el elemento acción, Stanislavski recalca la importancia de realizar las acciones de forma lógica y coherente para que el actor pueda creer en ellas. Para desarrollar esta lógica y coherencia Stanislavski diseñó una serie de ejercicios en los que el actor debía realizar acciones muy detalladamente con objetos imaginarios. Evocar en la acción actividades con objetos inexistentes exige del actor la utilización de varios elementos del sistema como la concentración, la imaginación, el control de la conciencia, el sentido de la verdad y el recuerdo de sensaciones percibidas anteriormente. Veremos más adelante cómo esta tarea de evocación incidirá en el trabajo con los sentimientos.

2.3.3 **Imaginación**

Stanislavski/T describe la importancia del elemento "imaginación" dentro del Sistema y realiza varios ejercicios con los alumnos para demostrar en la práctica su utilización. En las reflexiones posteriores a estas prácticas podemos encontrar algunos procesos utilizados por el maestro para convocar las emociones/sentimientos de los actores.

Para Stanislavski el rol de la imaginación en el actor es fundamental para completar la información que no le es dada por el dramaturgo. El actor debe, por ejemplo, imaginar qué sucedió antes de ingresar a la escena, qué sucederá cuando la obra termine, o lo que ocurre entre las distintas escenas. Por ende, la imaginación conduce el proceso creativo de construcción del personaje tanto en la imagen externa, sus modales, su manera de andar, etc., como en el carácter de los personajes, matiz de sus pensamientos, de sus sentimientos, de sus impulsos y de sus actos.

Stanislavski/T entiende que la imaginación se puede estimular mediante el proceso descrito anteriormente, utilizando el "si mágico" y las "circunstancias dadas". Estos procesos se pueden utilizar tanto en el mundo que rodea a los actores en el escenario como en el plano mental.

Stanislavski hace una distinción entre trabajar la imaginación en relación con hechos materiales y realidades de la vida, por ej., transformar un mueble en otro objeto o imaginar que estamos en otra estación del año, y la imaginación que se trabaja únicamente con el intelecto, prescindiendo del tiempo, el lugar y la acción. Al igual que el trabajo con las acciones, el trabajo con la imaginación en el plano mental requiere de la construcción de una trama lógica y coherente.

Para entrenar a los actores en esta lógica Stanislavski/T les propone a los estudiantes tareas sencillas, por ejemplo, que se trasladen mentalmente a su habitación. El estudiante debe entonces activar su imaginación y hacer más próximo el objeto imaginario a su mente. Este proceso es guiado por medio de un razonamiento lógico agregando las siguientes preguntas en relación con la circunstancia planteada: ¿Quién?, ¿dónde?, ¿cuándo? y ¿por qué? El director explica que esta última pregunta, el por qué, obliga al actor a definir el objeto de sus meditaciones, sugiere el futuro y lo impulsa a la acción. El trabajo imaginativo es en un comienzo preparado y dirigido de manera consciente, intelectual.

El estudiante, a partir de las preguntas del profesor, ve algo. Dice Stanislavski: “sea en su memoria, sea en su imaginación: ciertas imágenes visuales definidas se le presentan. Por un instante vive como en un sueño” (1980: 114). Mediante esta actividad mental guiada el estudiante logra crear algo aproximado al cuadro general de las "circunstancias dadas" planteadas por el maestro. La ilusión ha sido entresacada de las propias imágenes internas del estudiante. El alumno ha creado lo que el director llama "una visión interna", puede ver con la "visión interior" aquello en lo cual se piensa.

Esta herramienta de la "visión interna" la utilizará luego para la creación del rol. Stanislavski propone como técnica que los alumnos, a partir de las "circunstancias dadas" de la obra que van a representar, compongan mentalmente, mediante el proceso anteriormente descrito, toda una serie continuada de imágenes, algo como la cinta de una película. En escena esta película deberá proyectarse dentro de ellos mismos en lo que el director describe como “una pantalla de nuestra visión interna”. Según el maestro, esta actividad logrará dar vida a las circunstancias en medio de las cuales se

mueve el actor, quien deberá estar atento en todo momento tanto a las circunstancias externas (el montaje material que constituye la producción) como a la cadena de circunstancias internas que ha creado con su imaginación.

En cuanto al trabajo con los sentimientos dice Stanislavski: "estas imágenes internas, al crear una disposición de ánimo correlativa, despiertan emociones que nos mantienen siempre dentro de los límites de la obra" (1980:110).

Stanislavski da mucha importancia a la construcción de estas "visiones internas" por considerar que estas imágenes visuales son más accesibles que las sensaciones y representaciones a las que podemos acceder a partir del uso del elemento "memoria emotiva", que desarrollaremos más adelante. Asimismo, en este apartado el director describe cómo son estas "visiones internas", las que pueden penetrar en el espíritu de los actores, provocando vivencias, impulsos y las acciones mismas.

El director expone en este capítulo que el actor no puede restringir su tarea únicamente a la actividad de la imaginación; debe responder en escena desde la acción. Para tal fin, asegura el maestro, bastará con que el actor se realice la siguiente pregunta: ¿Qué haría si lo que estoy imaginando fuera verdad? Esta pregunta despierta un deseo que no sólo se siente psíquicamente, sino también físicamente.

Para Stanislavski la actividad en la vida imaginada tiene una importancia extraordinaria para el actor porque con ella debe provocar la acción interna y luego la acción externa. El director expone que no es necesario que el actor crea que las circunstancias dadas son reales, basta con que suponga qué pasaría si eso fuera real, porque, aún sin esa creencia, podrá obtener la sensación que la suposición despierta. Dice Stanislavski :

la imaginación, que no tiene sustancia corpórea, puede afectar de manera refleja nuestra naturaleza física y hacerla actuar. Esta facultad es de la mayor importancia en nuestra psicotécnica (...) todos y cada uno de los movimientos que ustedes hacen en escena, cada palabra que dicen, son el resultado directo de la vida normal de la imaginación. (1980:118)

2.3.4 Atención en la escena

La "Atención" es otro de los elementos que componen el Sistema. Mediante una serie de ejercicios prácticos, Stanislavski/T demuestra a los alumnos recursos técnicos para poder manejar su atención en la escena. Respecto al trabajo con la "Atención" propuesto por Stanislavski, describiremos algunas herramientas y pondremos especial foco en los procesos que entendemos se relacionan con el trabajo de las emociones.

Stanislavski entiende que el actor se siente afectado por la presencia de un público, debe “aprender a vencer el efecto de aquel gran agujero negro” (1980: 120) que se extiende frente a él en la platea. Como vimos anteriormente, lo que busca el director es lograr las condiciones de la vida en la escena, pero las condiciones en el teatro son diferentes e interfieren la vida normal del actor, así que es necesario que éste realice un esfuerzo para fijar su atención.

Stanislavski/T explica cómo en la vida cotidiana realizamos acciones naturalmente, pero que en escena los actores deben aprender nuevamente cómo llevarlas a cabo. La proximidad de un público, y el esfuerzo por demostrar a la audiencia que se está llevando una acción adelante, genera tensión corporal y les impide a los actores realizarlas con naturalidad. Dice Stanislavski: “para que ustedes se desentiendan de los espectadores deben estar interesados en algo en escena” (1980: 124).

Stanislavski/T plantea a los estudiantes una situación muy dramática para improvisar: en ella un bebé muere por el descuido de sus padres. Luego de plantear estas "circunstancias dadas", los alumnos improvisan la situación en tres diferentes entornos escénicos: con el telón abierto, con el telón cerrado e incluso sin “nadie” observando, con el director espiando por una abertura en el escenario para generar una sensación de intimidad.

Según Stanislavski/T, el error en las tres improvisaciones era que, aunque en las últimas dos estaban más tranquilos, en todas trataban forzosamente de expresar sus sentimientos, el defecto principal radicaba en su incapacidad para concentrar su atención. Para subsanar estos errores les propone la herramienta del "círculo de atención". Estos círculos son sectores circulares trazados y delimitados mentalmente por el actor (usando referencias reales o imaginarias), en los que éste deposita su atención en la escena. Estos círculos pueden ser pequeños, medianos y grandes y en relación con su tamaño producen la sensación de mayor o menor intimidad. Dentro de ese "círculo de atención" el actor debe realizar una observación activa de los objetos que lo componen, y al ocupar su atención en este accionar logra permanecer con tranquilidad en escena.

El estudiante Kostia refiere darse cuenta de que en el círculo pequeño (el que se extiende más próximo al actor) puede examinar detalladamente varios objetos y también ingresar en actividades más complicadas como “vivir los sentimientos e ideas más íntimos”(1980:131). Luego, Stanislavski/T le explica que en ese momento el actor logra el estado de "soledad en público". Dice Stanislavski: "está usted en público porque todos estamos aquí, y es soledad porque está usted aislado de nosotros por el pequeño círculo de atención" (1980: 131).

Stanislavski/T explica entonces a los alumnos que cuando el actor lleva su atención a estos procesos íntimos está utilizando la "atención interna", que es la que se fija en cosas que vemos, tocamos y sentimos en circunstancias imaginarias. La "atención externa" en cambio, está dirigida hacia los objetos reales que se encuentran fuera, en la vida exterior del actor. Para Stanislavski/T la atención interna es de suma importancia para el actor ya que gran parte de su vida tiene lugar en el dominio de las circunstancias imaginarias.

En este punto el director describe un proceso de suma importancia: les recuerda a los estudiantes el trabajo realizado con la "imaginación." Stanislavski/T expone cómo los elementos "atención e "imaginación" están sumamente relacionados. El maestro vuelve a hacer referencia al concepto de "visiones internas", y de que nosotros podemos ver cosas que no son gracias a las representaciones mentales. Si cerramos los ojos podemos ver en nuestra pantalla de visión interna un objeto que no está frente a nosotros en ese momento, por ejemplo, podemos imaginar un plato de comida. Esta imagen parece estar en un principio fuera de nosotros. Dice Stanislavski: "las formas de nuestras imágenes surgen dentro de nosotros, en nuestra imaginación, en la memoria y luego parecería que se trasladan fuera de nosotros, para que las observemos" (1980: 110). Estas imágenes, "visiones internas", pueden ser también de tipo auditivo o corresponder a la memoria del tacto, del olfato y a otro tipo de sensaciones imaginarias. El director sostiene que a través de estas representaciones se despiertan las sensaciones de alguno de los cinco sentidos. A partir de dirigir su atención hacia estas sensaciones, el autor lograría construir el objeto de su imaginación. En base a esta construcción se origina "la vivencia", que puede despertar el deseo de accionar y también provocar emociones. Veremos más adelante que esta evocación se relaciona con la "memoria emotiva".

En relación con el proceso antes descrito, Stanislavski entiende que todo lo que el actor experimenta en su vida cotidiana podrá ser tomado luego como material creativo, y por eso es importante que los procesos de observación se realicen con la atención adecuada. Según Stanislavski/T, la atención puede estar basada en el intelecto o en el sentimiento. Propone a los alumnos desarrollar, en lugar de una atención arbitraria e intelectual, una "atención sensible" que luego podrá, en su momento, provocar una reacción emotiva.

Stanislavski/T sugiere a los alumnos que el entrenamiento de la atención externa e interna debe ser llevado adelante tanto en el teatro como en la vida diaria de forma sistemática, consciente y prolongada. Utilizando ejercicios similares a los que utilizaron para entrenar la imaginación, les pide, por ejemplo, que realicen antes de dormir un *racconto* mental de todo lo que sucedió en el día, prestando especial atención a los detalles. Además de los detalles sobre los objetos y personas, les solicita que revivan todos los pensamientos y las sensaciones interiores que se suscitaron.

El maestro propone que al realizar estos procesos exhaustivos de observación, los alumnos no deben temer agregarle ligeros toques que su espíritu quiera sumar a sus observaciones de la vida, ya que los artistas deben poder reunir material que excite sus emociones. Para lograr este tipo de atención el actor debe plantearse una circunstancia imaginaria que logre despertar su interés en el objeto de su atención y que sirva para poner en movimiento su aparato creativo entero. Dice Stanislavski/T que las circunstancias imaginarias pueden transformar el objeto y avivar en los actores la reacción emocional hacia él. De esta manera, el actor va "almacenando" en su recuerdo variadas impresiones de los acontecimientos de su vida diaria.

Stanislavski/T plantea que una vez que el actor ha aprendido a observar la vida alrededor suyo el director debe dedicarse a estudiar en profundidad las emociones, esto es, las impresiones que se obtienen del contacto directo y personal con otros seres humanos. Para Stanislavski este es el material con el que se conforma "la vida del espíritu humano del papel".

Stanislavski/T menciona que frecuentemente no llegamos a conocer la vida interna de la persona que observamos a partir de datos precisos; a menudo sólo podemos lograrlo mediante un sentimiento intuitivo. Este es el tipo más delicado de concentración de la atención ya que se relaciona con la observación subconsciente: A partir de esta atención podemos penetrar en el alma de la otra persona. Stanislavski/T

advierde a sus alumnos que no puede asegurarles que la técnica pueda llevarlos a lograr esto, pero en todo caso es necesario aprender modos de estimular el subconsciente para encauzarlo hacia el proceso creativo.

2.3.5 **Relajación muscular**

La "liberación de los músculos" es otro de los elementos que componen el Sistema. Stanislavski entiende que la tensión muscular innecesaria paraliza la actividad del actor, cortando su vida psíquica e impidiendo el trabajo interior y la vivencia. Si el actor no logra controlar sus músculos, dice Stanislavski, "la tensión y los espasmos pueden llegar al límite y sofocar el sentimiento vivo durante el momento de la creación" (1980: 153).

En lo que concierne al trabajo con las emociones, el director aconseja que cuando el actor se emociona debe evitar la tensión y aflojar los músculos todo lo que le sea posible, ya que "cuanto más delicado es el sentimiento tanta más precisión y plasticidad requiere en su expresión física" (1980: 162).

Stanislavski/T propone una serie de ejercicios para que el alumno logre controlar y disolver estas tensiones en escena. El método propuesto consiste en desarrollar una especie de control propio, un vigía. Este observador interno debe controlar constantemente que al realizar diversas acciones y posturas no haya en el cuerpo ningún punto de contracción excesiva, eliminando la tensión innecesaria. Esta tarea debe realizarse a diario y sistemáticamente tanto en el teatro como en la vida cotidiana, hasta que forme parte de la costumbre. Con el tiempo se convertirá en un hábito mecánico y subconsciente y logrará ser parte de la integración física del actor; el director llama a este proceso "de apropiación".

Asimismo, Stanislavski/T relaciona este proceso a los anteriores elementos del Sistema. Señala que el actor, cuando realiza una acción real o imaginaria debidamente basada en las "circunstancias dadas" y cree en ellas, pone a la naturaleza en acción y sólo ella puede tener un absoluto control de nuestros músculos, contraerlos y relajarlos en debida forma. Stanislavski observa: "la naturaleza guía al organismo vivo mejor que la conciencia y la tan celebrada técnica del actor" (1980: 159).

2.3.6 **Unidades, Objetivos, Fe y Sentido de la verdad.**

Stanislavski describe teóricamente, y a partir de la realización y corrección de ejercicios prácticos, otros elementos del Sistema: las unidades, los objetivos creadores, la fe y el sentido de la verdad. Haremos una breve descripción de estos elementos y puntualizaremos en su utilización en los procesos que el maestro entiende pueden asistir al actor a acceder a la emoción.

Stanislavski/T utiliza una metáfora para explicar los elementos “unidades” y “objetivos”. El director sugiere que la obra marca un viaje en barco y que existe un canal principal que se dirige al núcleo de la obra por el cual el actor debe transitar, aquello sin lo cual la pieza no existiría. El actor, al no poder abarcar la totalidad del canal desde el comienzo de la obra, puede dividirlo en partes. Esas partes son las unidades, los episodios que conforman la obra, que pueden a su vez dividirse en sub-unidades. La razón para dividir la obra en unidades es para detectar el objetivo creador, el actor debe responder a la pregunta: ¿Qué voy a hacer? y allí obtendrá su objetivo. Estos dos elementos están íntimamente relacionados. Para el director cada objetivo es parte orgánica de la unidad, o a la inversa: el objetivo crea la unidad que lo encierra. De los objetivos en cada unidad dice Stanislavski: "son las lucecitas que indican la línea del canal y evitan que uno se pierda en cada parte del trayecto" (1980: 172).

Stanislavski/T relaciona estos elementos con otro elemento del Sistema: la acción. El director explica que para el nombre del objetivo debe emplearse un verbo; en cambio, si los actores eligen sustantivos, éstos pueden suponer el concepto intelectual de un estado anímico, sin indicar movimiento o acción. El actor debe plantearse objetivos reales, vivos, sin pensar en el resultado sino en la acción que los prepara. A su vez, el director entiende que estos objetivos activos deben ser tanto internos como externos y relaciona el objetivo externo con el aspecto físico y el interno con el psicológico.

En la descripción anterior encontramos la postura del maestro en relación con la vinculación entre el aspecto interno y externo. Dice Stanislavski: "En todo objetivo físico y en todo psicológico hay mucho de lo uno en lo otro. No se pueden separar" (1980: 176). Stanislavski/T da un ejemplo de este proceso remitiendo a la acción física de abofetear a alguien: el profesor expone cómo antes de realizar este simple acto, éste promueve complicadas sensaciones y vivencias psicológicas.

Stanislavski entiende que no es tan sencillo determinar en una acción dónde concluye la parte corpórea y dónde empieza la espiritual. Frente a este planteo Stanislavski/T les propone a los alumnos que no intenten trazar una línea demasiado definida entre la naturaleza física y la psíquica o espiritual de sus objetivos. Les propone de momento abordar los objetivos físicos porque son más posibles de ejecutar. Dice Stanislavski: "el cumplimiento correcto del objetivo físico os ayudará a crear el estado psíquico apropiado" (1980: 176). De esta manera, dice el maestro, no se generará la violencia interior que ahuyenta a los sentimientos.

Stanislavski/ plantea que en nuestra vida cotidiana la "fe" y el "sentido de la verdad" en lo que hacemos se crean por sí solas, en cambio en escena éstas requieren una preparación. El director busca en escena la fe en la verdad del sentimiento que vive el actor y en las acciones que realiza. Afirma: "todo debe inspirar fe en la posibilidad de que existan en la vida real los sentimientos análogos a los que vive en la escena el artista creador" (1980: 183). El profesor propone que para lograr este fin el actor utilice los demás elementos del Sistema: el "sí" mágico" bien justificado, las circunstancias dadas, los objetivos atractivos y las acciones verdaderas, y todo esto en interacción con su *partenaire* de escena, buscando influir en él y dejándose influir por su accionar.

Stanislavski entiende que cuando una acción es realizada de forma justificada, el artista puede otorgar su fe en ella de forma natural, orgánica. No es suficiente que el actor realice las acciones físicas formalmente, sino que se requiere que deposite la verdad auténtica del sentimiento y una fe sincera en lo que está realizando.

En lo referente al trabajo con los sentimientos el director entiende que en los momentos en que los actores deben interpretar escenas trágicas o dramáticas que requieren una profunda emoción, las acciones simples situadas en circunstancias dadas de importancia adquieren mucha relevancia. Dice el maestro: "Se crea entonces una interacción entre el cuerpo y el espíritu, entre la acción y el sentimiento, merced a la cual lo exterior ayuda a lo interior, y lo interior evoca lo exterior" (1980: 192). En los momentos de mayor tensión creadora el actor debe aferrarse a algo estable, real y realizable como una acción, de lo contrario intentará en vano forzar sus sentimientos. Dice Stanislavski: "afirmo que lo que más atrae la emoción es la fe en las propias acciones interiores y exteriores" (1980: 194).

Stanislavski también se refiere al concepto de "pausa de la inacción trágica". Esto ocurre cuando en un momento dramático, por ejemplo cuando un personaje recibe

la noticia de la muerte de un ser querido, no hay en el actor una acción física externa notoria; sin embargo, existe otro tipo de intensa actividad interior. Stanislavski afirma que esta actividad se podría llamar una "acción psicológica", pero prefiere no definirlo tan cabalmente porque existe una intrincada relación entre el aspecto físico y psicológico de las acciones. Se referirá entonces a esta actividad como a la "acción interior", a la lógica de los sentimientos y de las sensaciones interiores. Entiende que esta línea de los sentimientos se puede trabajar también a través de la lógica de la acción física. Stanislavski/T expone a los estudiantes como un actor frente a una circunstancia trágica; se plantea imaginariamente una serie de pensamientos y reflexiones que pueden ser trasladados a la acción, utilizando nuevamente el "si" y las circunstancias dadas. El actor entonces se pregunta: ¿qué haría si me encontrara en determinadas circunstancias? Estas acciones imaginadas se representan internamente en las "visiones internas" del actor y estas a su vez despiertan sentimientos.

Por último, el director se refiere al estado "Yo soy". El actor alcanza el mencionado estado cuando logra una continuidad en la lógica de sus acciones y de sus sentimientos; esto, a su vez, lo conduce a la verdad y ésta despierta la fe. En el "Yo soy" el actor logra entonces existir, vivir y sentir al unísono con su papel; este estado "lo conduce a la emoción, al sentimiento, a la vivencia" (1980: 212).

2.3.7 Memoria emotiva

Stanislavski/T explica a los alumnos la importancia de otro de los elementos del Sistema, éste se relaciona directamente con el trabajo sobre las emociones y se denomina "Memoria emotiva". Describiremos los procesos a través de los cuales Stanislavski/T propone tener acceso a este nuevo elemento.

En relación con este elemento Stanislavski enfatiza que los sentimientos que utiliza el actor en escena son los propios, que el actor no puede inventar toda clase de sensaciones nuevas o un alma nueva para cada rol. El actor debe actuar siendo el mismo en las circunstancias elegidas para interpretar el papel. Debe elaborar el alma del personaje a partir de sus emociones, por ello es de suma importancia que pueda acceder a su material emocional. Dice Stanislavski/T que cuanto más amplia sea la memoria de las emociones del actor, éste dispondrá de más material para la creación interna del personaje.

Stanislavski/T pide a los alumnos que repitan un ejercicio de improvisación que habían realizado con éxito anteriormente. Las circunstancias planteadas para la improvisación eran sencillas: Stanislavski/T les plantea que hay un loco detrás de la puerta, una persona muy peligrosa que quiere ingresar a la habitación en donde se encuentran. Frente a la repetición de la escena, los alumnos reproducen las actividades y acciones realizadas anteriormente pero el profesor observa que, a diferencia de la primera representación en la que los estudiantes actuaban según los impulsos sugeridos por el sentimiento, en esta ocasión no había "actividad interna", no sentían lo que las circunstancias dadas les proponían.

En opinión del maestro, en la segunda representación los alumnos no lograron crear la vida en la escena porque que en lugar de tomar el material de la vida misma, recurrieron a los elementos teatrales que habían guardado de su anterior representación. En la primera vez, la actividad interna se vio reflejada en la acción, en el último caso repitieron únicamente la forma externa, resultando en una actuación fría, formal.

Stanislavski plantea entonces que el actor cuando repite las escenas, en cada presentación, debe poder reproducir no sólo las acciones externas sino también las mismas sensaciones experimentadas interiormente y, con ellas, los sentimientos. Para tal fin debe desarrollar la "memoria emotiva". Stanislavski desarrolla este concepto a partir del término "memoria afectiva", propuesto por el científico francés Ribot. La "memoria emotiva" es la memoria de los sentimientos, la memoria que nos ayuda a vivir en el presente las sensaciones producidas en el pasado ante un hecho que nos causó emoción. Al igual que a partir de la memoria visual podemos revivir en nuestra mirada interior un objeto olvidado, "la memoria emotiva puede hacer revivir emociones ya experimentadas" (Stanislavski, 1980: 224).

El director hace referencia a que la posibilidad de acceder a estos recuerdos emocionales y volver a experimentar en el presente emociones semejantes a las vividas en el pasado depende de cada persona y del grado de impacto de la emoción experimentada. Además, el actor en escena se encuentra en las condiciones particulares de la exposición y no puede contar con que este proceso suceda naturalmente. Por el motivo expuesto, Stanislavski/T propone a los alumnos ejercitarse en algunos procesos conscientes relacionados con la memoria emotiva y que pueden lograr convocarla.

El maestro entiende que los artistas deben desarrollar su memoria sensorial, la memoria que nos permite evocar las sensaciones percibidas a través de nuestros cinco

sentidos. Esto le permite al actor grabar y hacer resurgir los recuerdos de imágenes visuales, auditivas, olfativas, gustativas y olfativas para poder reproducirlos luego en escena. Además, "el ser humano (...) es capaz de recordar y volver a reproducir no sólo lo que ve y oye en la vida real, sino también lo que de un modo invisible e inaudible se crea en su imaginación"(Stanislavski, 1980: 226).

Stanislavski/T relaciona luego la memoria sensorial con la memoria emotiva y relata a sus alumnos cómo pueden reproducir un sentimiento ya vivido utilizando ambas. El profesor ejemplifica cómo a partir de recordar una imagen visual utilizando la memoria sensorial, podemos evocar las impresiones percibidas por los demás sentidos y reconstruir un momento vivido en el pasado. Al reconstruir y recordar ese momento a partir de la memoria sensorial, en muchos casos se logra convocar luego las emociones asociadas a esa situación. En este proceso, Stanislavski describe "una estrecha relación y la acción mutua que existe entre nuestro cinco sentidos, y también cómo influyen sobre los recuerdos de la memoria emotiva" (1980: 227).

Stanislavski cree que los artistas en general utilizan los sentidos de la vista y el oído para despertar los sentimientos y da a los demás sentidos un rol secundario en el trabajo con las emociones. Según el director, los artistas del tipo "visual" ven con su visión interior qué es lo que se requiere de ellos y pueden despertar el sentimiento a partir de estos recuerdos; otros utilizan el oído y despiertan el sentimiento a partir de los recuerdos auditivos.

También describe otros procesos importantes en relación con la evolución en el tiempo de los recuerdos emotivos. Según el director, el tiempo ejerce una tremenda influencia sobre nuestros recuerdos emotivos, los modifica de acuerdo a la intensidad y al contenido y éstos pueden seguir desarrollándose en nuestra memoria, profundizándose o extinguiéndose. Esto significa que aunque el actor logre en una presentación convocar un recuerdo emotivo utilizando el proceso sensorial anteriormente descrito, esto no garantiza que con la repetición de las funciones ese recuerdo pueda convocar la misma emoción. Stanislavski/T propone entonces que el actor debe escoger entre sus recuerdos las experiencias más vivas, las más excitantes y sugestivas y buscar nuevas combinaciones con recuerdos reales o imaginarios que le permitan mantener vivos estos recuerdos emotivos.

El director expone que el material emotivo del actor puede surgir de la experiencia propia en primera persona o al ser testigo de una determinada situación e

incluso al escuchar un relato. A partir de su imaginación y de un proceso que llama "simpatía del sentimiento", puede imaginarse en las circunstancias de las distintas situaciones emocionales planteadas. Luego, el actor puede comenzar a sentir sentimientos análogos, transformando la "simpatía" que siente hacia los protagonistas en sentimientos propios.

Stanislavski/T hace referencia a que el actor puede llegar a experimentar en escena emociones que no ha experimentado nunca en la vida real, a las que denomina "sentimientos primarios". Aunque estos momentos de inspiración son bienvenidos, este proceso ocurre en muy raras ocasiones. Estas emociones directas, vívidas y enérgicas duran muy poco en escena, "son como relámpagos que iluminan momentos y episodios aislados del papel" (Stanislavski, 1980). Diferencia estos sentimientos inconscientes que no podemos controlar de los sentimientos repetidos, extraídos de la memoria de las emociones, a los que llama "sentimientos secundarios". Estos sentimientos extraídos de la memoria de las emociones son los únicos medios por los cuales el actor puede influenciar en cierto grado la inspiración y, a través de medios conscientes, alcanzar el subconsciente.

En resumen, Stanislavski afirma que "nuestro sentimiento artístico es asustadizo, como el ave del bosque; se oculta en los escondrijos de nuestro espíritu" (1980: 247), hay que poder convocarlo mediante trucos. Los trucos para convocar la memoria emotiva y la repetición de las sensaciones son los estímulos que las provocan; estos son los elementos del Sistema: el "si" mágico, las circunstancias dadas, las unidades y objetivos y la verdad y la fe de las acciones internas y externas.

2.3.8 **Comunión y Adaptación**

Stanislavski hace referencia a la comunicación del actor en escena, planteando que siempre debe encontrar un objeto para entablar esa relación. Esta comunicación puede ser con un objeto real o imaginario, con su *partenaire* o incluso con él mismo. Denomina "comunión" al proceso de comunicación por el cual el actor en escena entrega y recibe sentimientos y pensamientos. A su vez, plantea que la "adaptación" es otra cualidad necesaria para que esa "comunión" se realice de forma efectiva. Pondremos foco en particular en el proceso de "comunión" y "adaptación" en el trabajo con las emociones.

Stanislavski describe dos tipos de comunicación: la externa, visible, corporal y verbal; y la comunicación interna, invisible, espiritual. A esta última corresponde el trabajo que realiza el actor con las emociones. Sostiene que aunque este proceso no tiene confirmación científica ni sustento teórico, en momentos de comunión recíproca los seres humanos podemos captar las emociones del otro y éstas llegan hacia nosotros en forma de invisibles "irradiaciones" (concepto que toma de Ribot). Stanislavski/T les dice a sus alumnos que, al igual que en la vida cotidiana, en escena pueden sentir "la sensación de una corriente de voluntad que brota de vosotros y parece pasar por los ojos, las puntas de los dedos, los poros de la piel" (1980: 266). El actor debe entonces desarrollar la percepción no sólo hacia lo que se dice o hace en escena, sino también estar atento "a esta corriente submarina que se mueve constantemente bajo las palabras y los silencios" (1980: 268) y que une invisiblemente al sujeto con el objeto de su atención y comunicación.

Según el director, el actor en escena debe estar en relación directa con su *partenaire*, transmitirle sus propios sentimientos, análogos a los del personaje, e intentar comprender el sentir y estado interior de su compañero.

Stanislavski/T desarrolla toda una serie de ejercicios para trabajar la actitud de percepción, escucha e irradiación de las emociones. En estas tareas los estudiantes debían permanecer quietos sentados uno frente a otro, uno "irradiando" alguna emoción y el otro intentando percibir de qué emoción se trataba. El director dirá más adelante que estos ejercicios, si bien sirvieron para desarrollar la observación del estado del *partenaire*, no llevaron a resultados positivos.

Stanislavski emplea el término "adaptación" para designar los medios externos e internos con los que la gente se ajusta entre sí en la comunión y que los ayudan a alcanzar un objeto. Expone que tanto en la vida cotidiana como en la escena, utilizamos adaptaciones para atraer y mantener la atención, afirmar el contacto e influir sobre los sentimientos de los demás. Incluso debemos recurrir a métodos de adaptación con nosotros mismos cuando, por ejemplo, hacemos concesiones para el estado de ánimo en que estamos en un momento dado (Stanislavski, 1980).

En escena la comunicación es permanente y, como hemos visto anteriormente, las palabras no bastan. La comunicación no verbal es de suma importancia, a ésta pertenece el trabajo con los sentimientos. Dice Stanislavski: "Cada sentimiento que se transmite requiere sus propios ajustes peculiares"(1980: 278). El actor debe trabajar en

la calidad de sus adaptaciones, en la riqueza de sus matices. Para este trabajo Stanislavski/T propone a los estudiantes que realicen una improvisación a partir de una circunstancia dada y un objetivo determinado utilizando todas las adaptaciones necesarias para lograr hacerle llegar al *partenaire* todos los matices de las emociones que están experimentando, lograr conmoverlo e intentar lograr el objetivo.

El director vuelve a poner el énfasis en que el actor debe procurar los medios para que estas adaptaciones, al igual que en la vida cotidiana, se realicen de forma subconsciente o semiconsciente, pero el escenario aparta al actor de los procesos naturales. Para luchar contra esto propone hacer uso de una acción coherente, lógica, sostenida, clara y definida, que tienda a un objetivo.

2.3.9 Fuerzas motrices de la vida psíquica

Stanislavski se ocupa de las que considera las tres fuerzas que dirigen la vida psíquica. En un primer momento las nombra como: mente, voluntad y sentimiento. Luego, a partir de la práctica y reflexión, las renombra como: representación, juicio y voluntad-sentimiento. Nos ocuparemos de los procesos que describe el director en relación con estas tres fuerzas.

Stanislavski/T ejemplifica para sus alumnos cómo funcionan estos tres procesos. Cuando pensamos en algo aparece una representación figurada (más o menos generalizada) del objeto; esta sería la fuerza de la representación. Luego, realizamos un juicio sobre el objeto y esto nos lleva a establecer una determinada actitud; esta sería la fuerza del juicio. Por último, sobre la actitud frente al objeto se despierta un sentimiento en concordancia, y una voluntad de llevar adelante una determinada aspiración o deseo, asociada a esa emoción. Según Stanislavski, “estas tres fuerzas de la vida psíquica actúan entre ellas como señuelos que estimulan la creación en los otros miembros del triunvirato” (1980: 294).

El director describe que en ocasiones la emoción del actor responde de inmediato, y es a partir de ésta que se ponen a trabajar todos los impulsores de la vida psíquica. En el caso descrito las fuerzas psíquicas han comenzado a trabajar espontánea, subconscientemente, pero si esto no ocurre el actor deberá recurrir a "señuelos" para convocarlas.

El maestro propone que lo más adecuado cuando las emociones no se presentan espontáneamente es recurrir a una de las fuerzas en particular: la mente. La mente, que corresponde a la representación, responde más rápidamente a las órdenes. En ese texto, Stanislavski sugiere: "el artista recibe la representación correspondiente y comienza a ver aquello de que hablan las palabras" (p.295), y entonces se provoca el proceso antes descrito.

Como señuelo para lograr estimular la voluntad, el director propone recurrir a los ya desarrollados "objetivos" porque "el objetivo influye directamente sobre el deseo creador, es decir, sobre la voluntad" (p.296).

Stanislavski/T transmite a sus alumnos que lo más importante para poner en funcionamiento el aparato corporal de expresión del actor es lograr sentir el papel, aunque, reconoce, los sentimientos no son fáciles de manejar. Es por ello que los actores deben desarrollar una psicotécnica apropiada que tenga en cuenta las fuerzas motoras de la vida psíquica del actor unidas y en acción interdependiente.

2.3.10 Últimos elementos hacia la encarnación

Stanislavski hace referencia a los últimos elementos, aptitudes cualidades y procedimientos de psicotécnica para conformar el aparato interno de creación del artista que lo preparan para pasar a la segunda parte del trabajo, la encarnación del papel. Entre los elementos descritos encontramos: "el superobjetivo", "la acción central" y el concepto de "línea ininterrumpida" de las fuerzas motrices internas. Los describiremos brevemente ya que serán utilizados más adelante en el trabajo con las emociones.

Stanislavski nombra por primera vez el concepto de "línea ininterrumpida", una idea que utilizará constantemente en su Sistema y posterior Método de las acciones físicas. La tarea del actor en escena se organiza en distintas líneas: la de la atención, la de los objetivos, la de los deseos, la de las acciones, la de los recuerdos emotivos, etc. Para generar la "vida del espíritu humano" en escena, estas líneas deben ser continuas, ininterrumpidas, como lo son en la vida cotidiana. Para lograrlo es necesario que todas se dirijan hacia un fin común, el "superobjetivo".

Stanislavski sostiene: "El superobjetivo de la obra es el fin esencial, que moviliza todas las fuerzas psíquicas y elementos de la actitud del actor en su personaje"

(1980, 320). En una obra dramática todos los objetivos individuales, todos los pensamientos, lo imaginativo, los sentimientos y las acciones de un actor deben converger en la realización del “superobjetivo” de la trama.

Stanislavski describe al “superobjetivo” como el tema central de la obra, el propósito de la misma. Al igual que los objetivos, es preferible que su nombre contenga un verbo porque esto presta un mayor ímpetu a la acción, por ej. "Quiero luchar por la libertad". Este tema fundamental debe ser fijado de la manera más firme en la mente del actor durante toda su actuación.

Este “superobjetivo” orientará la construcción de otros objetivos subsidiarios más pequeños, que distribuidos a lo largo de la obra motivarán y trazarán la línea de su acción central. El director enfatiza que, a partir de poner en movimiento las fuerzas motrices de la vida psíquica del actor en pos del “superobjetivo”, se logra una línea de acción continua que atraviesa toda la obra.

Por último, Stanislavski/T les recuerda a los alumnos que todo este trabajo se dirige hacia el fin último de lograr la creación subconsciente del actor a través de la técnica consciente. Hace referencia a momentos personales de su trabajo y el de sus alumnos en los que lograron esta creación subconsciente, y los describe "momentos de vértigo, en los que nuestras vidas humanas, con sus recuerdos emotivos, se confundían hasta tal punto con las de nuestros personajes, que no nos era posible comprender dónde estaba el límite de separación" (1980, 338). El maestro manifiesta que en escena es imposible permanecer en este estado de "creación subconsciente" continuamente y hasta entiende que sería pernicioso para el organismo físico y espiritual del hombre ya que no soportaría las exigencias de la escena. Sin embargo, propone a sus alumnos una psicotécnica que logre estimular la "vivencia".

Como ya hemos visto, esta "vivencia" integra las tres fuerzas de la vida psíquica y los elementos del sistema. En este sentido es importante recalcar que, según Stanislavski, el actor puede recurrir a cualquiera de estas tres fuerzas y a los elementos del Sistema para alcanzar el estado de "Yo soy" en escena. El actor debe llevar al extremo el primer elemento que haya surgido y, entonces, debido a la interrelación entre todos los elementos, los demás acudirán a completar la tarea.

Al finalizar la descripción de todos los elementos que integran la “vivencia” Stanislavski/T les dice a sus alumnos que ya están listos para pasar a la nueva etapa: "sabéis como cultivar el sentimiento, que es posible encarnar" (1980: 356).

2.4 El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación

Una importante parte del libro referido al proceso de “encarnación” fue publicada en el Anuario del Teatro de Arte de Moscú de 1946, y en 1948 se publicó un libro como principio de armado de los textos del autor en relación con este tema. Estas dos publicaciones mencionadas no abarcaban la obra total del maestro que fue publicada años más tarde en manos de la Comisión para la edición de las obras de C. Stanislavski y del Museo del Teatro de Arte de Moscú.

Hemos mencionado en la introducción de este trabajo que Stanislavski había planificado un orden para la publicación de sus libros. Este trabajo sería la tercera obra del director, posterior al tomo *El trabajo del actor sobre sí mismo: en el proceso creador de las vivencias*.

A diferencia de sus dos primeras obras, Stanislavski no llegó a preparar este material para la imprenta: Según Kristi "el tercer volumen es sólo la publicación de materiales para un libro inconcluso" (1997: 9). Esta publicación fue editada por sus colaboradores en base a trabajos concluidos por el director y a fragmentos dispersos de tipo borrador.

Pese a las dificultades mencionadas, los discípulos y colaboradores de Stanislavski vieron la importancia de publicar la obra total del maestro para asegurar la transmisión de una idea completa del Sistema y Método de las acciones Físicas.

En este tomo, Stanislavski abarca diversos temas: la técnica de la caracterización, el desarrollo de la expresión corporal, la expresión de la voz y el lenguaje y el tempo-ritmo. Asimismo, vuelve a abordar elementos del Sistema ya tratados en el tomo anterior.

En este apartado haremos una breve descripción de los elementos y procesos de la encarnación, focalizando en los que el maestro considera tienen implicancia directa en el trabajo de las emociones del actor.

2.4.1 La expresión y conducta física

Stanislavski llama al cuerpo del actor “el aparato externo de la personificación” y entiende que en escena éste debe verse sano, hermoso, con movimientos plásticos y armoniosos. El maestro considera imprescindible para la “encarnación” del personaje que el actor logre una lógica en la conducta física. Para tal fin, en su programa de entrenamiento propone a los alumnos cursar varias disciplinas artísticas para ayudarlos en el desarrollo de su expresión corporal. Cada una de estas disciplinas apunta a trabajar un determinado aspecto de los elementos necesarios para la encarnación. Los alumnos realizan ejercicios de gimnasia, danzas, acrobacia, esgrima, estoque, espadón, puñal, lucha, box, *maintien* (modales).

La gimnasia, por ejemplo, se ocupa de los núcleos importantes de los centros motores. Trabajando no sólo sobre los grupos musculares más grandes, sino sobre los más delicados o los que están en desuso, el actor puede despertar nuevas sensaciones a partir de revivir sus funciones y realizar nuevos movimientos. Junto con estas nuevas sensaciones aparecen otras posibilidades expresivas.

Otra disciplina que practican los estudiantes es la acrobacia. Según el director ésta es necesaria para el artista más en su empleo interior que en el exterior. Stanislavski hace una relación directa entre la determinación que se requiere para realizar estos trucos de destreza física y la requerida para afrontar un momento de intensidad dramática y emocional, ya que en estos momentos el actor no debe detenerse a pensar o a dudar.

El maestro entiende que al entrenarse en realizar los movimientos acrobáticos de forma intuitiva y sin dudar, actuando con el ímpetu del movimiento, el actor también está entrenando su decisión a la hora de encarar una escena dramática. Dice Stanislavski: “después de haber desarrollado esta fuerza de voluntad en los movimientos y acciones corporales, les resultará más fácil trasladarla a los momentos culminantes de la vida interior” (1997: 37).

En relación con la danza, Stanislavski la relaciona con la plasticidad y la expresión del cuerpo y también la considera de suma importancia para corregir las posturas de los actores. Sin embargo, el director no recomienda a los alumnos formarse en danza clásica. Stanislavski entiende que los gestos que propone el *ballet* son

afectados y exagerados, por lo que sugiere seguir la línea de la bailarina y pedagoga Isadora Duncan, quien trabaja sobre la naturaleza del movimiento del cuerpo humano.

Stanislavski también desarrolló para sus alumnos una ejercitación basada en la técnica de gimnasia rítmica del músico y compositor Jacques Dalcroze. En base a este entrenamiento rítmico y a la plasticidad que promueve la danza, el maestro propone un proceso para allanar el camino hacia la encarnación escénica de la vida del espíritu humano y del personaje.

En el análisis del trabajo del director en el proceso de la “vivencia” hemos visto como Stanislavski lucha contra la realización de gestos injustificados en escena. Estos gestos vacíos, dice el maestro, deben ser reemplazados por la realización de alguna tarea viva, que logre proyectar una vivencia interna. Para ayudar al actor a lograr este propósito, el director introduce el concepto de “energía”. En algunos escritos Stanislavski llamó a la energía “prana”, término proveniente del yoga. También se refiere a la “energía” como a la “energía motriz” que moviliza los músculos.

Para el director el actor debe lograr llevar adelante acciones simples, expresivas, sinceras, con un contenido interno. Estas acciones deben estar compuestas por una línea continua de movimientos. Stanislavski entiende que la fluidez en los movimientos se logra no a partir de trabajar sobre el movimiento externo, sino a partir del trabajo sobre registrar las sensaciones internas en relación con la tensión muscular y el paso de la energía motriz. Cree que los actores pueden entrenarse en percibir el paso de la energía a través de sus músculos para lograr realizar movimientos a través de una línea ininterrumpida, en lugar de gestos espasmódicos.

Stanislavski propone un entrenamiento que consta, por un lado, en realizar ejercicios imaginarios para despertar la energía motriz. Por ejemplo, los estudiantes deben imaginar una bolita de mercurio que recorre internamente su cuerpo y va relajando las tensiones y dejando fluir la energía. Por otro lado, utiliza la música para que los estudiantes realicen movimientos rítmicos dirigiendo toda su atención hacia la sensación del movimiento interno de la energía motriz en sus cuerpos. El director entiende que la fluidez de la música permite la fluidez exterior de los movimientos, que se fundan en la sensación interior del movimiento de la energía. En otro ejercicio propuesto por el director, los alumnos deben subdividir rítmicamente la realización de una acción simple para poder seguir, en cada minúsculo movimiento, el flujo de la energía motriz.

Stanislavski propone que el actor, al escuchar las propias sensaciones en relación con la energía que recorre su cuerpo, logra sentir la emoción del movimiento. Expresa que el actor puede “sentir la energía que brota de lo más profundo, cargada de emociones, deseos y objetivos que la impulsan por todo el cuerpo, siguiendo una línea interior, incitando a distintas acciones creadoras” (1997: 44). Una vez que el actor logra acceder a esta sensación de plasticidad en el movimiento en la realización de sus acciones, deberá promover variaciones a partir de acelerarlas, retardarlas, detenerlas, acentuarlas, etc., mediante la utilización del *tempo* y el ritmo.

El director da un papel fundamental a las características del *tempo* y del ritmo en la realización de las acciones, tan es así que crea un elemento del Sistema denominado “tempo-ritmo”. Utilizando este elemento el actor vincula el aspecto rítmico externo a la actividad de percibir las sensaciones internas del flujo de la energía motriz.

En resumen, para Stanislavski es fundamental que el actor se entrene en la expresión corporal y logre la plasticidad en sus movimientos, ya que esto le permitirá posteriormente realizar sus acciones con fluidez y en una línea ininterrumpida. Para lograr el fin descrito, el estudiante debe aprender a percibir la sensación interna del movimiento y entonces logrará comprender y sentir los movimientos necesarios (Stanislavski, 1997).

Las sensaciones provocadas por los ejercicios, al repetirlos sistemáticamente, se convertirán en un hábito que logrará desbloquear la energía motriz. Una vez desbloqueados los espasmos musculares en relación con esta energía, dice Stanislavski (1997):

La energía, avivada por la emoción, cargada de voluntad, dirigida por el intelecto, avanza con seguridad y orgullo. Se manifiesta en una acción consciente colmada de sentimiento, contenido y propósito que no puede realizarse de cualquier manera, mecánicamente, sino de acuerdo con los impulsos espirituales. (p.44)

2.4.2 El arte de hablar en escena

Stanislavski dedica dos capítulos al trabajo con la voz y el lenguaje. En el primer capítulo, el profesor Stanislavski/T se ocupa de transmitir a los alumnos la función de la voz en la escena y las leyes principales en cuanto a su colocación, la dicción y la pronunciación. En el segundo capítulo, se ocupa de los procedimientos técnicos

necesarios para el trabajo con el texto, el lenguaje. Para ello, Stanislavski se basa por un lado en las “leyes del lenguaje”, tomando como referencia el trabajo de Volkonski y, por otro, en elementos del Sistema como el “subtexto y la “pausa psicológica”.

En este trabajo no nos detendremos en las explicaciones técnicas que realiza el maestro en relación con el trabajo vocal o en la descripción exhaustiva que realiza de los ejercicios propuestos a los alumnos. Pondremos el foco en algunos procesos propuestos por el maestro que tienen como objetivo que el actor logre transmitir sus emociones mediante el uso de la voz y el lenguaje en la escena.

2.4.3 Matices del espíritu y segunda naturaleza

Hemos visto que el fin último de Stanislavski es lograr expresar “la vida del espíritu humano”. Entiende que una voz bien desarrollada logrará expresar todos los matices y refinamientos del diseño interior del papel que se ocupa de la vida psicológica, de las emociones y del espíritu.

Stanislavski entiende que el actor debe, mediante el trabajo técnico, lograr sentir que tiene dominio sobre sus propios sonidos y que éstos transmiten con fuerza los matices de su creación. En este sentido, expresa Stanislavski:

sólo él puede ver lo que ha madurado en su espíritu, en la fragua de su sentimiento, y qué es lo que sale al exterior y en qué forma (...) Si la voz resulta falsa el artista experimenta un sentimiento de ofensa. (1997: 61)

En este y otros apartados, Stanislavski se refiere al concepto “segunda naturaleza” en relación con el modo o procedimiento de apropiarse los conocimientos técnicos. En el trabajo vocal, por ejemplo, el director entiende que en un primer momento el actor debe llevar su conciencia constantemente a observar y corregir su dicción, tono, volumen, etc. En determinado momento, tras haber repetido estos ejercicios innumerables veces y a conciencia, estos procesos comienzan a manifestarse de forma automática, sin necesidad del continuo control consciente. El actor se ha apropiado de ellos, los ha asimilado y estos elementos técnicos se manifiestan naturalmente, se han convertido en un hábito, en la “segunda naturaleza” del actor. Stanislavski procurará que el actor logre asimilar todos los elementos del Sistema de esta forma.

2.4.4 El subtexto, la acción y la pausa psicológica

Para Stanislavski la voz tiene la función clave de transmitir mediante la palabra, tanto los sentimientos exaltados al estilo de la tragedia como el lenguaje simple, íntimo y generoso del drama y de la comedia. El director considera que el actor debe trabajar para lograr transmitir con su voz sensaciones, ideas, visiones, porque “¿de qué servirían los delicados matices de las emociones, si es deficiente el lenguaje que los expresa en escena?” (1997:82).

Stanislavski propone al actor trabajar arduamente en la construcción de un “subtexto” para los textos que debe presentar en escena. En este apartado el director define este concepto, que ya había mencionado en *Mi vida en el arte* en relación con el trabajo realizado con las obras de Chéjov.

Para el director el “subtexto” es lo que da justificación y existencia a las palabras dichas por el actor, es “la vida del espíritu humano” interiormente sentida y, técnicamente, se compone de varios de los elementos del Sistema. En palabras de Stanislavski:

El subtexto es un tejido de múltiples y diversas líneas interiores de la obra, y el papel, hecho de *síes mágicos*, todo tipo de ficciones de la imaginación, circunstancias dadas, movimientos internos, objetos de atención, verdades pequeñas y grandes, y la creencia en ellas, adaptaciones, ajustes y otros elementos similares. (1997: 85)

Stanislavski propone que, para lograr construir el “subtexto”, el actor debe utilizar la proyección de “visiones internas”, un proceso ya descrito en su libro referido al arte de la vivencia.

Stanislavski /T propone a los alumnos componer, a partir de las circunstancias dadas extraídas del texto, lo que llama un “subtexto ilustrado”, una línea ininterrumpida de visiones internas, representaciones visuales creadas a partir de su imaginación.

Como hemos visto anteriormente lo que Stanislavski busca es que el actor logre trabajar en escena de manera orgánica, de acuerdo a las leyes de la naturaleza. Observa que en lo cotidiano, el proceso de comunicación se da de la siguiente manera: al hablar, primero vemos con la mirada interior aquello sobre lo que estamos hablando; al escuchar, primero captamos con el oído y luego vemos, con nuestra mirada interior, lo que nos están diciendo. Dice Stanislavski: “La palabra es para el artista no sólo un sonido, sino un evocador de imágenes (...) durante la comunicación verbal en escena, hablen no tanto al oído como al ojo” (1997: 89).

Según el maestro, el actor en escena debe entonces poder dibujar y evocar las imágenes visuales de lo que está hablando. El actor proyecta estas imágenes en lo que el director denomina “la pantalla interior” u “ojo interno”. Estas imágenes provocan una respuesta emocional: “estas visiones internas forjarán el estado de ánimo que evocará el sentimiento adecuado” (1997: 90). Estos sentimientos logran dar vida a los sonidos y, por ende, la palabra se vuelve significativa.

Stanislavski da una importancia mayúscula al hecho de que el actor al hablar en escena tenga el objetivo claro de influir sobre el que está escuchando, debe hacerle ver al interlocutor las imágenes que hay en su mente. Esta acción de influir sobre el *partenaire* despierta a su vez la voluntad, una de las fuerzas motrices de la vida psíquica. Dice Stanislavski: “la acción verdadera, fecunda, con un propósito, es lo más importante en la creación y por consiguiente también en el lenguaje” (1997: 92).

Stanislavski/T dice a sus alumnos que uno de los elementos principales del “subtexto” son los recuerdos sobre las emociones, pero que los actores no deben preocuparse por acceder directamente a ellos. Les propone a los estudiantes concentrarse en las visiones internas, examinar lo que ven, oyen y sienten de forma profunda, esta actividad logrará atraer al sentimiento.

El director expone que así como en el campo del movimiento las acciones eran las que atraían al sentimiento, en el campo del lenguaje y la palabra son las visiones internas las que logran convocarlos.

Otro elemento importante que según el director está al servicio del sentimiento es la pausa psicológica. Stanislavski advierte que en el análisis de los textos el actor puede encontrar pausas lógicas referidas a la estructura gramatical de las frases. Estas pausas lógicas le sirven para conformar los compases que lo ayudan en la comprensión del texto. En escena, sin embargo, el actor trabaja con otro material y las pausas son de orden psicológico.

Para el director la pausa psicológica es un “silencio elocuente” en el cual se dice lo que no se puede decir con palabras. Se relaciona directamente con la comunicación no verbal y con medios conscientes e inconscientes de comunicación: miradas, mímicas, emisión de radiaciones, insinuaciones, movimientos casi imperceptibles, entre otros.

Las pausas psicológicas sostienen el tiempo cuando el actor tiene clara su acción que está dirigida hacia un propósito que apunta al “superobjetivo”. Estas pausas

despiertan el sentimiento ya que permiten al actor darse el tiempo de intentar transmitirle al interlocutor el subtexto que corresponde a esos textos (Stanislavski, 1997).

El director tiene la certeza de que con solo recordar, decir o escuchar una palabra, ésta puede excitar nuestros cinco sentidos y también puede despertar sensaciones dolorosas. El actor en escena debe entonces hacer sentir al oyente lo que está diciendo y no caer en el recitado mecánico del texto.

Stanislavski se explaya sobre cómo el actor puede manejar los planos del lenguaje dando perspectiva a las frases que componen el texto al combinar de diferentes maneras la acentuación con la entonación y cambiando su *tempo* y ritmo.

Todas estas herramientas técnicas tienen el objetivo de lograr que las palabras dichas por el actor logren su función de conmover a su interlocutor. Dice Stanislavski que las palabras del actor deben “despertar toda clase de sentimientos, deseos, pensamientos, imágenes interiores, sensaciones visuales, auditivas de otros tipos, en el actor, en sus *partenaires* y a través de ellos en el espectador” (1997, 86).

2.4.5 *Tempo-ritmo*

En este tercer libro Stanislavski desarrolla en profundidad el elemento *tempo-ritmo*, que ya había sido mencionado brevemente en el volumen anterior, y lo relaciona de forma directa con el trabajo sobre los sentimientos.

Este capítulo fue revisado por Stanislavski hacia 1937 y, de acuerdo a sus anotaciones, los editores deducen que no habría sido concluido. En relación con la extensa cantidad de ejercicios que propone Stanislavski /T para desarrollar este elemento, seleccionaremos algunos procesos que entendemos nos orientan a comprender su relación con el trabajo con las emociones del actor.

El director vuelve a recordar las tres fuerzas motrices de la vida psíquica y a los señuelos a los que (de acuerdo al Sistema) pueden recurrir los actores para convocarlas y le da un lugar preponderante al *tempo-ritmo* a la hora de estimular los sentimientos. Dice Stanislavski:

Las palabras, el texto, las ideas, las representaciones, que dan origen a los juicios, actúan de modo directo e inmediato sobre la mente. El superobjetivo, los objetivos, la línea continua de acción influyen directamente sobre la voluntad (los deseos). Sobre la sensibilidad actúa directamente el *tempo-ritmo*. (1997: 177)

El *tempo*-ritmo se relaciona con la manera de percibir el tiempo en la escena y con la manifestación física y rítmica de las acciones. Es un elemento desarrollado a partir de la combinación de dos conceptos musicales: el *tempo* y el ritmo. El *tempo* se refiere a la percepción interna del tiempo en escena y a cómo el actor percibe el ritmo de la manifestación de sus acciones físicas; el ritmo refiere a la expresión externa de las acciones.

Stanislavski realiza una diferenciación entre el “*tempo*-ritmo interno”, que es parte de la vivencia interior del actor y que se realiza de modo oculto a los ojos del espectador, y el “*tempo*-ritmo externo” que se manifiesta evidente en los movimientos físicos que éste realiza. El *tempo*-ritmo externo contiene en él al interno.

El director entiende que incluso cuando estamos en quietud hay *tempo*-ritmo y parte de la premisa de que “donde hay vida hay también acción; donde hay acción hay también movimiento; donde hay movimiento también hay *tempo*; donde hay *tempo* también hay ritmo” (Stanislavski, 1997: 147).

Stanislavski expone que toda la comunicación humana contiene el elemento *tempo*-ritmo, tanto en nuestros movimientos externos cuando accionamos o percibimos las acciones del otro exteriormente, como en el movimiento más sutil de nuestros sentimientos, por ejemplo, cuando sentimos nuestras propias palpitaciones o pulsaciones acelerándose. Stanislavski entiende que incluso los pensamientos e imaginación tienen un *tempo*-ritmo, ya que nuestros pensamientos e imágenes se presentan o despliegan de una determinada manera, en concordancia con un movimiento.

El elemento *tempo*-ritmo ayuda al actor a crear matices en su actuación. Estos matices lo llevan a agudizar su vivencia porque refuerzan la actividad interior y estimulan el sentimiento. Por tal motivo Stanislavski/T desarrolla varios ejercicios tendientes a que los alumnos puedan experimentar en la práctica el elemento *tempo*-ritmo. En los ejercicios propuestos por Stanislavski/T se describen algunos de los siguientes procesos:

-Seguir un ritmo dando palmas crea un estado de ánimo mecánicamente, que a su vez despierta las sensaciones correspondientes. Estos estados y sensaciones varían de

acuerdo al ritmo. Por ejemplo: con la variación del *tempo*-ritmo aparecen sensaciones de calma, inseguridad, alarma, nerviosismo.

-Representarse una situación mentalmente y luego hacer el ritmo que corresponde a esa situación con las palmas crea un estado de ánimo que luego despierta los sentimientos.

-Imaginarse una situación mentalmente, que incluya la realización de una acción determinada y luego ir modificando las circunstancias en relación con el tiempo externo, puede provocar una emoción. Por ejemplo: los alumnos imaginan que deben tomar un tren y el profesor va variando el horario de salida, cada vez tienen menos tiempo para realizar las acciones para alcanzarlo. Deben imaginar cuál sería el *tempo*-ritmo interno de este personaje.

-Realizar una determinada acción a partir de una propuesta musical puede provocar sentimientos. Por ejemplo: el *tempo* lento requiere una determinada manera de realizar la acción; esto crea un estado de ánimo suave, solemne, que se refleja interiormente. Cuando el actor crea las circunstancias dadas para justificar el accionar, aparece el sentimiento.

-Plantear dos ritmos externos físicos contradictorios para un mismo rol, e imaginar luego cuáles serían las circunstancias para justificar esos movimientos, hace surgir diversas experiencias que provocan estados de ánimo y sentimientos.

-Crear dos ritmos contradictorios, uno externo (físico) y uno interno (psicológico), y justificarlos con la invención de la imaginación y las circunstancias dadas, puede provocar emociones. Por ejemplo: el actor imagina que está siendo interrogado por la policía por un crimen que cometió; externamente debe permanecer quieto, internamente sus pensamientos y su corazón laten rápidamente. La fusión de esos dos extremos contradictorios puede conmoverlo. Al mismo tiempo, la imposibilidad de mostrar lo que lo conmueve interiormente crea en el actor un conflicto interesante para la escena.

Los procesos antes descritos, extraídos a partir del análisis de los ejercicios diseñados por Stanislavski/T, dan cuenta de las propuestas del director para convocar a las emociones tanto desde el *tempo*-ritmo externo, a partir de un estímulo físico con la realización de una acción rítmica, como a partir de la creación de un *tempo*-ritmo interno creado al imaginar determinadas circunstancias. Dice Stanislavski: “en todos estos ejercicios y ensayos en el campo de la acción, el *tempo*-ritmo iba creando cada vez

un estado de ánimo y evocaba los sentimientos y vivencias correspondientes” (1997: 176).

Stanislavski desarrolla también una extensa variedad de ejercicios sobre *tempo*-ritmo para aplicar sobre la voz y el lenguaje. Según Stanislavski/T si los golpes rítmicos inanimados (percusión) logran estimular la memoria emotiva, el sentimiento y la vivencia, tanto más fácil es lograrlo a través de los sonidos vivos de la voz humana.

Expone a sus alumnos cómo a partir del *tempo*-ritmo externo del lenguaje se puede influir sobre los sentimientos, cómo incluso cuando no comprendemos el sentido de las palabras sus sonidos actúan directamente sobre nosotros con su *tempo*-ritmo. Stanislavski/T recuerda a Salvini, el gran actor italiano que lo impresionó con el manejo de su voz en su interpretación de *Otello*. Dice Stanislavski: “sin saber italiano y sin entender el relato, yo sentía junto con el actor todos los matices de su experiencia” (1997: 172).

Stanislavski consideraba al elemento *tempo*-ritmo tan importante que tenía el objetivo de que el actor llegara a sentirlo en escena como lo sienten los buenos músicos y directores de orquesta. A partir de las anotaciones de Stanislavski sabemos que el maestro no estaba del todo satisfecho con los resultados obtenidos con sus ejercitaciones. En sus notas, el director manifiesta no haber logrado aún una psicotécnica capaz de ayudar al actor a percibir el *tempo*-ritmo necesario para cada rol. Sin embargo creemos que en este elemento Stanislavski encontró una herramienta concreta con la cual el actor puede trabajar en simultáneo su parte interna (psicológica) y externa (física).

El elemento *tempo*-ritmo es de suma importancia en el trabajo con las emociones del actor. Tanto en escena como en la vida cotidiana, dice Stanislavski: “el *tempo*-ritmo actúa mecánica, intuitiva o conscientemente sobre nuestra vida interior, sobre nuestros sentimientos y experiencias” (1997: 176). En palabras de Stanislavski: “Es el mejor amigo y colaborador del sentimiento, porque es con frecuencia el estimulador directo, inmediato, a veces casi automático, de la memoria emotiva y, por consiguiente, de la más íntima experiencia” (1997: 176).

2.4.6 Descomponer el sentimiento

En este libro, encontramos un capítulo dedicado al elemento “lógica y continuidad”, basado en diferentes manuscritos de Stanislavski. El director ya había descrito brevemente este elemento en el apéndice de su segundo libro, relacionándolo con el trabajo con las acciones. En esta oportunidad, Stanislavski profundiza aún más en su descripción e importancia y lo relaciona directamente con el trabajo con la lógica y continuidad de los sentimientos.

Estos escritos corresponden al último período de su actividad en el cual el director asignaba una importancia primordial a estos procesos. En el prólogo de este tercer libro, Kristi reconoce el elemento “lógica y continuidad” como parte de una transición entre el Sistema y el posterior Método de las Acciones Físicas.

Ya en el análisis del segundo libro de Stanislavski hemos descrito que para el director era importante que el actor lograra encontrar lógica y coherencia en las acciones escénicas, como las que tienen las acciones que realizamos naturalmente en la vida corriente y de qué manera el director relacionaba este proceso con los elementos “fe” y “sentido de la verdad”.

En nuestra vida cotidiana realizamos las acciones de forma lógica y coherente y naturalmente creemos en lo que hacemos. Esto ocurre porque debido al hábito arraigado en nuestro sistema muscular, hacemos lo físicamente requerido para la ejecución de las acciones, y además sentimos subconscientemente lo necesario para lo que estamos haciendo (Stanislavski, 1997).

Para lograr incorporar en escena las acciones del personaje de igual manera que en la vida cotidiana, Stanislavski/T les propone a los alumnos descomponer las grandes acciones en varias acciones secundarias escogidas y ordenadas de forma lógica y continua, y prestar mucha atención a los detalles de las partes aisladas que las conforman. Luego, dice Stanislavski/T, deben repetir estas acciones hasta que se incorporen a su memoria muscular. Esto hará que logren sentir la verdad de su creación y con ella su fe en lo que están realizando y en sus sensaciones en la escena. Dice el director que cuando la naturaleza orgánica del actor reconoce y acepta estas acciones, éstas se incorporan a la vida del personaje y comienzan a realizarse, al igual que en la vida cotidiana, de forma subconsciente.

Según el director, la fe en las sensaciones que tiene el actor en escena lo coloca en el estado “Yo soy”, que lo conduce al umbral del inconsciente donde pueden surgir

los sentimientos de manera natural, sin forzarlos. Ya hemos visto en el comienzo de este trabajo como Stanislavski asocia la posibilidad de acceder al subconsciente con la posibilidad de acceder a los sentimientos.

Stanislavski entiende que el actor no debe intentar abordar los sentimientos directamente, por ejemplo, el actor no puede representar el Amor de un modo ilógico y general. El director propone que para lograr la lógica del sentimiento el actor debe realizarse el siguiente planteo: ¿Qué haría yo como ser humano si me encontrara en las circunstancias análogas a las del personaje representado? La respuesta a este interrogante, dice Stanislavski/T a sus alumnos, se conformará gracias a “su propia experiencia de vida, la que ustedes vivieron en la realidad, y que por eso está orgánicamente vinculada con su naturaleza interior (p.190). El actor debe responder a esta pregunta no con palabras, sino con acciones físicas, porque “la más pequeña acción física puede crear la verdad y hacer que brote naturalmente la vida del mismo sentimiento” (p.187).

Si el actor responde a la pregunta de qué haría en las circunstancias del personaje, no formalmente desde el intelecto, sino dejando que el sentimiento y la voluntad dicten la contestación, ésta despertará también impulsos y recuerdos del propio artista que no necesariamente tiene que haber experimentado en su vida lo mismo que el personaje. Es por esto que Stanislavski no sugiere que la respuesta sea una acción física realizada formalmente desde el exterior, sino una acción física con una base interior/psíquica (Stanislavski, 1997).

Para el director la lógica y coherencia son necesarias en la esfera del sentimiento:

Si conociéramos el desarrollo lógico y coherente del sentimiento, conoceríamos las partes que lo forman. No intentaríamos abarcar de golpe el sentimiento de un papel, sino que, de un modo lógico y coherente, lo iríamos armando por partes. El conocimiento de sus elementos parciales y de su continuidad nos permitirá controlar la vida de nuestro espíritu. (1997:190)

Para lograr conocer cómo se componen los sentimientos Stanislavski/T propone a sus alumnos realizar apuntes sobre el material espiritual de la memoria emotiva, por ejemplo, en relación con: ¿En qué momentos se forma una pasión humana y qué acciones evoca? También les propone a los estudiantes tomar un sentimiento, por ejemplo el amor, y realizar primero mentalmente las acciones que realizaría un enamorado, para aproximarse a un estado análogo y a las acciones correspondientes a

esta pasión. Dice el director que luego en escena pueden llevar adelante esa serie de acciones y objetivos que forman ese estado, y lo pueden llegar a sentir.

Entendemos que en este apartado Stanislavski establece una clara relación entre el trabajo con las acciones físicas y la posibilidad del actor de acceder a los sentimientos.

2.4.7 Caracterización: lo externo actúa sobre lo interno y viceversa

Encontraremos el tema de la caracterización particularmente desarrollado en el último de los tomos dedicado a la obra del director. En este tercer libro, sin embargo, queremos focalizar en algunos conceptos y procesos que entendemos nos ayudan a comprender la visión del director sobre el trabajo del actor y que se pueden vincular al trabajo con los sentimientos.

Recordemos que el fin de Stanislavski es poder transmitir “la vida del espíritu humano”: Para lograrlo el actor debe vivir el papel y ocuparse tanto de su caracterización interna (referida a lo psicológico y espiritual) como a la caracterización externa (relacionada a la conducta física y a la imagen). Es a través de la encarnación externa y caracterización de la imagen que el actor logra transmitir a los espectadores “la concepción espiritual, invisible, de su papel” (p.191).

Stanislavski/T les relata a sus alumnos cómo en ocasiones, en los artistas de talento, la encarnación externa y la caracterización de la imagen nacen espontáneamente por la creación adecuada de la disposición espiritual interior. Esto le sucedió al director en ocasión del trabajo con el personaje del doctor Stockman de Ibsen. En cuanto Stanislavski hubo logrado el estado interior adecuado, aparecieron intuitivamente todos los gestos y movimientos peculiares del personaje. En este caso, podemos identificar un proceso de caracterización externa que surge a partir de una caracterización interna.

Stanislavski/T también expone frente a sus alumnos el proceso inverso al descrito anteriormente, demostrando cómo los gestos externos pueden modificar el aspecto interno de la personalidad y la vivencia natural del actor. El profesor demuestra a los estudiantes que a partir de imitar la imagen externa de alguien (por ejemplo, imitar a alguien con un labio leporino), primero aparecen intuitivamente las otras características externas que completan el retrato de esa persona. Luego, el director relata cómo “en su psicología, al margen de su voluntad, se había producido un cambio”

(p.194). Los alumnos, a su vez, observan un cambio en las palabras que utilizaba el director y una transformación en su conformación interna, psicológica. En las notas del director en relación con este ejercicio encontramos la frase: “lo externo actúa sobre lo interno”.

En relación con la caracterización, nos parece importante identificar la opinión de Stanislavski en cuanto a la relación adecuada entre el actor y su papel. Stanislavski describe distintas maneras de realizar la caracterización, y enumera al menos tres formas de encarar el proceso. Dice el director que hay actores que tienen ideas previas de cómo se “representa” cada papel del repertorio universal y se limitan a crear tipos escénicos “en general”, estos actores se esconden detrás de los *clisés* teatrales para representar, por ejemplo, aristócratas o comerciantes. Según el director, este recuso sólo los conduce al convencionalismo y a la exageración. Luego el director describe a los actores que no logran personificar o caracterizar el papel y ajustan el papel a su medida. En este caso, el espectador continúa viendo los trucos y características del actor por delante del personaje.

Stanislavski/T explica a sus alumnos que “cada artista debe mostrar en escena una imagen, y no mostrarse simplemente a sí mismo al público” (p. 214), pero esto no significa que deba desaparecer detrás de la máscara de la caracterización, sino que “resguardado por ella, puede revelar los detalles más íntimos y picantes de su espíritu” (p. 213).

Lo que busca el arte de la vivencia que promueve el Sistema es que el actor logre encarnar en el personaje. Lo que pretende Stanislavski es que sea el hombre detrás del actor el que preste su sensibilidad al personaje y no el actor lleno de *clisés*. El actor debe poder vivir en la imagen que ha imaginado de su papel, entregándole sus propios sentimientos.

Stanislavski/T explica a sus alumnos que las búsquedas externas de la caracterización, se deben realizar sin perder el yo interior. Por otra parte, los gestos de la caracterización se pueden tomar de varias fuentes: de sí mismo, de los demás, de la vida real o imaginaria, por la intuición o la observación, de la experiencia de vida, de los cuadros, libros, etc.

Por último, queremos puntualizar en un proceso que fue descrito por el director en la etapa final de su trabajo que da cuenta de su visión en relación con una doble tarea

del actor sobre el escenario denominada: “Perspectivas del actor y del personaje”. En el apartado referido a caracterización, Stanislavski aborda este proceso en una experiencia que describe en el rol del estudiante Kostia.

Stanislavski, en el rol del alumno Kostia da cuenta de cómo vivió la tarea de componer un personaje a partir de la elección de un vestuario y la consigna de crear una imagen externa y lograr la encarnación a partir de ésta. El estudiante relata la experiencia de haber logrado vivir el papel, crear una personalidad, una individualidad y lograr una fe completa y sincera en lo auténtico de lo que estaba haciendo y sintiendo.

El alumno describe que además de sentir que lograba vivir el papel, al estar en escena dice haber experimentado estar dividido en dos mitades, “una vivía la vida del artista, la otra admiraba como espectador”(p. 204). Stanislavski entiende que el artista se desdobra en el momento de la creación. Relaciona esta división a la línea de acción de la obra y al superobjetivo y entiende que hay dos perspectivas en juego: la del personaje y la del actor. El personaje nada sabe de la perspectiva total de la obra, de su futuro, mientras que el artista debe pensar siempre en esto si quiere lograr desplegar la vida del espíritu humano a lo largo de toda la obra. El artista debe distribuir todas las experiencias en un orden lógico, sistemático y consecutivo, como lo establece la psicología compleja del personaje.

En relación con las dos perspectivas en juego en la tarea con las emociones, Stanislavski entiende que en escena ocurre lo mismo que en nuestra vida cotidiana. En ella también nos desdoblamos continuamente y esto no nos impide sentir emociones intensas.

El director da una importancia mayúscula a la correcta utilización de esta herramienta porque dice que la perspectiva del personaje es la que permite que, al tener una visión completa sobre la trayectoria del papel, los actores puedan generar una determinada inercia en relación con las vivencias internas y a las acciones externas. Esta inercia generada en base a la acción central y el superobjetivo, es la que “azuza e inflama el sentimiento, la voluntad, el pensamiento y la imaginación” (p.135).

Stanislavski encuentra que esta dualidad que se genera entre la perspectiva del actor y la del papel no es un obstáculo, sino que puede aportar estímulos para la creación. Dice Stanislavski en el papel del estudiante Kostia: “durante mi actuación me alegraba sobremanera observar mi reencarnación” (p. 204)

2.4.8 Dominio de sí mismo

Stanislavski incluye en el Sistema al elemento “Dominio de sí mismo” dentro de los elementos correspondientes al estado de ánimo del actor. En la descripción que el director realiza sobre este elemento, encontramos información valiosa en relación con el trabajo con las emociones.

Stanislavski entiende que el actor debe ocuparse de diseñar el papel y transmitir ese diseño con claridad, porque cuanto más claro sea ese diseño, mayor efecto tendrá sobre los espectadores. Esta creación del papel debe ser realizada a partir del “dominio de sí mismo”.

Ya hemos visto en capítulos anteriores cómo el director insiste en la importancia de que los actores logren reprimir todos los gestos superfluos e innecesarios utilizando la herramienta de la “contención”. Stanislavski indica que la energía utilizada para realizar estos gestos innecesarios debe ser encauzada hacia la vivencia, para poner de manifiesto los objetivos y la línea continua de acción del personaje. En relación con las emociones, el camino es similar.

El director entiende que el actor debe serenarse respecto de la emoción superflua que lo perturba, eliminando la prisa y la excesiva sensibilidad. En este sentido Stanislavski/T aclara a los alumnos el concepto de inspiración, ya que entiende que ésta no sólo está relacionada a momentos de histeria o éxtasis extremo, sino que puede encontrarse cuando el actor logra ahondar serenamente en sí mismo, a partir del dominio de sus emociones.

Es clara la comparación que realiza el director en relación con lo que sucede con las emociones en lo cotidiano y lo que debería hacer el actor en escena. Dice Stanislavski/ T a sus alumnos que cuando una persona está viviendo un drama espiritual, no puede relatar de modo coherente lo que le pasa. La emoción le hace confundir las ideas y en consecuencia, esta exaltación impide a los oyentes ingresar en la esencia misma de su aflicción. Pero el tiempo arregla el desorden interior de la persona y ésta puede adoptar una actitud distinta frente a lo sucedido. El mismo relator puede ahora hablar de lo pasado en forma ordenada y entonces los que lloran son los que lo escuchan. Dice Stanislavski/T a los estudiantes que el actor debe realizar en escena este mismo procedimiento:

Nuestro arte (..) exige que el actor, que ha sufrido y llorado por su papel en su casa y en los ensayos, empiece por serenarse respecto de la emoción superflua que lo perturba, y llegue al escenario para relatar al espectador de un modo claro, penetrante, profundo y inteligible y bello, sus propios sentimientos en relación con lo vivido. Entonces el espectador se emociona más que el artista, y éste guarda sus fuerzas para distinguirlas hacia donde más las necesita para transmitir la “vida del espíritu humano”. (1997: 216)

En relación con el control de las emociones, Stanislavski enfatiza que no se debe confundir el hecho de realizar la creación utilizando el “dominio de sí mismo” con caer en “el arte de la representación” (que remite a las teorías de Diderot), que niega el proceso de la vivencia en el momento de la actuación escénica.

El control de las emociones le permite al actor utilizar sus propios sentimientos procurando, mediante la técnica, que éstos sean análogos a los del personaje. Esto significa que a pesar de utilizar sus sentimientos, el actor no debe recurrir a vivencias y sentimientos personales que lo alejen de las circunstancias del papel (Stanislavski, 1997).

El director propone algunos elementos técnicos para que el actor logre transmitir la vida interior del personaje. Dice Stanislavski/T a sus alumnos que el actor debe encontrar los movimientos característicos del personaje ya que ayudan al artista a acercarse a él, “mientras que sus propios movimientos individuales le alejan de él y le empujan en la dirección de sus vivencias y sentimientos personales” (p. 218). A su vez, Stanislavski propone expresiones más sutiles y contenidas para la comunicación del sentimiento, reemplazando la amplitud del gesto y movimientos, por la entonación de la voz, la mímica y lo que el director denomina “la irradiación” del sentimiento.

Por último, dice el director que cuando el actor no ha trabajado suficientemente el personaje, en momentos dramáticos de su actuación (que requieren un alto compromiso emocional), surgen espontáneamente, contra los deseos del actor, movimientos innecesarios, superfluos, que no tienen relación con el personaje, son mecánicos e involuntarios. Esto se debe a que “no es fácil encarnar una emoción inexistente mediante una “emoción teatral” externa” (p. 224). Por el contrario, dice el maestro que en las actuaciones de actores como Salvini, se podía evidenciar el “dominio de sí mismo”. Este elemento le permitía al actor vivir intensamente e internamente el papel con una contención y determinación ideales que lograban emocionar profundamente a la audiencia.

2.4.9 Actitud general del actor en escena

Uno de los últimos capítulos del tercer libro está dedicado a “La actitud general del actor en escena”. En este apartado, están organizados algunos manuscritos de Stanislavski que dan cuenta de los procesos que el director consideraba necesarios para lograr utilizar correctamente los elementos del sistema en pos de que el actor pueda acceder en escena al “estado simple y natural del ser humano”.

En este trabajo ya hemos descripto los elementos del sistema por lo que sólo puntualizaremos en algunos procesos que asisten al actor en el trabajo con las emociones cuando se encuentra en escena frente a una audiencia.

“La actitud general del actor en escena” tiene que ver con que el actor logre una disponibilidad, tanto física como psíquica (actitud exterior e interior en escena), que le permita expresar la vida del espíritu humano. Dice el director que para que el actor pueda llevar adelante las órdenes que surgen desde su interior, todos los elementos que componen el aparato físico de la encarnación deben estar disponibles. Para tal fin, Stanislavski sugiere que el actor realice antes de ingresar a escena un intenso calentamiento del cuerpo y de la voz.

Stanislavski propone que el actor trabaje para que el reflejo de lo interno hacia lo externo, desde la vida psíquica hacia la física, se realice de forma directa, clara e instantánea, de manera inconsciente e intuitiva. Reconoce que cuando experimentamos una emoción en nuestra vida cotidiana este estado se da naturalmente, lo interno y externo interaccionan de forma refleja y espontánea. Una vez que el actor se apropia de los elementos del Sistema, éstos se convertirán en una “segunda naturaleza” y la actitud necesaria en la escena se dará de forma natural.

La manera de que el actor logre permanecer en una actitud de disponibilidad en escena es utilizando bien los elementos del Sistema, encadenándolos y logrando que mantengan una dependencia mutua entre sí. El actor debe tener un objetivo o una serie de objetivos, que forman una línea continua de acción. Esta línea es como un eje que reúne en una unidad todos los elementos de la actitud general del actor en escena. A su vez esta línea de acción debe ser creada con invenciones estimulantes de la imaginación (el sí mágico y las circunstancias dadas), que a su vez necesita de la verdad y la fe, la atención y los deseos (Stanislavski, 1997).

Para el director el fin último de todos los elementos del Sistema y procedimientos de la psicotécnica es que el actor alcance el ya mencionado estado “Yo soy”, en el que logra incorporar al trabajo creador la naturaleza orgánica y con ella el subconsciente. Ya hemos visto el rol importante que otorga Stanislavski al subconsciente en el trabajo con las emociones.

Cuando el actor logra la actitud correcta en escena todos los elementos espirituales y físicos de su estado de ánimo están alerta y acuden instantáneamente ante el llamado de cualquiera de las tres fuerzas motoras de la vida psíquica: la voluntad, el sentimiento y el intelecto. Stanislavski/T relata a sus alumnos que existen diferentes enfoques para lograr la correcta actitud escénica y cómo, según cada actor, en esta búsqueda puede preponderar alguna de las tres fuerzas motrices de la vida psíquica. Esto da lugar a matices dentro de la disposición escénica ya que el actor, dice Stanislavski puede operar con estas fuerzas psíquicas: “como si fueran clavijas de un instrumento. Si alguna se afloja, se ajusta y nuevamente todo está en orden” (1997: 264).

Según Stanislavski/T hay diferentes estudiantes que son más o menos aptos para la emoción escénica; por ejemplo, hay actores esencialmente racionales y resulta difícil llevarlos al plano de la emoción. Afirma que incluso los actores que tienen una emotividad satisfactoria, muchas veces deben aprender a orientar exactamente su atención antes de evocarla. Ocurre en ocasiones que el actor/estudiante comienza a excitarse con algo muy distinto de lo que hace falta; para esto hay que ajustar los objetivos y utilizar el mencionado “dominio de sí mismo.”

Stanislavski/T también hace referencia a los actores que logran hacer aflorar recuerdos afectivos, pero éstos provienen del teatro y no de la vida: Esto los lleva a la exageración, los trucos y los *clisés*. Este procedimiento de utilizar elementos falsos lleva a los actores a crear una actitud no “escénica” sino específicamente “actoral”, en la que no es posible crear ni experimentar emociones.

Por último, llevaremos la atención a un proceso que describe el director en relación con lo que ocurre en el arte de la vivencia frente a público. Dice el director que cada actuación escénica (frente a público) fija los recuerdos emotivos, las acciones musculares, las circunstancias, los objetivos y las adaptaciones que realiza el actor.

El director afirma que las presentaciones en público, debido a la presencia de la audiencia, tienen la propiedad de consolidar y fijar lo que ocurre en el escenario y

dentro del mismo actor en su memoria emotiva, con más fuerza que en el ambiente habitual e íntimo del ensayo o del hogar. En palabras de Stanislavski:

cuando esta vida del espíritu ve la luz de las candilejas y la multitud de los espectadores indica al actor con su respuesta los momentos sinceros, intensos, humanos, orgánicos de la vivencia y le ayuda a creer en ellos, entonces el fijador de la actuación ante el público afirma para siempre en el actor los pasajes felices y vivos del papel. (1997: 280)

2.5 El trabajo del actor sobre su papel

Stanislavski no llegó a concluir este libro en el que se había propuesto desarrollar teóricamente la segunda parte del sistema, la correspondiente al proceso de creación de la imagen escénica. La imagen escénica comprende un amplio conjunto de problemas vinculados al trabajo del actor y del director, tanto en relación con la puesta en escena como al proceso de creación del papel. El director no alcanzó siquiera a esbozar el orden del libro, por lo que sus editores trabajaron exhaustivamente en la organización y selección sus manuscritos para lograr que el material final diera cuenta del proceso de evolución de los conceptos del maestro.

En este último libro se presentan los planes de dirección y procesos de ensayos de tres obras abordadas por el director en tres períodos diferentes en cuanto a los enfoques de su trabajo. El primer período, entre 1916 y 1920, corresponde al trabajo con la comedia de Gribodoiév *La desgracia de tener ingenio*. El segundo período, entre 1930 y 1933, se refiere al trabajo con la tragedia *Otello* de Shakespeare. El último, entre 1936 y 1937, al trabajo realizado con la comedia *El Inspector* de Gogol.

Entendemos que en este último libro, a pesar de habernos topado con múltiples reiteraciones y contradicciones, se evidencian con mayor contundencia los cambios de enfoque de Stanislavski en el trabajo con las emociones y la transición del Sistema hacia el incipiente Método de las Acciones Físicas.

En los escritos de Stanislavski relativos a los últimos años de sus prácticas pedagógicas, encontramos una clara modificación de perspectiva en su trabajo, a la que Raúl Serrano refiere como “un cambio epistémico radical” (Serrano, 2013:63).

En este capítulo analizaremos entonces los procedimientos utilizados por el director para abordar las tres puestas en escena ya mencionadas, focalizando especialmente en los referidos al trabajo con las emociones del actor.

2.5.1 La desgracia de tener ingenio

La puesta en escena de *La desgracia de tener ingenio* de Griboiédov, se llevó adelante por primera vez en 1905, pero las reflexiones del maestro escritas entre 1916 y 1920 se refieren al segundo período de su presentación realizada en 1914.

El enfoque del director para la creación del personaje constaba entonces de tres períodos bien diferenciados. Primero, el actor llevaba adelante el período de reconocimiento del papel, mediante la lectura de la obra y su correspondiente análisis; luego, el actor se ocupaba del período de la vivencia en el que debía dar paso a la emoción; y por último, el actor se encargaba del período de la encarnación en el que debía llevar adelante físicamente los deseos surgidos en el período de la vivencia.

2.5.1.1 Período de reconocimiento

Este primer período de reconocimiento es de preparación y se compone, a su vez, de cinco momentos: el primer encuentro con el papel, el análisis, la creación y animación de los factores circunstanciales exteriores, la creación y animación de las circunstancias interiores y la apreciación de los hechos y acontecimientos de la obra.

Stanislavski daba suma importancia al momento del primer encuentro con el papel, que correspondía a la primera lectura de la obra. Ésta debía realizarse no de cualquier modo, sino en lo que el director denomina “un estado de ánimo creador”. Esto significa que, además de captar los hechos y acontecimientos de la ficción, el actor debía prestar especial atención a las primeras impresiones que le causara el material. En este primer momento, Stanislavski buscaba que la lectura estimulara el sentimiento, la voluntad creadora, la razón y la memoria afectiva del actor. Estas primeras impresiones formaban el germen de la futura imagen del personaje.

En varias ocasiones en su obra Stanislavski hace referencia a que “en el lenguaje del actor conocer significa sentir” (1977: 53), y en relación con esta definición el director hace una diferenciación en la forma en que son captados los momentos de la obra por el actor. En esta primera lectura, algunos momentos, dice Stanislavski se “reviven dentro de nosotros, alentados por nuestra sensibilidad, y otros sólo se graban en nuestra memoria intelectual” (1977: 54). Esto ocurre porque los primeros son afines

a la naturaleza del actor, son familiares a su memoria afectiva, mientras que los otros son extraños a su naturaleza.

Seguido a la primera lectura de la obra, encontramos lo que el director denomina “El análisis” o conocimiento sensitivo. Este análisis tiene como objetivo comenzar a preparar las circunstancias dadas por la obra, “con el fin de poder percibir a través de ellas, durante el siguiente período de la creación, la sinceridad de las emociones y los sentimientos que parecen verdaderos” (p. 58).

El análisis llevado adelante por los actores y el director a partir de la realización de distintos procedimientos, está conformado por varios planos y se realiza en una línea que se dirige desde el aspecto exterior de la obra hacia su “esencia espiritual”. Los planos que aborda el análisis son: el plano exterior (los hechos, acontecimientos, la fábula, la factura de la pieza); el plano de la existencia cotidiana y sus capas (de clase, nacionalidad, histórica, etc.; también llamado plano costumbrista); el plano literario; el plano estético; el psicológico; el físico y el plano de las sensaciones personales del actor.

Dentro del plano psicológico encontramos el momento del “autoanálisis”, referido a la percepción individual del actor en relación con los hechos de la obra. En esta etapa el actor debe buscar dentro de sí material afín al alma del personaje. Este material se compone de recuerdos grabados en la memoria afectiva del actor (denominada luego por Stanislavski memoria emocional o emotiva), de los conocimientos guardados en su memoria intelectual y de su experiencia de vida.

En este punto, es importante destacar que en este momento del trabajo del director, pareciera que intenta acceder al sentimiento directamente a partir de lo que denomina el “entusiasmo creador” y la “pasión artística”, que deben surgir en el actor a partir de la lectura y análisis del material.

Stanislavski propone que el actor busque en el material analizado los estímulos capaces de provocar el “entusiasmo creador” y la “pasión artística” porque son los “únicos elementos que pueden evocar el sentimiento y llamar a la vida al espíritu humano” (p. 61). Por ese entonces Stanislavski entendía que la creación inconsciente o intuitiva (que el director siempre relacionó a los sentimientos) era convocada por la “pasión y el entusiasmo artísticos”, ya que éstos “captan de un modo superconsciente

aquello que no es accesible a la vista, al oído, a la conciencia ni al más refinado conocimiento del arte” (p. 60).

Cuando el actor se logra relacionar con la obra a partir de las impresiones captadas por su individualidad, se abre una nueva fase del estudio que Stanislavski ha denominado “proceso de creación y animación de las circunstancias exteriores e interiores”. Durante el análisis el actor se ocupó de comprender el contenido de la obra y de analizar las formas de vida que propone en relación con el contexto histórico en el que se desarrolla; ahora en esta etapa el actor deberá conocer los móviles que han engendrado los hechos y “dar vida al material muerto extraído del texto para crear con él las circunstancias vivas dadas por el autor” (p. 77). Para lograrlo el director propone que el actor utilice la imaginación para, mediante el uso de su “visión interior”, situarse en las circunstancias de la obra. En el caso de la obra *La desgracias de tener ingenio*, Stanislavski describe que para interpretar el rol de Fámusov se situó mentalmente en la casa del personaje. Para este fin, el director utilizó tanto los recuerdos acumulados durante el análisis como recuerdos personales de otros momentos de su vida que lo ayudaron a reconstruir la vida de aquellos tiempos. El director denomina “ensueño pasivo” a este primer momento del trabajo mental, ya que al realizarlo contempló como un espectador toda aquella vida cotidiana y hábitos de la casa de Fámusov. El director describe cómo, al prestar mucha atención a todos los detalles de la casa, siente en la imaginación la proximidad tanto de los objetos como de los demás personajes que habitan la casa, pero no interviene en lo que se presenta en la pantalla de su “visión interna”.

Dice el director que el “ensueño pasivo” despierta un eco en el “entusiasmo creador” y entonces el actor puede, mediante la “visión interior”, proponerse serprotagonista en lugar de espectador. Cuando el actor comienza a actuar imaginariamente, a desear algo y a concretarlo, se encuentra entonces en “el ensueño activo”. Este pasaje en el que el actor pasa en su imaginación de ser espectador a personaje, Stanislavski lo denomina “Yo existo” o “Yo soy”. Se refiere a este estado como “la sensación auténtica de la existencia” dentro de las circunstancias creadas por la imaginación e incluye la relación con objetos inanimados (por ej. mover muebles) o con objetos vivos, otro personaje. Para ratificar la sensación de “Yo existo” el actor debe plantearse un objetivo y luego justificarlo mediante nuevas circunstancias; puede

ser un simple objetivo físico (ej. acomodar muebles) o un complejo psicológico, como llegar a tocar el alma de otro personaje.

El director hace referencia a que mediante la realización de estos objetivos mentales el actor se compromete como si todo ocurriese en la vida real y llega a comprender tanto la propia psicología como la de los demás personajes, percibe mentalmente por ejemplo, la simpatía que emana entre los personajes. Estos procesos incluyen ensayos de lo que el director denomina “irradiación” de emociones.

El próximo período en la creación del personaje es el de la vivencia: Sin embargo, el director propone que antes de introducirse en él, realice una apreciación de los hechos de la trama dentro del orden de su desarrollo gradual y lógico. Stanislavski entiende que luego del trabajo de interiorización realizado en la etapa anterior y pudiéndose situar ahora mentalmente como protagonista en el centro mismo de los hechos, el actor podrá juzgarlos a partir del propio sentimiento y estas sensaciones abren camino al período de la vivencia.

El período de reconocimiento, dice Stanislavski, “preparó el terreno para la germinación de sentimientos creadores y vivencias (..) animó las circunstancias dadas por el autor para la posterior gestación de las auténticas pasiones” (1977: 91).

2.5.1.2 Período de la vivencia

El segundo período, el proceso de la vivencia, consiste en la creación de la partitura de los objetivos físicos y psicológicos del personaje y en su unificación en un único “superobjetivo”. A su vez, este período contiene la tendencia ininterrumpida del actor hacia este “superobjetivo” a través de la “acción central”.

Es importante destacar que el trabajo del actor en este período, al igual que en el período del reconocimiento, continúa siendo un trabajo mental y de “acción interna” y que el fin último de estos procesos consiste en acumular sensaciones e ir creando la vida afectiva del papel a partir de despertar en el intérprete sentimientos análogos a los del personaje.

Para realizar lo que el director denomina “la partitura espiritual del papel” (toma el término partitura del campo musical), el actor debe componer toda la larga lista de pequeños y grandes objetivos físicos y psicológicos elementales para los distintos

fragmentos, escenas y actos. Estos objetivos, según el director, van fijando la vivencia del intérprete.

Stanislavski ejemplifica el procedimiento de construcción de los objetivos, a partir de describir los procesos que debieran realizar los actores y actrices que representarán los diferentes roles de la obra de Gribodoiév: Sofía, Chatski, Fámusov, etc. Continuando con el procedimiento anterior de la “visión interior”, el actor ya en su rol debe ubicarse mentalmente en la casa de Fámusov y tener en cuenta las circunstancias dadas. Por ejemplo, una vez que el actor que interpreta a Chatski se ubica mentalmente en la casa y alcanza el estado de “Yo existo”, éste intenta comprender cuáles son los objetivos físicos y psicológicos elementales del rol. Dice el director que muchas veces el actor comienza, sin advertirlo, a desear algo, a aspirar a uno u otro fin. Por otro lado, si estos deseos no surgen naturalmente el actor puede preguntarse: ¿Qué deseo? y/o ¿qué debo hacer?

En este punto el director describe un proceso que entendemos es de importancia en relación con el concepto de acción de ese período de búsquedas del director, y su consecuente relación con el trabajo de las emociones. Stanislavski expone que es de suma importancia que en esta situación imaginaria, el actor logre generar deseos, anhelos. Estos anhelos generarán un impulso interior, lo que el director denomina “impulsos volitivos internos” o impulsos de voluntad, que son aspiraciones a la acción. Luego, al experimentar estos impulsos, el actor ya puede actuar, pero todavía no físicamente, sino interiormente, con la imaginación. Con posterioridad, esta acción interna suscitará la encarnación de la misma y en consecuencia la acción física externa.

Para suscitar los anhelos de la voluntad del actor, es necesario que éste se plantee objetivos interesantes que logren atraerlo para que comience entonces a desear, dice Stanislavski: “El objetivo es el cebo de nuestro sentimiento” (1977:108).

En relación con la creación de los objetivos, algunos pueden ser de origen emocional y otros racionales o volitivos. Ya hemos visto en este trabajo como Stanislavski considera la interdependencia de las tres “fuerzas motrices de la vida psíquica”. Dice el director que a la par de lo emocional “marcha lo racional y lo volitivo de la creación” (p.109). Sin embargo, el director relaciona mayormente los objetivos emocionales y volitivos a procesos inconscientes del actor, y a los objetivos racionales a procesos conscientes del mismo.

Para ejemplificar el proceso que ocurre en el actor al plantearse un objetivo atrayente, el director se sitúa mentalmente en el personaje de Sofía en la circunstancia de que su padre acaba de descubrirla con un hombre en la habitación. Stanislavski entonces (en el rol de la actriz), se propone el objetivo de ocultarle a su padre su relación amorosa con Molchalín. El director relata cómo al buscar los medios para realizar el objetivo mencionado, “surgen por sí solas ciertas sutilezas propias de un alma astuta y ladina, sentimientos complejos, impulsos interiores imprevistos y deseos de acción que sólo la naturaleza conoce y la intuición sabe suscitar”(p.103).

A la actividad interna tanto psicológica como espiritual, compuesta por impulsos, deseos y aspiraciones, que impulsan a la acción, Stanislavski la denomina “la acción interior” y corresponde, según el maestro, a la acción del alma del actor. En el período de trabajo con el material de *La desgracia de tener ingenio* Stanislavski (1977) definía la acción escénica como: “el movimiento que va desde el alma hacia el cuerpo, desde el centro hacia la periferia, desde lo interior a lo exterior, desde la vivencia hacia la encarnación” (p. 105). El director no se refería a la acción exterior, física.

En el período de la vivencia el director vuelve a hacer hincapié en que el actor, mediante la organización y creación lógica y coherente de “la partitura espiritual del papel”, logra acceder a la naturaleza orgánica (referida a las leyes de la naturaleza) de la vida del papel. Como hemos visto, este fin es de suma importancia para el director porque de este modo el actor puede acceder al “superconsciente” (a finales de 1920 equiparó el término a subconsciente o inconsciente), concepto que refiere a la actividad que se encuentra fuera del alcance de la conciencia. Tal como hemos descrito en otros apartados del trabajo, el director entendía que las sensaciones evocadas por el superconsciente son casi imperceptibles y sutiles y éste “constituye la llave capaz de abrirnos los secretos más profundos de nuestra memoria afectiva” (p.150).

Por último, en cuanto al trabajo con las emociones, en este período de búsqueda del director, Stanislavski sumaba otro ingrediente a la “partitura espiritual del papel” denominado “la tonalidad del alma”. Este elemento implicaba sumar a la realización de la partitura del papel un estado de ánimo, por ejemplo, un modo triste, alegre, inquieto, etc. Según el director, al realizar este proceso sobre la partitura del personaje los hechos y objetivos subsisten, “pero cambian los impulsos del alma, los estremecimientos interiores y los ímpetus psicológicos” (p. 125). Más adelante el director dejó de utilizar

este procedimiento ya que entendía que se dirigía directamente, y de un modo superfluo, hacia los sentimientos.

Durante el período de la vivencia el actor con el uso de su imaginación y “visión interna”, ha formado los objetivos, los deseos y las tendencias del rol que conforman lo que el director denomina “imagen interna del papel”. Ésta da paso al tercer período, el de la encarnación.

2.5.1.3 Período de la encarnación

En este período el actor debe realizar físicamente los objetivos planteados en la etapa de la vivencia. Para ello debe accionar no sólo en su interior (acción interna), sino también externamente, ya sea transmitiendo con palabras y actitudes las ideas o sentimientos del papel o llevando adelante simples objetivos físicos (Stanislavski, 1977).

El período de la encarnación incluye también la creación de la “imagen exterior” del personaje, que se relaciona con la caracterización. A su vez, en este tramo del proceso de construcción del personaje, el director insiste sobre la necesidad de que el actor encarne la partitura del papel de una forma bella, plástica, armoniosa. Para lograr este propósito Stanislavski recalca la importancia del trabajo corporal y vocal del actor porque “cuanto más sutiles sean las vivencias, más perfecto debe ser el instrumento que las interpreta” (p. 169).

En esta etapa de su trabajo (1916-1920), Stanislavski (1977) entendía que: “mantener el cuerpo en una absoluta subordinación al sentimiento constituye uno de los objetivos de la técnica exterior de la encarnación” (p. 171). Pondremos el foco en algunos procesos descritos por el maestro que tienden a llevar adelante este propósito.

Para ejemplificar el proceso de la encarnación, Stanislavski se pone en la piel del actor que debe interpretar Chatski y da cuenta de una serie de experiencias a las que se somete a fin de profundizar en el aspecto psicológico del personaje antes de comenzar a accionar físicamente. Por ejemplo, pese al obvio anacronismo, en el traslado en su coche hacia el teatro fusiona, mediante el uso de su imaginación, las circunstancias reales de su vida cotidiana con las circunstancias del rol en la obra. Stanislavski se plantea que en lugar de dirigirse al teatro al ensayo se está dirigiendo, en el rol de Chatski, al encuentro de Sofía. Además, para provocar los impulsos interiores sustituye

la imagen de Sofía (la actriz con la que aún no ha tenido contacto), por la de una persona de la cual estuvo enamorado. Ante la expectativa de ir al encuentro de su amada y preguntarse qué haría en esa situación, surgen en él impulsos y deseos que le recuerdan el estado de enamoramiento y esto despierta las fuerzas motrices de su vida psíquica. Afirma Stanislavski (1977): “Siento cómo me ruborizo al pensar semejantes barbaridades y ante estos prosaicos impulsos” (p. 155). El director ha logrado el estado “Yo soy” y, en ese estado, llega al teatro para comenzar el ensayo con la primera lectura de la obra.

En el primer encuentro con el texto, luego del trabajo realizado por cada actor por separado durante el período de la vivencia, la experiencia no resulta satisfactoria. Dice el director que todas las sensaciones creadas mentalmente han desaparecido. Las palabras del autor le resultan ajenas “para expresar los tiernos y apenas madurados sentimientos” (p.161), y termina recurriendo a los *clisés* de la representación.

En relación con el ejemplo anteriormente descrito, Stanislavski expone que el proceso de transición entre la vivencia y la encarnación debe hacerse en pasos pequeños para no forzar el sentimiento. Propone entonces que los actores no aborden el texto del autor directamente, sino que antes realicen un trabajo de preparación para ir ajustando al máximo la partitura del papel. Este trabajo consiste en que el actor, sin perder las circunstancias de la obra pero introduciendo nuevas situaciones, realice esbozos de temas libres en los que debe manifestar, a través de la acción y ya no mentalmente, todos los deseos y objetivos fortuitos que se le presenten.

Lo que busca el director con el trabajo de preparación es que el actor logre “ser”, “existir” en medio de la auténtica realidad que lo circunda, dice Stanislavski (1977): “la que esta vez percibirá ya no mentalmente, sino en los hechos mismos” (p. 161). Por ejemplo, Stanislavski introduce al personaje de Chatski en la realidad de estar en el ensayo, justificando su presencia en este espacio mediante la circunstancia imaginada de que el rol podría ser parte de una compañía filodramática. El director luego comienza a justificar la presencia de los otros actores y su relación con ellos a partir de la creación de nuevas circunstancias.

Es importante destacar que los ejercicios descritos no se asemejan a las improvisaciones que desarrollará el director más adelante en el Método de las acciones Físicas. Entendemos que los ejercicios planteados en este período de la encarnación

tienen una fuerte impronta psicologista, con una intensa actividad interna por parte del actor, y en contraposición una expresión mínima externa.

Stanislavski hace hincapié en que el actor debe comenzar a relacionarse lentamente con los demás actores. Primero debe percibir la profunda esencia interior de las vivencias y de los objetivos interiores que éstas engendran, sólo entonces aparecerá la necesidad de realizar los deseos y anhelos de la voluntad a través de la acción física.

Dice el director que hasta que el actor encuentre una forma exterior clara de expresar los sentimientos, debe limitarse al accionar con? los ojos porque “son el órgano más sensible del cuerpo (...) los primeros en responder a los fenómenos de nuestra vida exterior e interior” (p. 63). A éstos se le sumará luego la cara y la mímica, el actor debe evitar en un primer momento las acciones y las palabras.

Siguiendo con el proceso anterior, el director propone que una vez que se hayan agotado estos medios de expresión (ojos, mímica y cara), y cuando surja la necesidad de la palabra, el actor debe en un principio utilizar sus propias palabras en lugar de las del autor porque éstas lo ayudan a vincularse más directamente con su emoción.

En relación con la subordinación del cuerpo al sentimiento Stanislavski (1997) describe el siguiente proceso:

Tras la actuación de los ojos y la mímica, todo el cuerpo percibe la profunda esencia interior de las vivencias y de los objetivos interiores que éstas engendran; nace entonces por sí sola, instintiva y naturalmente, la necesidad de realizar los deseos y anhelos de la voluntad a través de la acción física (p.167)

El director enfatiza la necesidad de que el actor no disloque la relación natural entre la actividad interior y la física, procurando por un lado evitar la tensión muscular y por otro reservando la expresión corporal para el final del trabajo, cuando el aspecto interior se haya afirmado lo suficiente.

Stanislavski tiene la imagen de que la memoria emotiva del actor es una fina hebra de telaraña, mientras que la memoria muscular es un grueso cordel. Entonces para que el actor logre movilizar su aparato corporal mediante el finísimo hilo de la memoria emotiva, deberá trenzar toda una serie de estímulos espirituales, de sentimientos y vivencias del propio artista, análogos a los del personaje.

El maestro, a su vez, refuerza la necesidad de que el actor logre expresar la emoción y no se detenga en la auto-contemplación del propio sentimiento. Es necesario que el actor exprese sus sentimientos por medio de la acción. Igualmente el director

vuelve a insistir sobre la utilización del proceso de “irradiación” para la transmisión de las sensaciones más sutiles que pertenecen al plano de lo superconsciente.

Por último, dice Stanislavski (1977) que: “es menester que el cuerpo comience a actuar cuando ya resulte difícil frenarlo” (p. 167). El actor tiene entonces la tarea de crear impulsos interiores que logren someter totalmente el cuerpo a la vida interior.

2.5.2 *Otello*

El segundo trabajo de Stanislavski seleccionado para el libro sobre el trabajo con el papel, corresponde al plan de dirección de la obra *Otello*, elaborado por primera vez por Stanislavski en Niza en 1930. El plan se utilizó parcialmente para la realización de la puesta en escena de ese mismo año.

Se suman a este primer plan de *Otello* manuscritos sobre el trabajo del papel en la tragedia de Shakespeare, elaborados por Stanislavski entre 1930 y 1933. La mayoría de estos manuscritos son, a su vez, una reelaboración del trabajo realizado con *La desgracia de tener ingenio*. En los procesos descritos por Stanislavski nos topamos, no sin contradicciones, con lo que entendemos es una transición entre el Sistema y el futuro Método de las Acciones Físicas.

Al analizar el material de la obra de Shakespeare nos encontramos con algunas dificultades y contradicciones que dan cuenta de la evolución en el trabajo del director. Por un lado, descubrimos que el orden de los procesos descritos es confuso ya que entendemos que varios procedimientos correspondientes al momento del análisis ya han sido realizados en el momento del primer encuentro con la obra y el papel. Por otro lado, en los capítulos “La creación de la vida del cuerpo humano” y “La justificación del texto”, encontramos dos abordajes diferentes y hasta contradictorios en relación con el trabajo sobre el papel.

Abordaremos estos procedimientos y sus contradicciones, centrándonos en las similitudes y diferencias en relación con el trabajo realizado por el director en el período anterior con *La desgracia de tener ingenio*.

2.5.2.1 Primer encuentro

Al igual que en el trabajo realizado con el material de *La desgracia de tener ingenio*, Stanislavski sugiere que la lectura de la obra se realice en condiciones adecuadas para “que nada se interponga entre la intuición y la vida del sentimiento, que, como se sabe, es muy susceptible y huidiza” (p. 193).

El primer encuentro con la obra y el papel incluye la primera lectura de la obra y las sucesivas lecturas totales o parciales del texto. Estas lecturas tienen como objeto despertar en el actor lo que el director denomina “entusiasmo creador o artístico”, definido como el móvil de la creación.

Asimismo, en el primer proceso de encuentro con el material, el lector (entendemos que Stanislavski se refiere al director de la pieza o a alguien designado por éste), clarifica y anuncia algunos elementos esenciales de la pieza para diseñar la estructura o esqueleto de la obra: la fábula, el contexto, las escenas, la acción del protagonista y su antagonista.

El lector también sugiere a los artistas el punto de partida en el que comenzó la creación el autor y la línea interior de las relaciones existentes entre los personajes. Se trabaja también sobre el aspecto individual de cada papel, dice Stanislavski (1977) que el lector tiene la tarea de: “hacer conocer a los oyentes algunas frases y palabras características, y también ideas y acciones típicas del papel, que dibujan bien el modo de vivir y la psicología” (p.193).

Entendemos que el proceso del primer encuentro con la obra y el papel en *Otello* se asemeja al trabajo realizado por el director años antes con el material de *La desgracia de tener ingenio*. Este primer proceso correspondería al momento del “primer encuentro con el papel” y, en parte, al momento del “análisis” dentro del “período de reconocimiento del papel” de la obra de Griboiédov. El momento del análisis en el caso de *Otello*, si bien tiene en cuenta las experiencias subjetivas del actor y sus sensaciones en relación con el material, no pareciera abarcar los procesos de “ensueño pasivo” y “ensueño activo” utilizados en *La desgracia de tener ingenio*.

2.5.2.2 Vida física del cuerpo humano

Luego de haber definido los aspectos esenciales de la tragedia de Shakespeare, el segundo momento en el trabajo con *Otello* le corresponde a la creación de la vida del cuerpo humano del papel. Entendemos que este proceso correspondería al período de

“encarnación” del personaje realizado en *La desgracia de tener ingenio*. En relación con este momento de la creación, encontramos un cambio significativo entre los dos planes de Stanislavski, ya que en *Otello* Stanislavski propone abordar el trabajo con las acciones físicas del papel desde un primer momento, dejando para más adelante el trabajo más profundo de indagación psicológica y creación de la vivencia.

Para ejemplificar el proceso de “creación de la vida del cuerpo humano” Stanislavski, en el rol del profesor Tórstov, les propone a dos alumnos improvisar la primera escena del primer cuadro de *Otello* en la que Yago y Rodrigo se acercan al palacio de Bravancio para alertarlo sobre el supuesto rapto de Desdémona.

Stanislavski/T les pide a los alumnos que realicen los objetivos físicos elementales de la escena. Por ejemplo, les plantea que inspeccionen las ventanas del palacio para ver si hay alguien en ellas. A partir de llevar adelante este objetivo surgen las acciones físicas correspondientes. Dice el director que estas acciones deben realizarse con un realismo tan natural que los obligue a percibir físicamente la verdad y a creer en ellas.

Después que los estudiantes experimentaron con un objetivo sencillo, Stanislavski/T les proporciona el esquema completo de los objetivos físicos que deben llevar adelante en esta primera escena, que componen la “partitura” de los papeles de Yago y Rodrigo. Los alumnos van experimentando en la práctica cómo llevarlos adelante y cómo verificar su lógica desde un punto de vista físico y psicológico. Para orientarlos en este camino, el director realiza correcciones sobre la realización de las acciones físicas, ajustando la definición de los objetivos y de las circunstancias dadas. Vale mencionar que estas improvisaciones se realizan con objetos imaginarios, por ejemplo, sustituyendo sillas por el palacio, y esto requiere de los alumnos mucha concentración y detalle en la realización de las acciones.

Stanislavski/T propone repetir este proceso de realización del esquema de los objetivos y las acciones fundamentales para que estos “objetivos y acciones básicas se vayan vigorizando y fijando, haciendo de hitos plantados a lo largo de un camino” (p. 212). En relación con los objetivos pequeños, Stanislavski entiende que se pueden realizar todas las veces con cierto grado de improvisación.

En cuanto a la utilización del texto del autor Stanislavski sugiere, al igual que en el plan de *La desgracia de tener ingenio*, que el actor en un primer momento utilice sus propias palabras hasta que pueda afirmarse en la línea interior del papel, el subtexto.

En este período de su trabajo, Stanislavski continúa expresando una visión dualista en relación con la naturaleza física y espiritual/psicológica del actor. Sin embargo, dice haber encontrado un nuevo enfoque basado en la estrecha vinculación de lo interior con lo exterior.

En el trabajo con la obra *Otello* Stanislavski explica que ha comenzado su búsqueda desde el cuerpo porque a éste se le puede ordenar que haga algo, en cambio al sentimiento, no. A su vez, el maestro explicita otro proceso que justifica este nuevo enfoque. El director entiende que las acciones físicas realizadas de forma auténtica tienen la capacidad de fijar las imperceptibles e inestables vivencias del actor, porque la vida física se refleja en la vida espiritual.

El cuerpo trabaja como un acumulador de emociones: cuando el actor percibe en la escena una mínima parte de verdad física en la acción que está realizando su sensibilidad comienza a trabajar, surgen entonces las vivencias y los sentimientos; la acción física acumula y absorbe este sentimiento y vivencias y las va cristalizando. De esta manera se van fusionando la vida física y la espiritual (Stanislavski, 1977).

Por último, señalaremos otra diferencia entre los dos períodos del trabajo del maestro. En el período anterior (1916-1920) Stanislavski les pedía a los actores que creyeran en las ficciones creadas en su imaginación a través de procesos mentales. En el proceso de la obra de Shakespeare (1930), el director les recalca a los actores la importancia de creer en la fe que nace de la realización verdadera de las acciones físicas. En palabras de Stanislavski (1997):

En todos estos pequeños y grandes objetivos se debe buscar la pequeña o gran *verdad física*; así que la hayáis sentido, inmediatamente seréis dueños de la *fe* en la autenticidad de vuestras acciones físicas, y en nuestro arte la fe representa uno de los mejores móviles, estímulos o acicates para el sentimiento y su vivencia intuitiva. (p. 202)

2.5.2.3 Análisis posterior a la creación de la vida física del papel

En el proceso del primer encuentro con el papel el actor realiza una gran parte del análisis de la obra. Sin embargo, el intérprete no cuenta aún con toda la información

necesaria para crear la vida del espíritu humano. Stanislavski propone a los actores que, ahora que han realizado el esquema básico de la vida física del papel, continúen profundizando en el análisis de la obra para lograr completar, justificar y animar la vida del cuerpo humano del papel.

En la opinión del director este tipo de análisis posterior al trabajo físico es más fructífero que el realizado sólo con el objeto de crear vivencias. Encontramos aquí una clara diferencia con el trabajo realizado con el material de *La desgracia de tener ingenio*.

Las técnicas de análisis descritas por Stanislavski son varias y no especifica un orden para su realización. Todas requieren de un trabajo intenso por parte de la imaginación del actor y tienen como objetivo que éste logre revelar el subtexto escondido en las palabras del autor. Para lograr este propósito el actor debe comprender no sólo las ideas del texto, sino también sus visiones, sentimientos y vivencias (Stanislavski, 1977).

Una de las técnicas propuestas por el director, en concordancia con lo trabajado en *La desgracia de tener ingenio*, es reconstruir imaginariamente el pasado y el futuro del personaje mediante la utilización de la “visión interna”: Stanislavski/T invita a los alumnos a “soñar y a componer aquello que no terminó de escribir el autor” (p. 229).

En relación con el trabajo con los sentimientos es importante el procedimiento que Stanislavski denomina “la apreciación y justificación de los hechos”. Volviendo sobre el trabajo realizado con las acciones físicas, Stanislavski/T dice a sus alumnos que ahora conocen los hechos del primer cuadro de la obra y los han representado, pero que aún no han alcanzado la plena verdad en su realización. Dice el director que lo que no sienten aún los estudiantes es el porqué de estas acciones.

Para lograr justificar las acciones Stanislavski propone, en primer lugar, realizar un análisis profundo para apreciar y justificar los hechos que las contienen. Esta apreciación, dice el director, debe llevarse adelante no solo con la razón, sino estableciendo una relación personal con los hechos con la ayuda de los sentimientos y de la voluntad creadora. Todo este trabajo se realizará en el plano de la imaginación del actor. Para realizar lo que el director denomina “apreciación sensible de los hechos”, en palabras de Stanislavski (1997) el actor debe plantearse:

¿Qué circunstancias interiores de mi vida espiritual, qué ideas personales, tendencias, deseos, condiciones o defectos humanos, podrían determinarme a mí, como hombre y como artista, a ubicarme frente a las personas o a los acontecimientos y tratarlos como lo hace el personaje que interpreto? (p. 244).

El actor desde su relación personal con los hechos completa las circunstancias necesarias para construir la línea interior del subtexto. Stanislavski recalca la importancia de que las acciones obedezcan no simplemente a causas exteriores, sino también a convicciones interiores.

Stanislavski/T ejemplifica este procedimiento que se realiza en el plano de la imaginación del actor, analizando y justificando el primer episodio de la obra en el cual Rodrigo y Yago llegan en góndola para provocar la alarma del supuesto rapto de Desdémona. Stanislavski/T comienza por reconstruir el pasado inmediato de ambos personajes y analiza la actitud que debiera adoptar Yago para persuadir a Rodrigo de dirigirse al palacio a provocar la alarma, teniendo en cuenta la circunstancia de que Rodrigo se siente altamente estafado y defraudado por éste.

El director realiza entonces un análisis extenso, de profundo cariz psicológico, de todas las actitudes y acciones que realizaría en caso de interpretar a Yago en la circunstancia descrita. Dice el director, por ejemplo, que en lugar de defenderse enérgicamente frente a las acusaciones de Rodrigo, “adoptaría en seguida la actitud de un inocente y humilde corderillo (...) un silencio, una quietud, una expresión melancólica, algo misteriosa, una mirada más bien de mudo reproche” (p. 243).

Esta descripción minuciosa da cuenta de cómo el director no había dejado de lado el análisis psicológico o contemplativo de los hechos.

2.5.2.4 Objetivo volitivo y acción física y acción psicológica

En el trabajo con la obra *Otello* Stanislavski continúa trabajando con los conceptos de superobjetivo y acción central y sobre la división del material en unidades (también llamadas trozos) y objetivos.

Como hemos visto, el director plantea en un comienzo la realización de las acciones físicas elementales dentro de las circunstancias dadas. Dice Stanislavski que al percibir la verdad en las acciones realizadas, esto “creará una buena base para el sentimiento correcto” (p. 288) que le permitirá al actor vivir el objetivo.

A su vez, en este momento del trabajo del director, vemos una clara dependencia entre la acción y el objetivo. Según entendemos, el esquema inicial de las acciones físicas se va complejizando a partir del análisis del material y de las improvisaciones realizadas. En este sentido, Stanislavski expone un esquema detallado de las acciones físicas y psicológicas elementales de *Otello* que es, en realidad, un esquema de los objetivos físicos y psicológicos del papel.

Para ejemplificar el procedimiento del esquema de los objetivos y acciones, Stanislavski/T trabaja sobre el momento en que *Otello* se refugia en la torre, al enterarse por Yago de la supuesta traición de Desdémona. En el esquema trazado por el director encontramos, por ejemplo, que la unidad que sigue a la agresión de *Otello* sobre Yago se denomina: “¿Qué he hecho?”. El objetivo que corresponde a esta unidad es “ocultarse para no verse a sí mismo ni ver a los demás”. La explicación del maestro frente a este objetivo es que *Otello* frente a lo que ha hecho “siente tanta vergüenza, asco y angustia en su alma, que se ve impulsado a huir de la gente (...) por ello se aleja a la carrera y se arroja al suelo” (p. 296). Advertimos que en esta descripción del director subsiste la noción del “objetivo volitivo”, como el elemento que suscita el deseo, y éste la acción. Entendemos que en este período del trabajo del director este concepto coexiste con el trabajo de las acciones físicas.

2.5.2.5 Algunas contradicciones sobre el trabajo con el texto

Ya hemos mencionado cómo en el trabajo con *Otello*, al igual que con *La desgracia de tener ingenio*, Stanislavski indicó a los actores que en un primer momento utilizaran sus propias palabras hasta que logran afirmarse en la línea interior del papel (el subtexto), a partir del trabajo sobre las acciones físicas y su posterior análisis. Sin embargo, en el capítulo “La justificación del texto”, el director propone abordar el texto de *Otello* desde un proceso opuesto al anterior, al que denomina: “la manera académica o clásica de trabajar el texto”.

Stanislavski describe que el actor, en la manera clásica, comienza por el análisis intelectual del texto y de éste pasa a la creación de las circunstancias dadas que provocan la emoción y el sentimiento. Los sentimientos traen consigo el objetivo volitivo que despierta la acción. Este proceso pareciera pertenecer a un período anterior en el trabajo de Stanislavski.

2.5.3 El inspector

El tercer trabajo de Stanislavski seleccionado para el libro sobre el trabajo con el papel corresponde al plan de dirección de la obra *El Inspector* de Gogol. Esta comedia había sido representada por el TAM en el año 1908. Los manuscritos sobre esta obra fueron elaborados en los años 1936 y 1937 y corresponden a los últimos años del trabajo del maestro.

El trabajo del director sobre *El inspector* corresponde a lo que sería la última variante de la segunda parte del sistema, la de la creación de la imagen escénica. Este método fue formalmente llamado “Método de las acciones físicas”, denominación en la que Stanislavski no insistió.

Encontramos además en los manuscritos correspondientes a esta obra, y en otros escritos publicados hacia el final del libro como material adicional, procedimientos del incipiente “Análisis Activo”. Este tipo de análisis fue el método de improvisación de la escena que abordó el maestro en sus últimos años, reconocido por algunos de sus colaboradores y discípulos (en especial Knebel) como su última metodología de trabajo. Abordaremos estos procedimientos centrándonos en la evolución de Stanislavski en relación con el concepto de acción física y su relación con el trabajo del actor con las emociones.

2.5.3.1 El aquí y ahora en nombre propio

En este período de su trabajo, Stanislavski ya no le pide al actor que aborde la obra desde un análisis de mesa colectivo o realizando un análisis contemplativo y psicológico. Por el contrario, aunque el actor no conozca aún la obra, el director comienza el trabajo directamente con los actores en el escenario. Stanislavski le describe brevemente al actor las circunstancias de inicio de la escena y le propone que se realice el siguiente planteo: ¿Qué haría aquí, hoy, ahora mismo, si me encontrara en las circunstancias de la obra, en la situación del personaje? Frente a esta pregunta el actor deberá responder con simples acciones físicas.

Para ejemplificar el procedimiento anteriormente descrito, Stanislavski/T realiza una demostración a sus alumnos ubicándose en las circunstancias del rol de

Jlestákov cuando éste ingresa hambriento al cuarto del hotel y quiere obligar a Osip a conseguir algo de comer. Stanislavski/T les dice a sus alumnos que en un principio no hay que plantearse grandes objetivos inabarcables, deben mantenerse concentrados en la realización de las acciones físicas.

El director en el rol de Jlestákov y sobre el escenario se plantea llevar adelante la simple acción de ingresar en la habitación. Para que la realización de esta acción no sea mecánica, formal, Stanislavski/T comienza a justificarla a partir de la creación de nuevas circunstancias dadas. El director intenta varios ensayos sobre la realización de esta acción modificando las circunstancias. Stanislavski/T se plantea por ejemplo que acaba de ver al dueño de la posada (al que le debe dinero) en el pasillo.

En relación con este proceso dice Stanislavski (1997):

Lo que estuve haciendo lo hice, no por la vía de un simple análisis intelectual: me estuve examinando dentro de las condiciones de la vida del personaje, con la participación directa de todos los elementos humanos e interiores. Y a través de sus impulsos naturales realizaba la acción física. No llevaba las acciones hasta el final por temor a caer en el clisé, pues lo importante no es la acción en sí, sino el impulso espontáneo para realizarla. (p.316)

En esta nueva metodología de análisis, el director pone el foco por un lado en que el actor realice las acciones físicas externas de forma coherente y lógica; esto se ejercita con la técnica de las acciones imaginarias o sin objeto. Por otro lado, Stanislavski enfatiza la importancia de que el actor logre encontrar o generar impulsos internos que justifiquen estas acciones. En este sentido Stanislavski/T explicita la estrecha vinculación entre la acción física y la acción psicológica.

Volviendo al trabajo de Stanislavski/T con el papel de Jlestákov, una vez realizada la improvisación sobre la entrada a la habitación, el director anota en un cuaderno la lista de las acciones y los impulsos que percibió en escena. Al analizar sus escritos en relación con su experiencia escénica, llega a la conclusión de que su objetivo y acción fundamental fue: comer, saciar el hambre. Luego, Stanislavski/T vuelve a realizar la improvisación teniendo en cuenta este objetivo principal. Aquí vemos un claro cambio en la manera que Stanislavski propone trabajar con los objetivos.

Anteriormente Stanislavski/T les planteaba a los alumnos comenzar el trabajo en el escenario con una lista de objetivos ya definidos a partir del análisis previo de la obra. Para construir estos objetivos el actor debía preguntarse: ¿Qué desearía de encontrarme

en las circunstancias del papel? Es por esto que los objetivos se denominaban “objetivos volitivos”, relacionados al deseo.

En el trabajo con la obra *El inspector* el director plantea que los objetivos se construyan de la mano de la acción física y para ello el actor debe plantearse: ¿Qué haría si me encontrara en las circunstancias del papel? Estos objetivos se relacionan directamente con la acción.

En relación con el trabajo con los sentimientos Stanislavski/T les plantea a los alumnos que, además de definir qué harían en las circunstancias planteadas por la obra, “sientan” que harían de encontrarse en ellas. Dice Stanislavski (1997): “En este trabajo os guiará el sentimiento humano y la experiencia personal” (p.325). En este sentido, en los manuscritos referidos a la obra de Gogol, Stanislavski vuelve a hacer hincapié en que el actor debe situarse en la escena en nombre propio y poner a disposición sus propios sentimientos y experiencia de vida, siempre y cuando éstos sean análogos a los del papel.

Stanislavski/T afirma que a partir de situarse en nombre propio en el estado de “Yo existo” en escena, el proceso de relacionar el material interior del actor con la línea de las acciones físicas se va dando paulatinamente. Cuando el actor realiza la línea ininterrumpida de acciones físicas percibe, a partir de éstas, una serie de sensaciones tenues que comienzan a forjar la línea del sentimiento interior o espiritual del papel.

Stanislavski/T propone que el actor repita varias veces la línea de las acciones físicas. En esta repetición irá encontrando sus justificaciones internas que, a su vez convocarán a las emociones y de forma consciente e inconsciente se irá creando la línea de las auténticas vivencias. Dice Stanislavski (1997): “no hay acción ni situación que no se puedan justificar con los propios recuerdos emotivos de la vida. Si bajo cada hecho ubica sus recuerdos emotivos, el artista estará en terreno firme” (p.307).

En este abordaje Stanislavski vuelve sobre la premisa del anterior Sistema, la de abordar el subconsciente por medios conscientes. Stanislavski/T explica a sus alumnos que el actor, a partir de dirigir su atención consciente a la realización de las acciones físicas, “se distrae” de los complejos procesos interiores y subconscientes que construyen las vivencias.

En cuanto al trabajo con el papel de Jlestákov, dice el director que entregado a la realización de las acciones físicas no era consciente de lo que ocurría en su interior.

Dice Stanislavski (1997): “creía ingenuamente que era yo quien creaba las acciones físicas, pero en realidad todo era el resultado de un reflejo exterior de aquella vida” (p.332). Este relato del director da cuenta de otro proceso que forma parte del trabajo de las acciones físicas. Stanislavski/T afirma que cuando el actor logra comenzar a “vivir el papel”, las acciones y movimientos comienzan a surgir de forma natural, no premeditada.

Además del trabajo de búsqueda de las acciones en la improvisación, Stanislavski también proponía a los actores realizar una lista de todas las acciones que podría ejecutar el rol en las circunstancias de la escena y luego pasar a improvisarlas. El director también trabajaba sobre el análisis de la obra para extraer las acciones de la lógica de textos y cotejarlas con las acciones que surgían en la improvisación.

2.5.3.2 Luego de las acciones, el texto y las visiones internas

En sus últimos trabajos Stanislavski sostiene la propuesta de que el actor aborde en un comienzo las improvisaciones con textos propios. Luego, una vez que la línea de las acciones lógicas y consecuentes está creada, le propone al actor sustituir sus propios textos por un “tarareo”. Esto le permite llevar su atención particularmente a la entonación del texto mientras ejecuta las acciones.

Posterior a la realización de los procedimientos descriptos, Stanislavski indica a los actores que vuelvan sobre el texto del autor. En una lectura de mesa, y sentados sobre las manos (para evitar cualquier gesticulación), les pide que lean e intenten transmitir con la voz y con el texto del autor, todo lo elaborado en escena en las improvisaciones.

En relación con el trabajo de apropiación del texto del autor y para la construcción del subtexto, Stanislavski continuó trabajando con la técnica de la “visión interna”. El actor debía proyectar una suerte de película mental en su visión interna, poniendo especial énfasis en el proceso de lograr comunicar estas visiones. Stanislavski explica que el actor debe influir sobre sus *partenaires* y sobre el público, para ello debe como primera medida crear una conexión. Una vez creada esta conexión, comienza el proceso de adaptación, ya que el actor deberá también adaptarse y responder al comportamiento de su *partenaire*.

3 Posibles vinculaciones con los conceptos desarrollados por Damasio

3.1 La sustancia cuerpo-mente

En su libro *En busca de Spinoza*, el neurólogo Antonio Damasio toma como referencia la obra del filósofo Baruch Spinoza, nacido en Ámsterdam en 1632. Dice Damasio: “Spinoza abordaba los temas que más me preocupan como científico” (2007:17), y se refiere a la naturaleza de las emociones y los sentimientos y la relación entre cuerpo y mente.

En sus escritos, Damasio se ocupa especialmente de la perspectiva del filósofo cuando éste se refiere al pensamiento y la extensión como “atributos de la misma sustancia”, y a la mente como “la idea o conocimiento mismo del cuerpo humano”. Estas afirmaciones se contraponen a la perspectiva dualista de Descartes.

En concordancia con las ideas del filósofo, Damasio desarrolla sus investigaciones sobre la convicción de que los procesos mentales se fundamentan en la cartografía que el cerebro tiene del cuerpo.

3.2 Diferenciación entre emoción y sentimiento

En las investigaciones de Damasio acerca de las emociones y los sentimientos, podemos reconocer la siguiente diferenciación: las emociones son el fundamento de los sentimientos y son anteriores a estos en la evolución. Están constituidas a base de reacciones simples que promueven sin dificultad la supervivencia de un organismo. En los seres humanos, estas reacciones automáticas crean condiciones en el organismo que, una vez cartografiadas en el sistema nervioso (mediante mapas: circuitos de neuronas localizadas en lugares específicos del cerebro), pueden representarse como placenteras o dolorosas y eventualmente conocerse como sentimientos, acontecimientos mentales que forman la base de la mente.

Los sentimientos son la representación de un estado particular del cuerpo (partes del cuerpo o todo el cuerpo operando de una cierta forma), es la idea de que el cuerpo se encuentra de determinada manera. Ellos nos permiten prestar atención al cuerpo intensamente durante un episodio/estado emocional: “en vivo” cuando nos suministran imágenes perceptuales del cuerpo o mediante “retransmisiones” cuando nos presentan

imágenes evocadas del estado corporal apropiado a determinadas circunstancias en los sentimientos “como si”, que desarrollaremos más adelante.

En el proceso de los sentimientos, junto con la percepción del estado del cuerpo, se generan pensamientos con temas concordantes con la emoción provocada. Estos pensamientos a su vez pueden provocar nuevos estímulos para el surgimiento de emociones. La percepción de estos pensamientos se realiza a través de una operación de alto nivel: metarrepresentaciones de nuestro propio proceso mental, una parte de la mente representa otra parte de la misma.

Damasio se refiere a la tarea del actor y al teatro en general en varias ocasiones en su libro *En busca de Spinoza*, aunque no profundiza particularmente en estos temas. Al inicio de su capítulo “De apetitos y emociones”, por ejemplo, le adjudica a Shakespeare una sabiduría particular sobre estos temas. Ricardo II, habiendo perdido el reinado y ante la perspectiva inminente de ir a la cárcel, expone ante Bolingbroke una posible distinción entre la noción de emoción y la de sentimiento. Pide un espejo, confronta su propio rostro, estudia su aspecto ruinoso; entonces nota que “la forma externa del lamento” expresada en su cara es simplemente “sombra del dolor que no vemos”, una aflicción “que, en silencio, crece en mi alma atormentada”. Su dolor, como dice, “está adentro” (Damasio, 2007: 31).

Damasio hace referencia a que las palabras de Shakespeare echan luz sobre dos momentos del proceso de los afectos, una parte que se hace pública (emoción, en su cara) y otra que permanece privada (sentimiento, el dolor que no vemos). Según el autor, y nuevamente utilizando referencias teatrales, las emociones se representan en el teatro del cuerpo; en cambio los sentimientos se representan en el teatro de la mente. Dice Damasio:

Las emociones son acciones o movimientos, muchos de ellos públicos, visibles para los demás” (Damasio, 2007:32), muchas emociones se muestran en la cara, en la voz, en conductas específicas (...) Los sentimientos, en cambio, están siempre escondidos, como ocurre necesariamente con todas las imágenes mentales, invisibles a todos los que no sean su legítimo dueño (2007: 32).

En base a los conceptos desarrollados por Damasio, exploraremos las vinculaciones posibles con algunos procesos propuestos por Stanislavski durante el período del Sistema y el del posterior Método de las acciones físicas.

3.3 Técnicas y procesos seleccionados

En las secciones siguientes articularemos con las investigaciones de Damasio dos elementos del Sistema: la memoria de las emociones y el “sí” mágico; relacionaremos éstos elementos con la memoria sensorial. Además, analizaremos el trabajo realizado con las acciones en el Método de las acciones físicas y el concepto “perspectivas del actor y del personaje” que corresponde a los últimos años de trabajo del director.

3.3.1 Memoria de las emociones

Esta técnica proponía al actor una introspección en relación a momentos personales vividos con emociones intensas y, a partir de esos recuerdos, recuperar los estados emocionales y poder ingresarlos en la escena. Decía Stanislavski: “Su memoria emocional puede hacer volver sentimientos que usted ya experimentó” (1980: 157).

Damasio, por su parte, llama estímulo emocionalmente competente (EEC) al objeto o acontecimiento cuya presencia desencadena la emoción; es decir que la emoción es la respuesta a ese estímulo, y es automática. Los objetos emocionalmente competentes pueden ser reales o recordados de memoria. Si son recuerdos pueden ser inconscientes, o pueden traerse conscientemente al presente como una imagen reconstruida de un momento pasado; el efecto es el mismo: el desencadenamiento de una emoción, aunque puede variar la intensidad. Mediante una técnica conocida como tomografía de emisión de positrones (TEP), Damasio y sus colegas pudieron comprobar cómo el pensar en un episodio emotivo desataba en los sujetos un estado emocional que modificaba los mapas cerebrales y desataba la posterior aparición del sentimiento.

Podríamos decir entonces que ambos, director y neurólogo, comprobaron en la práctica la vinculación de estos procesos: la emoción y la memoria.

3.3.2 Memoria sensorial, imaginación y memoria emotiva

Damasio (2007) hace referencia a que los sentimientos son la representación de un estado particular del cuerpo. Hemos dicho que estas representaciones corresponden a los mapas neuronales de las regiones somatosensoriales del cerebro que se implican en el proceso de sentir. El cerebro recibe dos tipos de señales sensoriales a través de dos

rutas de transmisión: la humoral (por ej. sustancias químicas transportadas en la sangre) y la neural (señales electroquímicas por rutas neurales). A su vez existen dos orígenes para todas estas señales: las exeroceptivas (pertenecientes al mundo externo) y las interoceptivas (pertenecientes al mundo interno del cuerpo).

A partir de nuestra actividad corporal externa o interna, se generan cambios en nuestra estructura corporal que son percibidos por nuestro cerebro generando mapas neurales. Estos mapas neurales se transforman, gracias a nuestra actividad mental, en imágenes mentales (ideas y pensamientos). Damasio expresa: “las imágenes que tenemos en nuestra mente son el resultado de las interacciones entre cada uno de nosotros y los objetos que despertaron nuestro organismo” (2007:190).

Las imágenes están directamente relacionadas con la capacidad que tenemos de percibir objetos y acontecimientos externos a nuestro organismo (imágenes visuales, auditivas, táctiles, olfativas y gustativas) o interno a él (ej.: dolor y náusea). Nuestra mente tiene la capacidad de procesar, manipular y combinar estas imágenes corporales para que podamos, en principio, representar las relaciones temporales y espaciales entre los objetos.

Asimismo, Damasio expone cómo gracias al proceso de la imaginación creativa, podemos inventar nuevas imágenes que se pueden combinar con las imágenes corporales. En relación al proceso de la memoria Damasio afirma: “El nivel mental permite la integración de imágenes reales de cualquier categoría sensorial con imágenes pertinentes recordadas desde la memoria (...) estas integraciones y manipulaciones de imágenes se requieren en la resolución de problemas y en la creatividad” (p.197).

En relación a la tarea de Stanislavski, hemos visto en este trabajo cómo el director indica a los artistas que deben desarrollar su memoria sensorial, para poder hacer resurgir los recuerdos de imágenes visuales, auditivas, olfativas y gustativas para poder reproducirlos luego en escena. Dice el director que el actor debe poseer también la capacidad de "recordar y volver a reproducir no sólo lo que ve y oye en la vida real, sino también lo que de un modo invisible e inaudible se crea en su imaginación" (Stanislavski, 1980: 226).

Stanislavski (1980) relaciona la memoria sensorial a la memoria emotiva cuando describe la acción mutua que se ejerce entre nuestros cinco sentidos y los recuerdos de la memoria emotiva. En el rol de Torstov, Stanislavski ejemplifica cómo a partir de

recordar una imagen visual a través de la memoria sensorial, podemos evocar las impresiones percibidas por los demás sentidos y reconstruir un momento vivido en el pasado. Al reconstruir y recordar ese momento a partir de la memoria sensorial, en muchos casos se logra convocar luego a las emociones asociadas a esa situación. De esta manera los actores pueden convocar los sentimientos.

Damasio, por su parte, a partir de investigar los patrones de la actividad cerebral asociados a sentir determinadas emociones (utilizando la tomografía de emisión de positrones), demuestra que los sentimientos dependen del procesamiento somatosensor. Además, el neurólogo propone la hipótesis de que los sentimientos, aunque puedan hacerlo, no surgen necesariamente de los estados reales, “sino más bien de los *mapas reales* constituidos en cualquier momento dado en regiones de sensación corporal” (Damasio, 2007:111).

Estos mapas reales son las imágenes corporales que podemos manipular a partir de procesos mentales como la imaginación y la memoria. Podríamos decir entonces que la intuición que Stanislavski obtuvo de su práctica escénica en relación con la influencia directa de los procesos de la imaginación y la memoria sobre los sentimientos fue comprobada científicamente por las investigaciones de Damasio. Afirma Stanislavski: "la imaginación, que no tiene sustancia corpórea, puede afectar de manera refleja nuestra naturaleza física y hacerla actuar. Esta facultad es de la mayor importancia en nuestra psicotécnica" (1980:118).

Si dijimos que la emoción es el aspecto visible, ya que sucede en el teatro del cuerpo, y el sentimiento el aspecto invisible o privado, ya que sucede en el teatro de la mente, -tal como nos anticipa Shakespeare a través del parlamento de Ricardo II- sería lógico pensar que Stanislavski trabajó sobre las emociones, ya que la intención de los actores siempre será hacer perceptibles determinados estados a espectadores externos. Sin embargo, y siempre siguiendo la distinción que establece Damasio entre emoción y sentimiento, entendemos que el director se ocupó mayormente de los sentimientos, ya que éstos son procesos más complejos que incluyen a las emociones entre otros niveles de regulación homeostática del organismo. Stanislavski trabajó mayormente sobre los procesos mentales que forman parte del circuito de los sentimientos, como la memoria, la imaginación y los pensamientos, para de ese modo provocar la expresión externa de la emoción. Este proceso podemos comprenderlo recién en la actualidad gracias al descubrimiento del “bucle corporal como-si”, tal como se verá más adelante.

3.3.3 El “Si mágico”

Entre las herramientas creadas por Stanislavski en sus primeras búsquedas encontramos el “Sí mágico”, la misma actúa como una palanca que les permite a los actores activar su imaginación para despegar de la realidad cotidiana y trasladarse a una realidad escénica ficcional. Stanislavski propone estimular la imaginación mediante imágenes sensoriales convocadas a partir de preguntas en relación a una circunstancia dada. Podemos relacionar este proceso mental con lo que Damasio denominó “bucle corporal como si”: éste implica una simulación cerebral interna que consiste en la rápida modificación de los mapas corporales (Damasio, 2007:114). En este proceso, el cerebro crea de forma eventual un conjunto de mapas corporales “falsos” que no corresponden con lo que está sucediendo en el cuerpo en realidad. Estos bucles suponen mapas pre-existentes, debido a que el cerebro se sirve de mapas construidos en experiencias previas.

En relación con los sentimientos, Damasio expone que no surgen necesariamente de los estados corporales reales, sino de los mapas reales construidos en cualquier momento dado de las regiones de sensación corporal. Dice Damasio: “La elevada velocidad de los mecanismos del <bucle corporal como sí> pone cerca en el tiempo al pensamiento y al sentimiento resultante de manera más fácil que si el sentimiento dependiera únicamente de cambios reales en el cuerpo” (2007: 117).

En relación al trabajo del director, cuando Stanislavski les propone a los alumnos que se sitúen en circunstancias imaginarias como por ejemplo: ¿qué pasaría si se encontraran afuera en la nieve?, esta imagen visual dispara en cada actor asociaciones de sensaciones corporales en relación a esa situación ficcional. Luego el actor comienza a accionar en consecuencia. A partir de esta estimulación imaginaria, llegan a su mente y cuerpo imágenes sensoriales como el frío, el viento, etc., y junto con ellas respuestas emocionales.

Podríamos decir que estos dos procesos, el “Si mágico” de Stanislavski y el “bucle corporal como si” de Damasio, trabajan de manera voluntaria sobre las áreas de sensación del cuerpo. Para el neurólogo estas regiones cerebrales constituyen “una especie de teatro donde no sólo pueden <representarse> estados corporales <reales>, sino que asimismo pueden ejecutarse surtidos variados de estados corporales <falsos> (...) a modo de estados “como si” (Damasio, 2007: 116).

El mecanismo del “bucle corporal como si” tanto en la vida cotidiana como en el teatro, nos permite generar respuestas fisiológicas visibles externamente sin necesidad de vernos sometidos a los estímulos reales.

3.3.4 Método de las acciones físicas

Hemos visto en este trabajo cómo hacia 1929, en el plan de dirección de la obra *Otello*, Stanislavski comienza un enfoque del personaje en relación con la naturaleza física de la acción. Siguiendo en esta línea, en los últimos años de su trabajo, hace una profunda revisión de su tarea y esboza sus investigaciones.

Recordemos que el nuevo método requería que, para llevar adelante la escena, el actor trazara, a partir de las circunstancias dadas extraídas del análisis de la obra, una línea de posibles acciones físicas que su personaje realizaría a partir de verse inmerso en determinada situación. La pregunta que el actor debía realizarse era: ¿Qué haría yo (actor) si me encontrara en determinada circunstancia? Por ejemplo, si imagina que detrás de la puerta hay alguien enfurecido que viene a cobrarle un dinero del que no dispone. A partir de este supuesto el actor comenzaba a actuar en consecuencia.

El director describe cómo las acciones que el actor comienza a realizar a partir de estos supuestos son capaces de ejercer una influencia real sobre la vida interior. El actor se aproxima a la emoción no por una línea directa, sino a través de una correcta organización de la vida física. Dice Stanislavski: “La acción física es más fácil de captar que la psíquica y es más accesible que las sensaciones interiores” (1977: 32).

Según Damasio, los sentimientos son los mapas cerebrales del estado del cuerpo cuando éste se implica desde la acción frente a un estímulo emocionalmente competente (EEC). Podríamos decir que el actor al accionar físicamente, por un lado, se expone a EEC reales (ej. el abrazo de un *partenaire*), y por otro, promueve procesos mentales que pueden conducir a los sentimientos y a las emociones.

Cuando implicamos el cuerpo en una acción determinada, junto con los mapas cerebrales de esa acción realizada en el “aquí y ahora”, surgen otros mapas reales almacenados en la mente a partir de experiencias corporales previas. Estas experiencias, a su vez, están relacionadas a determinadas emociones, sentimientos y sensaciones que pueden hacerse presentes al involucrarnos físicamente en la realización de la acción (Damasio, 2007).

Damasio expone cómo a partir de nuestras experiencias físicas realizamos asociaciones emocionales con algunos objetos. Estas asociaciones convierten a estos objetos en estímulos emocionalmente competentes (EEC). Por este motivo, al exponernos nuevamente a estos EEC podemos reaccionar emocionalmente frente a una determinada situación, aunque ésta no contenga todos los elementos que en el pasado desencadenaron la reacción emocional primera. El neurólogo ejemplifica este proceso describiendo cómo, si de niños vivimos una experiencia de miedo intenso al ingresar a una casa, posiblemente volvamos a experimentar una sensación de incomodidad al retornar a ése espacio, o incluso al visitar una casa de características similares. Escondido entre las notas de Stanislavski, encontramos el relato de una de las experiencias del director que da cuenta del proceso descrito por Damasio.

Stanislavski se sitúa hipotéticamente en el rol del actor que interpreta a Yago y describe cómo al realizar la acción física de “deshacer la puerta a astillas”, podrían surgir en él espontáneamente las sensaciones y emociones del recuerdo de una experiencia propia. El director asocia la realización de esta acción a una noche helada en la cual se había quedado fuera de su casa por no encontrar la llave y había intentado ingresar a toda costa para no congelarse, golpeando la puerta con mucha furia. En relación a esta asociación entre la acción física y las sensaciones y recuerdos personales del actor, dice Stanislavski: “no sólo sentís exteriormente la vida del cuerpo, sino que al mismo tiempo, por reflejo o analogía, experimentáis también los sentimientos interiores del papel” (1977: 246).

Podríamos decir entonces que ambos, Stanislavski y Damasio, relacionan la acción física al desencadenamiento de sensaciones y expresiones emocionales.

3.3.5 Conciencia y perspectiva

Damasio define la conciencia como: “el proceso por el que una mente se ve imbuida por una referencia que llamamos yo, y se dice que sabe de su propia existencia y de la existencia de objetos a su alrededor” (2007: 176).

Este fenómeno implica que podemos representar y gestionar nuestra vida interior. “No es sólo que los seres humanos mostremos compasión, sino que sabemos que sentimos compasión” (p.162). Podemos esforzarnos intencionadamente por controlar nuestras emociones, por un lado, decidir sobre nuestra exposición a los

estímulos que producen dichas reacciones, por el otro, frente a una reacción emocional, la continuación e intensidad del estado se encuentra a merced del proceso cognitivo que se desarrolla.

Sobre el escenario y fuera de éste, podemos incidir en el mantenimiento, amplificación o mitigación de la emoción a partir de nuestros pensamientos y acciones. Los actores, al accionar corporalmente (acciones físicas) en escena, pueden provocar y reaccionar frente a EEC reales como por ej., el abrazo de un *partenaire*. Y también según los procesos descritos por la neurobiología actual intuidos por Stanislavski, los actores podrían gestionar el desencadenamiento de la aparición de emociones y sentimientos mediante metarrepresentaciones del propio proceso mental, pudiendo incorporar pensamientos y acciones que los amplifiquen o mitiguen. “Los patrones transitorios del estado corporal cambian rápidamente bajo las influencias mutuas y reverberantes de cerebro y cuerpo durante el despliegue de una ocasión de sentimiento” (Damasio, 2006:130).

Podemos relacionar esta capacidad de gestionar las emociones en escena con el concepto de “perspectivas del actor y del personaje” desarrollado por Stanislavski en sus últimos años de trabajo. Stanislavski entiende que actor cuando está interpretando un papel maneja simultáneamente dos perspectivas. Por una lado maneja “la perspectiva del actor”, relacionada al uso de su psicotécnica. Por otro lado conoce “la perspectiva del papel”, la información de todo lo que le sucederá al personaje a lo largo de la obra. El director describe cómo el actor en escena se “desdobla”, y cita a su gran referente Tomaso Salvini para describir este fenómeno. Dice Salvini: “Cuando actúo vivo una doble existencia; río y lloro, y al mismo tiempo analizo mis lágrimas y mis risas, procurando que tengan el máximo efecto sobre aquellos a quienes quiero llegar” (*apud* Stanislavski, 1997:130).

A diferencia de su papel, el actor en escena conoce el futuro y debe utilizar esta información para conducir a sus personajes. “La perspectiva del actor y del personaje” es una herramienta que le permite al actor gestionar sus procesos internos y externos. Dice Stanislavski que el actor puede “en cualquier momento dado, mientras está en escena, pensar en el futuro, combinar sus fuerzas creadoras internas y las posibilidades expresivas externas, distribuirlas correctamente y utilizar racionalmente el material acumulado para la interpretación” (1997: 135).

Por otra parte, en contraposición a esta idea, en varias ocasiones Stanislavski pondera los momentos en los cuales el actor es “poseído” por la inspiración y al margen de su voluntad comienza a vivir la vida del personaje. En esos momentos el actor actúa casi inconscientemente y en concordancia con el papel “sin darse cuenta de lo que siente, sin pensar en lo que hace, y todo transcurre por sí mismo, de un modo intuitivo” (Stanislavski, 1980). Sin embargo, el director aclara que el actor no puede convocar la inspiración a su voluntad y que ésta se presenta en muy pocas ocasiones. Además, dice Stanislavski, incluso en estas raras ocasiones, al alcanzar la inspiración son pocos los actores que logran encauzar ese estado y “vivir” de acuerdo a las necesidades del papel. Por tal motivo, Stanislavski desarrolla una psicotécnica que le permite al actor, a partir de métodos conscientes, actuar sobre los procesos psíquicos involuntarios, entre los que sitúa los sentimientos.

3.3.6 A futuro

A modo de cierre de esta sección del trabajo donde vinculamos nociones de Stanislavski y de Damasio, podemos decir que: hay una clara relación entre ideas desarrolladas por ambos, siempre salvando la distancia temporal y disciplinar y sin caer en traspolaciones que resulten forzadas o incorrectas. Una de estas relaciones o paralelismos es la distinción que ambos realizan entre los procesos internos y externos en los procesos que habitualmente llamamos emocionales, y en los componentes mentales y corporales y su mutua imbricación. Igualmente entendemos que sería necesario ahondar en este análisis en futuras investigaciones.

4 Conclusiones

La obra total del director, que da cuenta de su experiencia práctica y reflexiones teóricas a lo largo de más de cincuenta años de actividad artística, es un invaluable material para los estudiosos y practicantes del arte escénico en todas sus disciplinas.

Tras realizar una investigación exploratoria de la obra total del maestro, comprendemos por qué durante años su Sistema y posterior Método han sido tomados

como referencia tanto para los estudios y prácticas actorales de los abordajes realistas, como por las técnicas vanguardistas y/o de ruptura que buscaron refutarlos.

La obra de Stanislavski es compleja y contiene contradicciones, y luego de haberla recorrido minuciosamente, entendemos por qué a través de los años se ha querido simplificar el legado del director. La mayoría de los enfoques pedagógicos actuales reducen los cambios de perspectiva del maestro a dos abordajes: el primero de tipo psicologista y el posterior basado en la acción. Si bien esta afirmación es en principio correcta, entendemos que sería necesario continuar revisando el legado del director en futuras investigaciones. Desde sus primeras experiencias como actor y director Stanislavski tuvo la intuición de que los procesos físicos y psíquicos estaban íntimamente relacionados. Ya en 1911 Stanislavski escribía: “La vinculación inseparable entre las sensaciones físicas y las impresiones espirituales es una ley de la naturaleza misma” (1977: 28).

En relación con el trabajo del director con las emociones, los distintos procesos de abordaje del papel descriptos a lo largo de su obra dan cuenta de los intentos del director por convocarlas utilizando diversos procedimientos. En base a la exploración realizada sobre estos procesos se podrían plantear nuevos interrogantes en relación con la práctica actoral: ¿Qué hace un actor cuando detrás de la escena y entre bambalinas se plantea las circunstancias dadas antes de salir a escena? ¿Acaso no imagina primero la circunstancia del papel y al imaginarse inmerso en ellas convoca los impulsos que lo invitan a la acción? ¿Cuáles son esos impulsos? ¿Son sensoriales, emocionales, mentales? ¿Qué hacemos cuando accionamos? ¿Qué procesos mentales-corporales se hacen presentes? Éstos y otros interrogantes podrían ser parte de futuras investigaciones en el campo de la actuación, de la dirección y de la pedagogía actoral. Estas investigaciones podrían abarcar diversos niveles de análisis:

- a) La revisión y actualización del legado de Stanislavski en las prácticas pedagógicas
- b) La profundización en la comprensión de los procesos corporales y mentales que utiliza el actor en escena.
- c) Las vinculaciones posibles entre las técnicas actorales actuales y los avances de la ciencia cognitiva
- d) El impacto de la investigación empírica de las artes escénicas en relación con la ciencia cognitiva actual.

En dirección a los ejes de análisis mencionados anteriormente, en esta investigación exploratoria hemos avanzado en la comprensión de la obra de Stanislavski y, estableciendo un salto temporal y disciplinar, vinculamos las búsquedas del maestro en el trabajo con las emociones del actor a las posteriores investigaciones de Damasio sobre la neurobiología de emociones y sentimientos. Encontramos que varios de los procesos descritos por el director tienen un correlato en los mecanismos biológicos analizados por el neurólogo.

Damasio logró asir los conceptos de emoción y sentimiento a procesos fisiológicos. En este sentido y en relación con los avances de las neurociencias, dice Damasio: “hasta hace muy poco la ciencia evitaba diligentemente asignar a los sentimientos a ningún sistema cerebral; sensaciones y sentimientos estaban sencillamente ahí, colgando vaporosamente en el cerebro o a su alrededor” (2007: 110).

Por su parte, Stanislavski intentó durante años desarrollar una técnica que permitiera anclar los procesos emocionales del actor en algún material confiable, para poder repetirlos y lograr una contundencia escénica previsible. El director otorgaba una importancia suprema a que el actor pudiera lograr la expresión de los sentimientos en escena y entendía que logrando la vida natural en el escenario estos procesos se darían naturalmente. Dice Stanislavski: “En toda acción física, cuando no es mecánica, sino que se halla animada, desde adentro, hay implícita una acción interior: la emoción” (1977: 32). En concordancia con el director, Damasio explica cómo toda nuestra experiencia de vida está acompañada de algún grado de emoción, y sitúa las emociones y los sentimientos en la base de los procesos de razonamiento y accionar de los seres humanos.

Ambos, Damasio y Stanislavski se ocuparon de la complejidad de la interrelación de nuestros procesos mentales y corporales, el primero desde la actividad científica y el segundo desde la práctica escénica y es sorprendente la serie de coincidencias que existen entre ambos trabajos, a pesar de la enorme distancia temporal y disciplinar.

La escena, a modo de un laboratorio, es un lugar privilegiado para observar los procesos mentales y corporales que utilizamos en nuestra vida cotidiana. Sobre el escenario podemos detenernos a indagar sobre pequeños extractos de nuestro accionar y comportamiento como seres humanos. Maestros como Stanislavski han dedicado su vida a analizar en la práctica los procesos necesarios para lograr la implicancia total de

la mente y cuerpo de los actores en pos de una actuación orgánica. Es nuestro suponer que el abordaje de la mente corporizada de la ciencia cognitiva actual tranquilizaría al maestro ruso, “lo que llamamos ‘mente’ y lo que llamamos ‘cuerpo’ no son cosas separadas, más bien aspectos de un proceso orgánico” (Johnson, 2007:2). Como hemos intentado desarrollar en este trabajo, la neurobiología actual, que forma parte de la ciencia cognitiva, comprueba científicamente las intuiciones del maestro ruso.

La dualidad cuerpo-mente sigue prevaleciendo en nuestra construcción subjetiva y a la hora de analizar la tarea del actor, pero en la práctica los procesos se dan con mayor imbricación y es difícil delimitar cuál es el fin de un proceso físico y el comienzo de uno mental y emocional. Gracias a los avances científicos es posible comprender en parte los mecanismos biológicos que subyacen a nuestros comportamientos. Es nuestro suponer que una técnica actoral que contemple estos avances científicamente les permitiría a los actores, directores y pedagogos un mayor grado de apropiación de los procesos involucrados a la hora de la representación escénica.

Por otro lado, creemos que la experiencia práctica de las disciplinas artísticas en relación con los procesos mentales-corporales es de vital importancia para la ciencia cognitiva actual, por lo que se debe continuar fomentando la vinculación e intercambio entre las mismas.

5 Referencias

5.1 Obras analizadas

- Damasio, A. (2007). *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Barcelona: Drakontos
- Stanislavski, C. (2011). *Mi vida en el arte*. Buenos Aires: Editorial Quetzal.
- Stanislavski, C. (1980). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*. Buenos Aires: Editorial Quetzal.
- Stanislavski, C. (1997). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Buenos Aires, Editorial Quetzal.

-Stanislavski, C. (1977). *El trabajo del actor sobre su papel*. Buenos Aires: Editorial Quetzal.

5.2 Obras consultadas

-Blair, R. (2008). *The Actor, Image and Action*. New York: Routledge.

-Braun, E. (1986). *El director y la escena*. Buenos Aires: Editorial Galerna.

-Carnicke, S. (2009). *Stanislavski in focus*. New York: Routledge.

-Damasio, A. (2018). *La sensación de lo que ocurre*. Barcelona: Editorial Planeta.

-Damasio, A. (2008). *El error de Descartes*. Barcelona: Drakontos.

-Johnson, M., 2007. *The meaning of the body*. Chicago: University of Chicago Press.

-Kemp, R. (2012). *Embodied Acting: what neuroscience tells us about performance*.

New York:

Routledge.

-Konijn, E. (2000). *Acting Emotions*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

-Kristi, G. (1963). "Stanislavski, el maestro del teatro moderno". *El correo*. Año XVI (11), 12-23.

- Serrano, R. (2004). *Nuevas tesis sobre Stanislavski - Fundamentos para una teoría pedagógica*. Buenos Aires: Atuel.

-Serrano, R. (2013). *Lo que no se dice-Una teoría de la actuación*. Buenos Aires: Atuel.

-Sofía, G. (2015). *Las acrobacias del espectador*. Méjico: Paso de Gato y Artezblai.

-Stanislavski, C. (1998). *El arte escénico*. Méjico: Siglo Veintiuno Editores.

-Stanislavski, C., (1986). *Trabajos teatrales. Correspondencia*. Buenos Aires: Editorial Quetzal.