



UNIVERSIDAD
INTERNACIONAL
DE LA RIOJA

**La acción en el método de las acciones físicas de Constantín
Stanislavski desde la perspectiva de las neurociencias**

Maria Bauçà Amengual

Máster en Estudios Avanzados de Teatro
Tutor: Martín Fons Sastre
Septiembre 2015
Universidad Internacional de la Rioja

RESUMEN:

El presente Trabajo Fin de Máster (TFM) plantea como objetivo principal abordar el concepto de acción expuesto en el Método de las acciones físicas de Stanislavski desde la perspectiva de la neurociencia cognitiva motora.

Para comenzar expondremos las relaciones que se establecen en la actualidad entre el campo de las neurociencias y el teatro. Así mismo, se llevará a cabo un recorrido por la evolución del sistema de interpretación de Stanislavski para poder comprender y situar el concepto de acción en su recorrido como director-pedagogo del teatro del siglo XX.

Para terminar, nos apoyaremos en los conocimientos neurocientíficos para analizar el concepto de acción propuesto por Stanislavski presentando los resultados más relevantes que se obtienen de esta investigación y las conclusiones que se extraen de la misma.

Palabras clave: neurociencias, neuronas espejo, teatro, método de interpretación, acción.

ABSTRACT:

The main aim of this Final Master Project is to approach the action concept mentioned in Stanislavsky's Method on physical actions from the perspective of the motor cognitive neuroscience.

To start with, we will present the current relationship between the neuroscience field and drama. We will also explain the evolution of Stanislavsky's acting system in order to understand the concept of action throughout his career as director and pedagogue of the 20th century drama.

To finish with, our project will be supported by the neuroscience knowledge in order to analyse the concept of action proposed by Stanislavsky, and finally the most relevant results and conclusions achieved from this research will be delivered.

Key Words: neuroscience, mirror neurons, drama, acting method, action.

ÍNDICE

Introducción

1. Relaciones entre neurociencias y teatro.

1.1. Teatro y neurociencia cognitiva motora: El espacio de acción compartido.

1.2. Los conocimientos neurocientíficos para el estudio del actor.

2. Stanislavski y el entrenamiento actoral:

2.1. Konstantín Stanislavski como creador y pedagogo

2.2. El Sistema Stanislavski: El trabajo del actor sobre sí mismo y el trabajo del actor sobre el papel.

2.3. El Método de las acciones físicas o Análisis activo

3. Interpretación del concepto de acción en el método de las acciones físicas de Stanislavski desde la perspectiva de la neurociencia cognitiva motora.

4. Conclusiones

5. Bibliografía

INTRODUCCIÓN

Durante la primavera de 2007 tuvo lugar el seminario interdoctoral realizado en la Universidad de Bologna bajo el tema *Teatro e neuroscienze*. Este encuentro abrió el camino hacia nuevas líneas de investigación que relacionaban el fenómeno teatral con los avances desarrollados del campo de las neurociencias, y marcó el inicio de los cuatro congresos internacionales realizados posteriormente en la universidad de La Sapienza de Roma titulados *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, organizados por el departamento de Historia del Arte y Espectáculo, coordinado por los profesores Clelia Falletti y Gabriele Sofía.

Dichos acontecimientos reflejan la importancia de los avances que se están dando en el campo de la neurociencia cognitiva, principalmente de la neurofisiología motora y emotiva. Unas investigaciones que nos aportan información sobre los procesos cognitivos y su aplicación en diferentes ámbitos profesionales, sociales, culturales y educativos. De hecho, son los propios neurocientíficos quienes se interesan por las actividades relacionadas con las artes escénicas como un lugar singular de análisis del ser humano. Por ello, podemos constatar que se abren vínculos entre aquellas disciplinas anteriormente consideradas como “ciencias puras” y aquellas disciplinas artísticas, como el teatro, enmarcadas, por tradición científica, dentro del ámbito de estudio humanístico o filológico. En consecuencia, se empieza a comprender la “ciencia del actor” como a la “ciencia del hombre”.

Desde la óptica de la práctica artística del siglo XX, directores-pedagogos como Stanislavski, Meyerhold, Grotowski o Barba, cada uno desde su punto de vista, ya hacían hincapié en la importancia del cuerpo y la voz como elemento material del actor y de la acción como elemento formal de dicha relación, considerando la acción como conductora de la emoción y de la construcción del *bios* escénico del actor (Marinis, 2005). Dicha acción, tanto desde la práctica escénica como desde la ciencia, se programa respecto a un objetivo específico.

Esta concepción holística del proceso creativo del actor por parte de los directores-pedagogos es asimilada y estudiada desde la neurociencia para la investigación del comportamiento humano. Concretamente, la neurociencia cognitiva motora engloba todos los procesos mentales implicados en la planificación, preparación, y producción de nuestras propias acciones, así como en los procesos mentales implicados en la anticipación, predicción e interpretación de las acciones ajenas. De allí, que la acción se convierta en materia de estudio tanto para los estudios del fenómeno teatral

como para los estudios neurocientíficos. Todo ello, nos lleva hacia un nuevo análisis de los diferentes métodos interpretativos desde la perspectiva de la neurociencia cognitiva motora.

En nuestro caso, nos centraremos en el método Stanislavski, concretamente en el concepto de acción propuesto por el maestro como pilar de su pedagogía interpretativa. Dicho método, se basa en la elaboración de una partitura a partir de la intención, del trabajo y del entrenamiento del actor. Es decir, la interpretación y el proceso creativo del actor se construyen a partir de la acción, no son fruto de un momento de inspiración. A la búsqueda de las acciones y los objetivos del personaje se suma un proceso de identificación emocional y físico con éste dentro de la situación dramática. Una identificación que, por una parte implica una activación del sistema neuronal y de los procesos cognitivos, y por otra, da al actor la capacidad de empatizar con el personaje sin necesidad de compartir las mismas experiencias. Este sería un ejemplo de las relaciones que pueden establecerse entre los procesos cognitivos que ocurren en el cuerpo-mente del actor durante el trabajo interpretativo.

En conclusión, nuestro trabajo pretende estudiar el concepto de la acción propuesto por Stanislavski en el *Método de las acciones físicas* a partir de los nuevos descubrimientos que nos ofrece la neurociencia cognitiva motora actual. Es decir, el objetivo de estudio es realizar una relectura de dicho concepto, propuesto por Stanislavski en relación al proceso creativo del actor, desde la óptica de los avances neurocientíficos del siglo XXI.

1. Relaciones entre neurociencias y teatro.

1.1. Teatro y neurociencia cognitiva motora: el espacio de acción compartido

En la actualidad están proliferando numerosos estudios neurocientíficos y cognitivos que toman como objeto de análisis al actor-bailarín, así como el vínculo que se establece entre espectador e intérprete durante el hecho teatral. En muchos casos, son los mismos neurocientíficos quienes se interesan en indagar en el fenómeno escénico como espacio para el estudio y análisis del ser humano.

Pero, para poder analizar el arte escénico i el proceso creativo del actor desde un enfoque neurocientífico es importante definir cual es el marco teórico que aporta la neurociencia al teatro, y viceversa. En este sentido, entendemos a la neurociencia como una área interdisciplinaria que estudia al sistema nervioso normal y patológico. Centrada en el estudio biológico del cerebro, desde un nivel molecular y celular hasta el específicamente cognitivo y conductual. Dicha área ofrece un apoyo a la psicología en el estudio de la complejidad del funcionamiento mental con el objetivo de conocer las relaciones que se establecen entre la psique y el comportamiento. De esta relación se desarrolla la neurociencia cognitiva, uniendo disciplinas como la neurobiología, la psicobiología o la propia psicología cognitiva, aportando así una nueva forma de entender la mente y la conciencia, es decir, una nueva forma de interpretar los procesos mentales implicados en el comportamiento y el funcionamiento de sus bases biológicas.

Con todo ello, cada vez se hace más evidente la imposibilidad de desligar a la actividad humana de los procesos mentales que la sustentan. Así mismo, la actividad artística, y concretamente las artes escénicas, no pueden desvincularse de su condición humana y, en consecuencia, de los procesos mentales que estas albergan. En palabras de Gabriele Sofia:

Entre todas las artes, la particularidad del teatro reside en que, tanto quien hace la obra como quien la contempla, son seres humanos vivos. Es por esta razón por la que, con frecuencia, los estudios sobre teatro se han encontrado en una situación de intercambio con las investigaciones existentes sobre las dinámicas que gobiernan la organización de los seres vivos. (Sofia, 2008, p.226)

Esta interdisciplinariedad, que está en auge hoy en día, no es fruto de la casualidad. Como bien ya expresaba en una entrevista el director-pedagogo Peter Brook “ las neurociencias habían empezado a comprender lo que el teatro había sabido desde siempre” (Rizzolatti y Sinigaglia, 2006, p.11).

Dicha frase es recuperada por el neurocientífico Giacomo Rizzolatti y el filósofo Corrado Sinigaglia para iniciar el prólogo de su libro *Las neuronas espejo: los mecanismos de la empatía emocional*, . Es decir, estamos presenciando la desvinculación de las ciencias concebidas como “ciencias puras” y acercándolas a los estudios filosóficos y humanísticos y viceversa.

Antes de que se realizara el seminario interdoctoral *Teatro e neuroscienze* en la Università di Bologna en la primavera de 2007, en 1979 en Karpaz, Polonia, ya se empezaba a gestar la relación entre las disciplinas artísticas y científicas en el congreso cuya temática era *Aspectos científicos del teatro* y en donde participaron: Eugenio Barba¹, Jean-Marie Pradier², Jerzy Grotowski y el biólogo Henry Laborit³. Este congreso influenció la creación de la ISTA (*La International School of Theatre Anthropology*) por parte de Eugenio Barba así como el desarrollo de la Antropología teatral centrada en el estudio de los principios comunes que comparten los actores-bailarines procedentes de diferentes culturas y tradiciones. Paralelamente también nacían los *Performance Studies*, encabezados por el director Richard Schechner y el antropólogo Víctor Turner. Diferenciándose de la Antropología teatral. En este caso su objetivo era la investigación de los aspectos performativos del comportamiento social, cultural y artístico.

En la década de los 90 aparecen diferentes estudios y publicaciones de carácter humanístico enfocados hacia una aproximación a las neurociencias. Esta proliferación de estudios se vio fuertemente influenciada por la iniciativa conocida como la “década del cerebro” impulsada por la comunidad internacional. En relación a los estudios teatrales, encontramos: el artículo “Towards a Biological Theory of the Body in Performance” realizado por Jean-Marie Pradier donde propone el estudio del actor desde un enfoque biológico, fisiológico y neurocientífico. Y, por otro lado, la creación del proyecto xHCA (*Questioning Human Creativity as Acting*)⁴ que desembocó en la generación del MscPC (Máster europeo en *The Science of Performative Creativity*)⁵. Un máster interdisciplinario dónde los alumnos, a través de laboratorios prácticos de artes escénicas y de

1 En dicho congreso Barba conoció al biólogo Laborit. Influenciado por esta relación y junto con su interés por las tradiciones teatrales de Oriente, creó la Antropología teatral sobre el arte del actor en 1979: ISTA (*International School of Theatre Anthropology*) en Dinamarca. Cuyo objetivo era: el estudio del comportamiento fisiológico y socio-cultural del ser humano en una situación de representación organizada. En este espacio de investigación, aun en pie, confluyen directores, actores-bailarines, físicos, biólogos y fisiólogos. (Barba, 2005)

2 Jean-Marie Pradier es profesor de la Universidad de Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, fundador de la ISTA y de la Etnoescenología (que tiene como objetivo el estudio de la práctica performativa en diferentes culturas y tradiciones). Director de la revista *L'Ethnographie* y autor de numerosos artículos. (Pradier, 1990)

3 Laborit, con sus publicaciones : *L'Inhibition de l'action. Biologie comportementale et physio-pathologie* y *Les Comportements. Biologie, physiologie, pharmacologie* trata de profundizar en las relaciones que unen lo biológico a lo sociológico. (Laborit, 1998)

4 El objetivo del proyecto era estudiar los procesos cognitivos y neurocientíficos relacionados con la creatividad y con el proceso creativo del actor-bailarín.

5 Se puede encontrar más información en relación al MscPC en : www.e-maps.com

investigación científica, reciben clases con profesores de disciplinas distintas. Este máster fue fundado por los directores pedagogos John Schranz, Ingemar Lindt, y el neurocientífico Richard Muscat. Una vez más, arte y ciencia buscaban ir de la mano.

Como dice Gabriele Sofía en su artículo *Del por qué la neurociencia aprende del teatro*:

Ficción, verdad, empatía, aprendizaje, imitación; todos son temas sobre los que los actores de cada cultura han construido siempre, de modo implícito o explícito, sistemas de conocimiento que pueden transmitirse de maestro a alumno. Y son justamente estos temas los que, hoy en día, se encuentran en la base de un gran número de investigaciones neurocientíficas. De hecho, el descubrimiento de la ubicación de las neuronas espejo ha obligado a los científicos a realizar una comparación sistemática de esos temas, que forman parte de la cultura milenaria de aquel que hace teatro. (Sofía, 2009, p.98)

Como bien plantea Sofía, el descubrimiento de las neuronas espejo en el año 1996 por parte del equipo del investigador Giacomo Rizzolatti de la Universidad de Parma tiene una repercusión trascendental tanto en las teorías interpretativas como en la concepción del arte escénico en su integridad. El hallazgo de este sistema espejular permite comprender la relación que se establece entre público y espectador así como indagar en el proceso creativo del actor. De hecho, en este último campo, las investigaciones coinciden con el trabajo sobre la acción física ya desarrollados por directores-pedagogos como Stanislavski.

¿Qué son las neuronas espejo, y qué tienen que ver con el acto escénico?. Las neuronas espejo, se definieron como neuronas visualemotoras, y fueron identificadas durante una investigación publicada en *Neuron*, 32 bajo el título *I know what you are doing: a neurophysiological study* (Umiltà et. al., 2001, pp.91-101) en relación con el sistema motor de los monos. Como explican Rizzolatti y Sinigaglia (2006) generalmente solemos estudiar nuestros procesos mentales separando el movimiento físico de la acción, hecho que nos lleva a realizar una fragmentación artificial de los procesos perceptivos, cognitivos y motores. En palabras del propio científico: “ (...) las más de las veces no nos limitamos a mover brazos, manos y boca, sino que alcanzamos, cogemos o mordemos algo.” (Rizzolatti et al., 2006) Por ello, su estudio se basó en el estudio de los actos, no de los movimientos, actos donde la experiencia con el entorno así como las necesidades del sujeto entran en relación. Desde esta perspectiva, en el estudio de la acción y no del movimiento, aparece la intención, la comprensión y el significado haciendo difícil entender los procesos mentales desde una fragmentación de fases sucesivas. Este fue su punto de inicio.

Posteriormente, mediante el estudio con primates, se descubrió el sistema espejular, un conjunto de

neuronas y programas motores que se activaban en relación a actos con significado, es decir, un tipo de neuronas capaces de evaluar la información que reciben y diseñar un plan de ejecución en función de esta. Pero no solo esto, dichas neuronas también se activaban a partir de la observación de una acción, realizada por otro sujeto, sin necesidad de llevarla a cabo.

(...) el cerebro que actúa es un cerebro que comprende. Se trata de una comprensión pragmática, preconceptual y prelingüística, pero no por ello menos importante, pues sobre ella descansan muchas de nuestras ponderadas capacidades cognitivas. (...) el reconocimiento de los demás, así como de sus acciones y hasta de sus intenciones, depende en primera instancia de nuestro patrimonio motor. Desde los actos más elementales y naturales -como puede ser coger la comida con la mano o con la boca- hasta los más sofisticados, que requieren una habilidad particular -como, por ejemplo, ejecutar un paso de baile, tocar una sonata en el piano o representar una obra teatral-, las neuronas espejo permiten a nuestro cerebro correlacionar los movimientos observados con los nuestros y reconocer, así, su significado.(Rizzolatti y Sinigaglia, 2006, p.13)

En definitiva, las neuronas espejo nos demuestran como observar es actuar, accionar. Y si a partir de la observación de la acción podemos accionar, correlacionando los movimientos observados con los nuestros, esto significa que también comprendemos la intención de la acción. Y no solo en el campo de las acciones, la capacidad de compartir emociones también viene determinada por la activación neuronal desde el sistema espejo: “(...) la percepción del dolor o del asco ajenos activan en la corteza cerebral las mismas zonas que se ven involucradas cuando somos nosotros los que experimentamos dolor o asco” (Rizzolatti y Sinigaglia, 2006, p.14).

Antonio Damasio (1995), en su obra *El error de Descartes*, ya nos planteaba cómo nuestra comprensión de lo que ocurre a nuestro alrededor y su influencia en nuestros estados emotivos está completamente condicionada por el llamado “marcador somático”, es decir, una información que se activa a partir de dinámicas musculares no mediadas por un control consciente. Peter Brook (2002), como referente actual de director pedagogo, reafirma el vínculo que se establece mediante el hecho de compartir emociones y acciones entre los espectadores y los intérpretes. Sin la creación de esta relación el teatro dejaría de ser teatro.

Si eliminamos del hecho teatral todo artificio y buscamos su esencia, llegaremos a un punto límite: la relación entre el público y el intérprete. Un límite indispensable, esencial, sin el cual el teatro pierde su noción de ser. Es lo que Rizzolatti y Sinigaglia (2006) denominan *spazio di azione condiviso*, espacio de acción compartido, en palabras de Clelia Falletti (2010)⁶:

⁶ Catedrática de Historia del teatro, profesora de la Sapienza Università di Roma. Ha participado en numerosas sesiones de la ISTA (*International School of Theatre Anthropology*) dirigida por Eugenio Barba. Autora y coordinadora de numerosos libros y ensayos sobre el teatro de la Edad Media, del siglo XX, del Renacimiento y del siglo XII en Italia.

(...) el espacio de acción compartido es un espacio físico, no metafórico y esto significa que, en nuestro cerebro, existe un área de pocos milímetros cuadrados que corresponde a la misma área de pocos milímetros cuadrados existente en el cerebro de los demás, cuando realizamos una acción cualquiera en presencia de otra persona. (...) cuando un actor realiza una acción en escena, y en teatro esto significa, -recordémoslo- una acción motivada de forma consciente y dirigida a un objetivo preciso (o sea: una acción con una intención), en términos neurobiológicos, esto significa que en su cerebro se activan las neuronas de una área concreta; o bien, también podemos decir que en una área concreta del cerebro se pone en movimiento el programa motor que hace posible que se cumpla una acción determinada con una intención determinada (Falletti, 2010, p.16-17).

El actor tiene como objetivo comunicarse con el público, encontrando la forma mas eficaz para alcanzarlo. Por ello busca establecer una relación mediante la creación de convenciones que faciliten la comunicación entre ambos interlocutores. Gabriele Sofia profundiza también en esta relación así como en el vínculo que se establece entre las neurociencias en su libro fruto de su tesis doctoral *Le acrobazie dello spettatore: Dal teatro alle neurociencia e ritorno*.

La gestión de este espacio de acción compartido, es pues, el lugar dónde reside la habilidad del actor-bailarín para crear y mantener el vínculo con el espectador. El espacio creado está bajo el control del actor, quien se convierte en su manipulador jugando con su intención y la atención del público. O como expresa Gabriele Sofia:

El actor es, a la vez, el artista y la obra de arte, es arpa y músico. Y para ser eficaz debe ser capaz de mover consigo (de conmover) al espectador. Pero, recordamos, que el espectador no se mueve con cualquier acción, porque el sistema espejo se activa solamente con aquellas acciones que tienen un objetivo y una acción precisas. El actor debe, por tanto, ser capaz de conquistar en la escena intenciones y objetivos reales. Debe afrontar la paradoja de ser real en la ficción (Sofia, 2009, p.99).

A diferencia de otro tipo de relación cotidiana, el actor tiene la responsabilidad de interesar y atraer al público para mantener viva la relación entre la escena y espectador. Y, como se ha expresado anteriormente, dicho vínculo, no puede desligarse del campo emocional, es decir, al unísono que se conectan los programas motores de las acciones, en el cerebro también se activa, en diferentes áreas corticales, una respuesta emocional en concomitancia. Es lo que conocemos como empatía emocional, de la que Rizzolatti (2006) también nos habla en su libro en relación con las funcionalidades de las neuronas espejo.

La comprensión inmediata, en primera persona, de las emociones de los demás posibilitada por el mecanismo de las neuronas espejo constituye, además, el prerrequisito fundamental del comportamiento empático que subyace en buena parte de nuestras relaciones interindividuales (Rizzolatti y Sinigaglia, 2006, p.182).

En conclusión, las percepciones que tenemos de los actos y emociones de los demás parecen ir emparejadas con la activación de las neuronas espejo, las cuales nos permitirían reconocer lo que vemos, sentimos o imaginamos que hacen los demás poniendo en marcha dichos mecanismos responsables de nuestras acciones y emociones. Así, las neuronas espejo, descifran el significado de las acciones de los otros, las comprenden desde la acción, no desde su lingüística o conceptualidad, anticipando su posible cadena de actos, haciendo previsiones e hipótesis que son las rutinas de los programas motores existentes. Todos estos estudios se han profundizado en la actualidad. Sobre todo hay que destacar la importancia que tuvo para la integración de la perspectiva neurocientífica con las artes escénicas en 2007 la celebración del seminario interdoctoral realizado en la *Università di Bologna* bajo el tema *Teatro e neuroscienze* (Sofia et al. 2010). Así como los posteriores congresos y publicaciones surgidos tras este encuentro interdisciplinario.

1.2. Los conocimientos científicos aplicados al trabajo del actor.

En relación al proceso creativo del actor y a la influencia de las investigaciones en el campo de las neurociencias, Martín B. Fons (2009b) en su libro *El procés creador de l'actor* propone dos vertientes diferentes: una partiría de la aplicación y/o utilización de los conocimientos y hallazgos científicos para el trabajo del actor-bailarín, es decir, los diferentes directores-pedagogos se influencian de las corrientes científicas para elaborar sus metodologías de trabajo y/o investigación en el campo del entrenamiento actoral; y por otro lado, encontramos el estudio del proceso creativo del actor desde una perspectiva científica, o en este caso concreto, neurocientífica. En esta última perspectiva, el objeto de estudio pasa a ser el actor-bailarín, estudiando su proceso creativo a partir de la aplicación de los conocimientos neurocientíficos. Como bien explica Martín Fons en su tesis *Fundamentos científicos para el estudio del proceso creativo del actor: perspectivas de estudio* “podemos hablar de *las ciencias del actor* como *las ciencias del hombre*” (Fons, 2008, p.94). Por otro lado, Fons, también hace referencia al director de escena Juan Carlos Gené (2010), quién, en su lección magistral, *El actor en su creación*, estudia al actor-bailarín desde su corporalidad, desde el cuerpo vivo en acción en un espacio y tiempo determinado. Todo ello lo amplía Fons declarando:

Las artes temporales como la danza y el teatro son artes del movimiento y la acción y eso implica necesariamente el uso de la parte motriz de nuestro cuerpo-mente. Por esta razón, estas artes se han visto influenciadas en sus planteamientos por los descubrimientos de la neurociencia motora. Si el bailarín es el artista del movimiento, el actor es “el hombre de acción”, tal y como definieron directores pedagogos como Stanislavski, Meyerhold, Barba o Grotowski. Y su propia acción, según los mismos pedagogos, nos conducirá a la emoción y a la construcción del *bios* escénico del intérprete (Fons, 2008, p.94).

La importancia de estos directores-pedagogos en la concepción del actor actual así como del proceso creativo desde su comprensión a nivel neurocientífico es clave, hoy en día, para el enriquecimiento de ambas disciplinas. Llegados a este punto nos preguntamos: ¿Cómo han influido los métodos y sistemas de interpretación del siglo XX en las concepciones del proceso creativo actual en relación a los descubrimientos de las neuronas espejo?

En el siglo XX se fue generando una concepción del actor entendido como actor-creador, dando gran importancia al proceso de interpretación. Es decir, se empieza a entender la interpretación desde una perspectiva que requiere planificación, entrenamiento y una preparación que darán lugar a la creación, poniendo a su disposición, los recursos y herramientas que dispone el actor como persona. Esta concepción, tanto de la figura del actor como de la interpretación, se debe, sin duda, a Stanislavski. El cual, ya en su primer libro técnico, *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso de las vivencias* (Stanislavski, 1981), desarrolla el concepto de actor creador, entendido como aquél capaz de desarrollar a partir de la psicotécnica una aproximación a los sentimientos del personaje.

Al margen de la evolución que dicha concepción del actor ha tenido, reinterpretada y valorada por diferentes contemporáneos discípulos y precursores de Stanislavski, hoy en día, damos gran importancia a la preparación, al entrenamiento actoral y a la necesidad de disponer y originar una partitura, o un subtexto, des del cual trabaje el actor creador. Esta partitura se concreta en muchos directores-pedagogos tomando como punto de partida, la acción como eje vertebrador del espacio de acción compartido que se genera durante el hecho teatral. Por ello, antes de adentrarnos en la importancia del *training* actoral desde una metodología u otra es interesante centrarnos en el concepto de acción y su relación actual con la neurociencia.

La acción ha sido concebida por los grandes reformadores del teatro del siglo XX como un mecanismo para estimular el proceso creativo y la vivencia escénica del actor para conmover al público y hacerle llegar sus intenciones. La biomecánica de Meyerhold, la euritmia de Dalcroze, los estudios de Laban, y como no, las acciones físicas de Stanislavski son ejemplos de la importancia que la acción ha tenido y sigue teniendo tanto en el proceso de preparación del acto escénico como en su ejecución. ¿De qué forma, mediante la acción, el actor activa ese sistema espejular del espectador captando su atención? Si recapitulamos la información expuesta en relación a la

activación de las neuronas espejo y a los estudios de Rizzolatti⁷ (2008) que recoge Gabriele Sofia (2010) en el libro *Dialógos entre teatro y neurociencia*, nos encontramos que este sistema neuronal solo se activa frente acciones con un objetivo e intención concretos. O en palabras del mismo investigador, las conclusiones a las que llegaron tras el estudio fueron las siguientes:

Los resultados del presente estudio mostraron que en el caso de las acciones *non-object-directed*⁸, sólo las acciones mimadas conducían a una activación centrada en el surco interparietal y en la región adyacente del lóbulo parietal inferior (es decir, el sector parietal donde se ha observado un mecanismo espejo en el ser humano), superponiéndose al área que se activa habitualmente en las acciones *object-directed*⁹, mientras que las acciones simbólicas y las acciones *meaningless*¹⁰ conducían a una activación del giro supramarginal y de la circunvolución angular. (Rizzolatti et al. 2008)

Estas conclusiones de la investigación son traducidas por Gabriele Sofia a un lenguaje más cercano a las artes escénicas:

Esto significa, por tanto, que las acciones mimadas que tienen un objeto concreto, aunque sea sólo imaginario, activan en el ser humano justamente las áreas en las que ya se ha observado la presencia de un mecanismo espejo. Pero, aún hay más: leyendo el acta del experimento, nos percatamos de que, a diferencia de lo sucedido en el año 2001, esta vez, las acciones físicas fueron realizadas por...¡una actriz! Y, por tanto, por una persona habituada a construir intenciones precisas, también en aquellas situaciones en las que el objetivo es “solamente” imaginario. (Sofia, et al. 2010)

Entonces, es fácil intuir que las acciones que tendrá que realizar el actor para gestionar el espacio de acción compartido del hecho teatral tendrán que producir intenciones y objetivos reales u/o concretos (Sofia, 2008, pp. 230-231). Y dicha acción incide sobre el espectador cuando esta posee un objetivo e intención. Esto no quiere decir que los objetivos e intenciones tengan que llegar todos a su fin, sino que, lo más importante es que el impulso que las origine pueda ser comprendido (no necesariamente en un nivel lingüístico ya que las neuronas espejo operan en un estadio motor), por el espectador, activando en él el programa motor (o la reacción neuronal) que le posibilitará imaginarse diferentes finales de dichas intenciones y, en consecuencia, lo mantendrá activo durante la actuación. Un ejemplo de ello, ya nos lo propuso el propio Stanislavski cuando durante unos ensayos se dirigió a un alumno diciéndole: “¿Por qué habrías de llorar? ¡Deja que sea el público quien vierta tus lágrimas!” (Vasilij O. Toporkov, 1991: p.43)

7 Este estudio, llevado a cabo ya con seres humanos, buscaba encontrar la relación neuronal que se establece cuando observamos acciones sin un objetivo concreto *non-goal-related*. Por ello se observó la reacción neuronal de los sujetos delante de tres tipos de acciones diferentes: acciones mimadas, acciones simbólicas (por ejemplo hacer “ok” con el dedo pulgar o un gesto de victoria con el brazo) y acciones sin sentido (un movimiento gestual sin intención).

8 *Non-object-directed*: sin un objetivo concreto

9 *Object-directed*: con un objetivo concreto

10 *Meaningless*: sin sentido.

Por ello, este impulso, esta espera hacia la acción, este momento previo de la acción, es el que llama la atención del observador, el cual intenta prever hacia dónde va a accionar (física, psicológica, emocionalmente...) el intérprete. En este juego de desequilibrio que genera el actor con las anticipaciones y percepciones del espectador está la clave para mantener su atención. Y es a este momento que han intentado poner nombre, investigar y/o entrenar la mayoría de directores-pedagogos del siglo XX. Así, para Eugenio Barba, los *sats*, representan aquella situación en que el actor puede decidir si confirmar las expectativas del público o sorprenderlo. Meyerhold, por otro lado, define tres fases de la acción : *otkaz*, *possyl*, *tocka*. En este esquema, el *otkaz* (que en ruso significa rechazo) es entendido como el anteimpulso previo a la acción, un movimiento que, ejecutado en dirección contraria, sirve como preparación de la acción misma.¹¹

¿Como llega el actor a realizar y elaborar acciones concretas? Cabe destacar el trabajo del profesor y director E. Phillip Zarrilli (2009) en relación al estudio de la acción desde la interrelación entre lo físico y lo psíquico durante la interpretación y a las aportaciones de Martí Fons en su artículo *Teatro y Neurociencias: el proceso creativo del actor desde la psicofisiología de la acción*:

(...) la estructura de la acción física se construiría a partir de los lazos que se establecerían entre los procesos internos y externos que se ponen en juego, concretamente, la imaginación con el nivel tónico-motor del cuerpo y las relaciones interpersonales que se crean durante la situación dramática. La acción no es únicamente un proceso externo relacionado con formas posturales y gestuales sino que implica también procesos imaginativos, o si se quiere, cognitivos. (Fons, 2015)

La acción pues, no es un resultado, es un proceso. Como bien ya saben los neurocientíficos y el teatro ha sabido desde siempre. Por ello, la recomendación en el mundo teatral, cuando se busca una interpretación orgánica¹² es siempre: no hagáis el resultado, debéis en cambio volver a recorrer la acción. No se puede actuar el resultado sino solamente presentar el proceso. Por ello el *otkaz* o los *sats*, son tan importantes para gestionar la acción. Un ejemplo lo encontramos citado por C. Falletti en *Diálogos entre teatro y neurociencias*:

¿Por qué pretende Meyerhold que los actores manipulen objetos sin que esos objetos estén allí realmente? Porque se añade, en el actor, la conciencia del acto, es decir, se “exhibe” el proceso. Y

11 “En la concepción escénica de Meyerhold, *otkaz* abarca un espectro más amplio y complejo que no se circunscribe exclusivamente al ámbito físico de la composición de las acciones. Por un lado, es un concepto (al igual que el resto de los elementos de la biomecánica) que puede ser llevado a la esfera interior del actor. Es decir, de la misma manera que un movimiento o una acción puede ir en contra de una dirección, el actor-personaje puede igualmente rechazar una situación, un personaje, un pensamiento o una emoción, incluso sin que ese rechazo sea físicamente evidente para el espectador.” (Ruiz, Borja, 2012: p.126)

12 Entendemos por orgánica, aquella interpretación que genera un efecto de realidad en el espectador.

es esto lo que le une -y refleja- en el espectador. Y es esto -el hecho de ser un proceso y, en el actor, consciente- lo que le permite introducir *sats, detour, fintes, hesitations*: todo lo que guía al espectador en un laberinto de peripecias. Eisentein, que tiene bien presente “la lección de Stanislavski” cuando dice “que en la actuación es necesario recrear el proceso y no limitarse a los resultados”, escribe: “El movimiento escénico (del actor) obtendrá la máxima expresividad (capacidad de impresionar) sólo si el actor, en vez de imitar con precisión el resultado de los procesos motores (de la pierna, de la mueca, del gesto) realiza un trabajo motor orgánicamente correcto cuyo resultado será, espontáneamente, un diseño expresivo”; “La expresión es siempre un momento motor y no es estático (es un proceso)”; “El movimiento expresivo, que se construye sobre una base orgánica correcta es el único capaz de suscitar esta emoción en el espectador, que repite de forma reflexiva y atenuada todo el sistema de movimiento del actor... (C. Falletti, 2008, pp.75-84).

En este sentido, entendiendo la acción como un proceso y no un resultado, se explica la necesidad del actor de desarrollar su trabajo a partir de la ejecución y el entrenamiento en una u otra técnica o método actoral. Es decir, la técnica y el entrenamiento tienen como objetivo potenciar la gestión de la acción durante la interpretación. Cabe destacar la importancia que Stanislavski tuvo en esta concepción formulando la necesidad del trabajo de laboratorio y de los ensayos en cuanto a procesos creativos sin espectadores. Y también la obligación del entrenamiento para el actor. Estos son grandes méritos que aun hoy en día están en auge en la base del proceso creativo del actor así como en la pedagogía actoral.

En el caso de Stanislavski, su búsqueda hacia una interpretación verosímil desembocó en la elaboración del método de las acciones físicas, llegando a la conclusión que, más que la emoción o el sentimiento, el pilar que construye el elemento guía del proceso de entrenamiento y de construcción del personaje recae en la acción. De hecho, se refería al concepto “hábito” (Simó i Vinyes, 1988) para describir la práctica diaria que pensaba necesaria como rutina de entrenamiento del actor. Con el objetivo de suscitar una “segunda naturaleza”¹³ (Whyman, 2008) como un mecanismo que aportara al actor organicidad y libertad al actor: “(...) en el hecho teatral, todo debe hacerse por la costumbre, que se vuelve en “algo mío”, orgánico, natural. Sólo entonces es posible utilizar lo nuevo, sin pensar en su mecánica” (Stanislavski, 1988, p. 388).

En este sentido, Stanislavski nos habla de *súperobjetivo*¹⁴, refiriéndose al objetivo que mueve al

13 William James fue el que popularizó el término segunda naturaleza en charlas a profesores sobre ideales de vida y psicología [charlas a profesores de Psicología y los ideales de la vida], que establece que (1899): “el hábito es la segunda naturaleza, o mejor, como ha dicho el duque de Wellington; “el entrenamiento diario y años de disciplina terminan formando un hombre nuevo ” (James, 1892, p. 142). Ese sentimiento habría sido aplaudido en Rússia, donde, como post-revolucionarios muchos de sus colegas, como Stanislavski, desarrollaron ideas que prevalecerían en el siglo XIX, cuando la cultura física de todo tipo, entrenamiento y ejercicios, comenzó a entrar en vogue (Whyman, 2008)

14 O *súpertarea* o *súperobjetivo* (Knébel, 1996, p.51)

actor/personaje a accionar delante de las situaciones dramáticas en las que se encuentra durante el transcurso de la obra. Pero, al mismo tiempo, este *súperobjetivos* se analiza desde unidades de acción menores, las cuales engloban objetivos concretos, que sirven de motor al actor en su actuación. A estos objetivos es a lo que Stanislavski les llama *tareas*, y son el impulso que engendra la acción en una *acción transversal*¹⁵(Knébel, 1996). De esta forma, la búsqueda de una analogía entre las tareas que resultan útiles para el actor y aquellas que corresponden al personaje, permiten que el personaje se vaya construyendo a partir de las acciones propias del actor y que su actuación puede ser más viva y auténtica.

Es precisamente en esta preparación, en esta generación de la partitura donde podemos encontrar unos grandes vínculos entre el proceso creativo del actor y la neurociencia. En resumen, la generación de una partitura interpretativa, mediante la concatenación de acciones, lleva al actor a la generación de unos determinados estímulos que le servirán como herramientas básicas donde se apoyará su interpretación.

15 O acción única que lleva al actor hacia la consecución de la supertarea. Constituye el principal motor que el actor utiliza para alcanzar el súper objetivo propuesto del personaje.

2. Stanislavski y el entrenamiento actoral:

2.1. Konstantín Stanislavski como creador y pedagogo

Konstantin Stanislavski, nació en Moscú en 1863 en una familia con negocios industriales que estaba considerada como una de las familias más ricas del momento en Rusia, hecho que le posibilitó tener contacto con el mundo del teatro desde pequeño. Además, desarrolló su carrera dentro de un contexto social y cultural muy destacado. Como bien explica, Ramón Simó (1988), en un siglo, la cultura rusa se convirtió en un referente dentro del mundo occidental fruto de la insatisfacción política que vivían sus ciudadanos. A nivel literario, esta actitud frente a la sociedad, se plasmó en un estilo realista-romántico que se diferenció del drama romántico vigente en Europa en su búsqueda de la sinceridad y honestidad de los sentimientos. La introspección era utilizada como herramienta para evocar al lector las emociones de los personajes inmersos en un contexto que se veían incapaces de modificar. Tolstoi¹⁶ y Dostoievski¹⁷ son dos grandes ejemplos de escritores de la Rusia del siglo XIX que influenciaron a Stanislavski hacia la búsqueda de la verdad escénica, de la vivencia emocional del personaje. Siguiendo esta misma línea, tampoco es casualidad el influjo que el naturalismo tuvo en el director-pedagogo, si tenemos presente el predominio que en esa época tenía Émile Zola en el contexto artístico y literario europeo.

A nivel profesional, Stanislavski empezó su carrera como actor y director de escena en 1888 cuando fundó la Sociedad de Arte y Literatura. Posteriormente, Nemiróvich Danchenko (crítico y dramaturgo) se interesó por él y fundaron juntos el Teatro de Arte de Moscú (TAM). Conjugaron sus principios con el objetivo de eliminar los convencionalismos teatrales vigentes que sometían al hecho teatral de la época al histriónismo y a la artificialidad. Sus inicios estuvieron marcados por la influencia de la compañía de teatro alemana los Meininger (Iglesias Simón, 2004)¹⁸. La concepción naturalista del teatro que caracterizó las obras de esta compañía llevaron a Stanislavski hacia la búsqueda de la verosimilitud escénica, de un registro real, dónde el espectador pudiera ver la “vida

16 Tolstoi, novelista ruso, en su prosa buscaba la síntesis del pensamiento y la razón. Tanto en su obra literaria como teórica destacan sus reflexiones en relación a la emoción .

17 Dostoievski es considerado uno de los principales escritores de la Rusia zarista. Su literatura plasma la psicología humana dentro del complejo contexto político, social y espiritual de la sociedad rusa del siglo XIX.

18 La compañía de los Meininger, liderada por el Duque Jorge II de Sajonia-Meiningen, entre los años 1874 y 1890 realizó 2591 representaciones en un total de 81 salidas a las ciudades europeas de Berlín, Viena, Budapest, Dresden, Breslau, Colonia, Frankfurt, Praga, Leipzig, Hamburgo, Ámsterdam, Dusseldorf, Graz, Bremen, Londres, Nuremberg, Barmen, Magdeburg, Munich, Mainz, Estrasburgo, Basel, San Petersburgo, Moscú, Varsovia, Königsberg, Trieste, Róterdam, Bruselas, Gotha, Stettin, Copenhague, Estocolmo, Kiev y Odessa. Hecho que facilitó su influencia en los directores-pedagogos del siglo XX. Stanislavski, concretamente, vio las representaciones de los Meininger en Moscú en 1885 y relata sus impresiones en su autobiografía *Mi vida en el arte* (Stanislavski, 1993)

misma” reflejada en los escenarios. En este sentido, André Antoine (Oliva y Torres, 1997), fue otra de las figuras que marcaron el recorrido artístico de Stanislavski, quien, en 1883 pasó unos meses con él. Antoine, aportó a Stanislavski una nueva perspectiva de la figura del director (más cercana a la de un director-pedagogo) que perseguía desentrañar la naturaleza de los personajes, conociendo las motivaciones y objetivos de sus palabras, buscando la naturalidad del movimiento para generar la sensación de realidad al público. Buscaba el “ser y no representar”, surgiendo así el concepto de “cuarta pared”, para que el actor se olvidara de los espectadores y concentrara la atención a la situación que se desarrollaba sobre el escenario, modificando así el espacio de la representación y la interpretación actoral para acercar el teatro a la realidad, a la naturaleza.

Pero Stanislavski no solo perseguía una puesta en escena “naturalista”, sino que también buscaba una interpretación lo más cercana posible a la realidad. El actor pasaba a ser el centro de la creación teatral, por ello, la búsqueda de la verdad escénica y la autenticidad se convirtieron en objetivos primordiales de sus planteamientos. Con este propósito buscó desarrollar su sistema, condicionado también, por determinadas corrientes científicas (Simó, y Vinyes, 1988), por ejemplo, por los avances de la reflexología rusa de Setxenov i Pavlov¹⁹, recogiendo la idea que la actividad es un reflejo producido por la estimulación exterior, sea material o fantástica. Así mismo, el interés por descubrir todas las facetas de la vida interior del hombre llevó a Stanislavski hacia la obra del psicólogo francés Theodule-Armand Ribot²⁰ *La psicología de los sentimientos* (Ribot, 1924). En sus investigaciones, el psicólogo, explicaba que, igual que las percepciones de la vista y el oído pueden dejar memoria tras de sí, las emociones y pasiones también, provocados por la vivencia de alguna situación real. De esta tesis el director-pedagogo extrajo el término “memoria afectiva” que más tarde pasaría a denominar “memoria emocional”²¹.

Por otro lado, el psicólogo William James, influyó directamente sobre Stanislavski mediante el concepto de “hábito”²² que el director aplicó al proceso creativo del actor. El psicólogo se refería a

19 La reflexología rusa fue formulada en la segunda mitad del siglo XIX por I.M. Sechenov y continuada por V.M. Bechtere y I.P. Pavlov. Fue una corriente de la psicología que, influenciada por el positivismo y el materialismo, se centró en el estudio de la relación entre los estímulos externos y las respuestas del organismo, dejando de lado las cuestiones mentalistas intermedias y/o subjetivas. (Saíz, 2009)

20 Para Ribot, la psicología es una ciencia que se presenta de dos maneras: el aspecto interno o consciente y el aspecto filosófico. Una de las obras que mayor influencia tuvieron sobre Stanislavski fue el libro denominado: *Psicología de los sentimientos* (1896), donde el autor da gran importancia a los estados afectivos sobre la esfera individual y colectiva por encima de las representaciones mentales.

21 La “memoria emocional” es un concepto clave en toda la psicotécnica de Stanislavski. En este sentido, y a lo largo de su recorrido, el maestro buscó la reproducción de las condiciones necesarias para despertar esta memoria emotiva en el actor y llegar a la vivencia de la emoción. El término se refiere a un tipo de memoria que guarda las emociones ya experimentadas por el individuo a lo largo de su existencia. (Simó i Vinyes, 1988)

22 Para Stanislavski es necesario que el actor adquiera, mediante la práctica y el entrenamiento, el hábito, es decir la facilidad de reproducir la partitura de acciones que le llevaran a incorporar las acciones del personaje en una

este concepto en su teoría de la psicología declarando: “cuanto más podemos entregar la custodia al automatismo, más libres serán nuestros poderes mentales de hacer su propio trabajo”(James, 1892, p.144-145) . De ello, Stanislavski absorbió el valor que el entrenamiento y la práctica tenían en la preparación actoral. Finalmente, es importante puntualizar que la concepción del término de “inconsciente” que predominó en el maestro fue promulgada desde la filosofía alemana en manos de Edward Von Hartmann²³, quién escribió un libro sobre el concepto del inconsciente aplicado a la creatividad artística sin ningún tipo de vinculación con la teoría freudiana.

En conclusión, Stanislavski vivió todas las profundas transformaciones sociales, políticas, científicas y artísticas que se produjeron en la transición del siglo XIX al XX, bebió de todo ello y se convirtió en el primer creador teatral que recogió sus investigaciones en unos manuales para el actor. En ellos, explicaba y ejemplificaba el trabajo de éste con el objetivo de llevar al espectador a creer en la realidad de lo que se le presentaba en el escenario e incitar al actor a creer también en esa realidad. Estos ejercicios prácticos se pueden agrupar en dos grandes grupos:

- a) Ejercicios para ayudar al actor a tomar conciencia de sí mismo y adquirir conciencia teatral
- b) Ejercicios para fomentar la encarnación de los personajes y el proceso creativo del actor.

Todo ello constituye el primer intento de sistematización programática del proceso creativo del actoral. Pero él, nunca lo consideraría un método cerrado, sino como un *sistema* realizado a partir de la investigación y abierto al cambio y/o modificación.

2.2. El Sistema Stanislavski: El trabajo del actor sobre sí mismo y el trabajo del actor sobre el papel.

En 1922 aparece el primer texto completo de Stanislavski, titulado *Mi vida en el Arte* dónde el maestro explica la estructuración de su sistema, concretamente lo divide en dos partes básicas ²⁴: el trabajo interno y externo del actor sobre sí mismo y el trabajo del actor interno y externo sobre el papel. La primera parte la podemos encontrar explicada en dos libros: *El trabajo del actor sobre sí mismo; en el proceso creador de las vivencias*, dedicado exclusivamente al estado creador interno, trabajado a partir de la psicotécnica o técnica interna, y *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso de encarnación*, enfocado hacia el proceso creador externo trabajado desde la técnica externa. Finalmente, el trabajo interno y externo del actor sobre el papel está recogido en *El trabajo*

segunda naturaleza. (Whyman, 2008)

23 La reputación del filósofo alemán Edward Von Hartmann fue establecida en su primer libro *Filosofía del inconsciente* (1869)

24 Stanislavski formuló su sistema en dos partes diferentes una interior y la otra exterior, pero consideraba que los dos aprendizajes tenían que ser llevados a cabo de forma paralela. De ahí viene su concepción holística del actor.

*del actor sobre su papel.*²⁵

Esta división del sistema en dos partes diferentes, una dedicada a la personalidad del actor tanto a nivel psíquico como físico, y la otra dedicada al trabajo y análisis sobre el papel, ya nos da información de la concepción que Stanislavski tenía del actor y del proceso creativo de éste. Es decir, el hecho de considerar el proceso creativo del actor desde un estado creativo interno y uno externo marca el camino de lo que será una visión holística de la interpretación. Concepción muy acorde con los conocimientos actuales relacionados con la neurociencia cognitiva motora y que desarrollaremos más adelante. Ahora nos centramos en la explicación del sistema recogiendo el esquema que concluye el volumen: *El trabajo del actor sobre sí mismo: el proceso de la encarnación*. En dicho esquema, encontramos ordenados jerárquicamente los conceptos principales que el maestro consideraba importantes en el proceso creativo del actor. Así, los pilares que sustentan el esquema y conforman su sistema son: la técnica consciente para llegar al subconsciente o psicotécnica, la verdad de las pasiones a partir de las circunstancias dadas y la acción como motor creador. (Stanislavski, 1983)

En relación a estos puntos, consideraba básico llevar a cabo un trabajo sobre el actor, entendido desde su condición humana fomentando la creación subconsciente de la naturaleza a través de la psicotécnica consciente del artista. Es decir, a partir de los procedimientos conscientes de la psicotécnica busca la reproducción de las leyes de la naturaleza humana en el imaginario para favorecer la articulación del subconsciente. El actor no representa las emociones sino que se mueve influenciado por las pasiones y deja que estas se instalen en sus actos de donde surgirá la emoción (Simó, 1988). En este sentido, Stanislavski, entiende el subconsciente como un lugar donde residen las emociones del actor y donde solo se puede acceder desde la intuición o la psicotécnica. Por ello, las circunstancias dadas y la acción son tan importantes en el camino hacia la vivencia y la emoción. Ya que, para el director-pedagogo toda acción en el escenario tiene que originarse a partir de un objetivo concreto y este objetivo viene dado por el análisis de las circunstancias dadas del personaje. Es decir, toda aquella información referente a la situación, contexto, pasado, futuro y personalidad del personaje y que posibilita al actor plantearse “que haría yo si estuviera en estas circunstancias”, es lo que Stanislavski llama “si mágico”. Este “si” impulsa la imaginación que tiene sus raíces en las circunstancias dadas y posibilita al actor un motor para su acción, interna y

25 El estudio del sistema Stanislavski se ha realizado a partir de sus obras traducidas por la editorial Quetzal: *Mi vida en el arte*, vol. I. (1981); *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de la vivencia*, vol. II (1981); *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de la encarnación*, vol. II (1983) y *El trabajo del actor sobre su papel*, vol. IV (1986).

externa. Y a partir de la acción, de la técnica consciente, el actor abre el camino al subconsciente, incontrolable, y a la emoción.

Estos fundamentos se desarrollan gracias a tres fuerzas motrices de la vida psíquica: la mente, la voluntad y los sentimientos. Así lo recoge en el esquema que concluye el volumen: *El trabajo del actor sobre sí mismo: el proceso de la encarnación*. En consecuencia, la psicotécnica o técnica interna pretende entrenar estas fuerzas psíquicas para poder sustentar el proceso creativo del actor. Utilizando, por otro lado, la técnica externa para preparar al actor desde su corporalidad física, preparación que dará lugar respectivamente, a un estado creador interno y a un estado creador externo. Estos dos estados no se pueden separar desde el punto de vista del método, para Stanislavski (1981) el estado creador general del actor solo es asumible con la unión y comunicación del estado creador interno y externo. En consecuencia, el sistema propone un trabajo paralelo desde uno y otro estado que se fija por medio del hábito y entrenamiento generando la línea continua de acciones que posibilitan al actor-personaje la consecución del superobjetivo²⁶ Es importante resaltar este concepto de hábito. Stanislavski consideró tal concepto imprescindible para el desarrollo del personaje en el actor: "La memoria inconsciente del control muscular se activa del mismo modo como si estuviera recordando las combinaciones de los pasos de un baile" (Stanislavski, 1991, p. 105). Como ya se ha mencionado, este término viene dado por influencias del psicólogo William James, de quien también tomó el concepto de "segunda naturaleza". (Whyman, 2008)

En definitiva, el director-pedagogo propuso en relación al trabajo de la personalidad del actor, un trabajo a partir del uso de una técnica psíquica para evocar el estado creador interno del actor, trabajando conceptos como: la memoria afectiva, el tempo-ritmo interno, la adaptación, la comunión, el deseo y la acción, la fe, la atención sobre el objeto, las unidades y los objetivos, la imaginación y el si mágico. Y un trabajo mediante el uso de una técnica exterior que posibilitara el entrenamiento de la personalidad desde la preparación corporal para la encarnación del personaje. En este caso, daba importancia a conceptos como: relajación muscular, expresión corporal, plasticidad, voz, elocución, tempo-ritmo externo, atractivo escénico externo, contención y finalización. Y por otro lado, de forma paralela también generó una propuesta de trabajo en relación al análisis del texto teatral y que se concluye en *El trabajo del actor sobre su papel*.

26 Superobjetivo: proceso en relación a algo que se pretende conseguir en un período más o menos dilatado de tiempo. (Knébel, 1996)

En la primera etapa de su trayectoria como director-pedagogo dibujó toda esta concepción del proceso creador actoral que se diferenció de la segunda y última etapa por la importancia que la acción adquirió en su aplicación. Así, la primera etapa se caracteriza por la importancia que Stanislavski daba a la memoria afectiva, como fuente principal de dónde se debían extraer las emociones. Concepto que extrajo de los estudios de Ribot expuesto en *La psicología de los sentimientos* (Ribot, 1924). Mediante el entrenamiento pretendía que el actor llegara a los estados emocionales guardados en sus recuerdos intentando acceder a estos para recuperarlos. Los elementos de la psicotécnica que reproducen estas condiciones no son nada más que estímulos para la memoria emotiva y para la repetición de sensaciones. Considera, en esta etapa, que la memoria emotiva es el elemento esencial de la psicotécnica, ya que es el elemento que más directamente se relaciona con la búsqueda de la vivencia sobre el escenario, la memoria emotiva es la fuente principal de las emociones del actor que se reflejan en el personaje. Así el actor, construye el personaje a partir de los recuerdos de su memoria emotiva viviendo sus propios sentimientos equivalentes a los del personaje (Simó, 1988). Pero, como descubriría después, estaba equivocado creyendo que las emociones dependen de la voluntad. El actor no necesita pensar en las emociones, vienen solas, atraídas por las tareas y las circunstancias que sí son establecidas conscientemente, poniendo el énfasis en el trabajo de la acción como mecanismo principal para la encarnación del personaje.

Pero antes de adentrarnos en el estudio de la acción dentro del método de las acciones físicas que desarrolló en su última etapa, es importante hacer hincapié en los conceptos principales que desarrolla el director en relación al trabajo del actor sobre el papel. Ya que estos conceptos seguirán vigente en el estudio de la acción. Así, en relación al trabajo sobre el papel Stanislavski propone un trabajo inicial de análisis profundo del texto teatral destacando la importancia de determinar cuáles son las *circunstancias dadas* del personaje. Por *circunstancias dadas* Stanislavski se refiere a la fábula de la obra, los hechos, el lugar, tiempo y la época dónde transcurre la acción. Además de, nuestras percepciones en relación a los sucesos, la voluntad del autor en las palabras y acciones de los personajes, la puesta en escena, los sonidos... toda aquella información que necesita tener incorporada el actor para desarrollar un marco conceptual del que parta su interpretación. El actor se centra en la época en la que vive el personaje, en sus costumbres, en sus relaciones con los demás personajes, así como, en el presente, el pasado y el futuro de éste. “ Si en la vida no puede haber presente sin pasado ni futuro, en la escena, reflejo de la vida, ha de ocurrir lo mismo” (Stanislavski, 1981, p. 85) Este es un análisis realizado a partir de la evaluación de los *sucesos*:

(...)Stanislavski rechazaba categóricamente la memorización mecánica del texto, exigía un profundo análisis de todas las circunstancias que originan dicho texto.(...) Por eso Konstantín Serguéievich proponía comenzar de los sucesos o, como decía, de los hechos activos, de sus consecuencias e interacciones. (...) aconsejaba en las etapas iniciales del análisis no detenerse en los pequeños episodios, sino buscar lo principal y desde ello comprender lo particular (Knébel, 1996, p.37)

En definitiva, el análisis de los sucesos es una distinción de las acciones principales de los personajes, concretamente, de los motores que engendran dichas acciones. De esta forma, pretende que el actor diseñe un imaginario concreto en relación al personaje y a las circunstancias que le rodean. Así mismo, Stanislavski propone al actor la búsqueda de analogías entre sus propios recuerdos y las vivencias del personaje, para despertar la memoria afectiva. De hecho, el maestro aconsejaba a los actores preguntarse: ¿Qué haría yo y cómo me comportaría si estuviera en las circunstancias dadas del personaje? Recordemos que es lo que Stanislavski llama el *si mágico*. Si el actor tiene fe, confianza en estas circunstancias como si le fueran propias su respuesta le conducirá hacia la vivencia. Es como intentar crearse voluntariamente una personalidad múltiple, una *segunda naturaleza*.

No hay en la escena “sucesos” verdaderos, reales; la realidad no es el arte. Éste es, por su naturaleza misma, un producto de la imaginación, como debe serlo en primer término la obra del autor. La tarea del actor y de su técnica consiste en transformar la ficción de la obra en el acontecimiento artístico de la escena. En este proceso desempeña un importante papel nuestra imaginación (Stanislavski, 1983, p.53)

Estos planteamientos son un punto importante para entender la relación que se establece entre los conocimientos neurocientíficos actuales y el trabajo sobre el método de las acciones físicas desarrollado al final del recorrido del sistema. Los avances científicos encuentran una justificación neurobiológica a este cuestionamiento del actor, ¿Qué haría yo si estuviera en la situación del personaje?, planteado por Stanislavski. Se ha demostrado que dicho planteamiento es posible recrearlo física y cognitivamente pues tenemos la facultad de ponernos en lugar del otro, visualizarlo y hacerlo.

Recuperando los estudios de Antonio Damasio²⁷(2005), las conclusiones de sus investigaciones nos llevan hacia la evidencia de que el cerebro es capaz de simular determinados estados corporales emocionales lo que provoca la transformación de: “la emoción simpatía en un sentimiento de empatía” (Damasio, 2005, p.114). El mecanismo donde Damasio considera que se produce ese tipo de sentimiento es denominado “bucle corporal como si”, un circuito donde el cerebro utilizaría las

27 Antonio Damasio, profesor de neurociencia, neurología y psicología en la Universidad de Southern California, donde dirige el nuevo Instituto del Cerebro y la Creatividad.

señales del cuerpo para construir un estado corporal determinado. Estos estados de simulación a nivel motor, llevan a la producción por parte del cuerpo de estados “como si”. Según Damasio, las órdenes para producir tales estados proceden de diversas cortezas prefrontales y premotoras:

El mecanismo que se supone que produce esta especie de sentir es una variedad de ése que y o h e llamado circuito “como si”. Implica, a nivel cerebral, una simulación interna que consiste en la rápida modificación de los mapas del estado corriente del cuerpo. Esto se produce cuando ciertas regiones cerebrales, como, por ejemplo, las cortezas prefrontales/premotoras, envían señales a las regiones somatosensoriales del cerebro. La existencia y localización de tipos de neuronas con semejantes potencialidades es algo que se ha establecido recientemente. Estas neuronas pueden representar en el cerebro de una persona los movimientos que este mismo cerebro ve en otro individuo y enviar señales a las estructuras sensoriomotoras de manera que los movimientos correspondientes sean “vistos de antemano” ya en alguna modalidad de simulación, ya efectivamente realizados (Damasio, 2005, pp.143-144)

Este, “ponernos en el lugar del otro”, este “como si” o “si mágico” propuesto para el trabajo del proceso creativo del actor por parte de Stanislavski, también está directamente relacionado con las investigaciones que Giacomo Rizzolatti realizó entorno a las funciones de las neuronas espejo:

No necesitamos reproducir íntegramente el comportamiento de los demás para captar su valencia emotiva, como, por lo demás, tampoco la comprensión del significado de las acciones observadas exigía su reproducción. Pese a implicar zonas y circuitos corticales diversos, nuestras percepciones de los actos y reacciones emotivas de los demás parecen ir con un mecanismo espejo que permite a nuestro cerebro reconocer inmediatamente todo lo que vemos, sentimos o imaginamos que hacen los demás, pues pone en marcha las mismas estructuras neurales (motoras o visceromotoras, respectivamente) responsables de nuestras acciones y emociones. (Rizzolatti y Sinigaglia, 2006, p.182)

De todo ello se desprende la importancia de la imaginación. Recordemos los estudios relacionados con la imaginación y las neuronas espejo. El actor en este aspecto además ha de tener fe, debe desarrollar un sentido de la verdad, de segunda naturaleza, en ese “si mágico” que se ha creado, así como en las circunstancias dadas del personaje para recrear, a partir de la acción, una realidad verosímil que no deja de ser ficticia en el escenario. Por ello, para impulsar la generación de esta otra realidad, es básico, diseñar la lógica y continuidad de las acciones, a partir de estas surgirá la continuidad de las emociones.

Esta fragmentación de la trama en acciones de los personajes se engloba en *tareas*, es decir en objetivos que el personaje debe alcanzar mediante la acción. Y todas las tares que componen el recorrido dramático del personaje se comprenden en una *supertarea*. Esta constituye la brújula que guía las acciones del personaje hacia su realización a lo largo de la obra. Y de la misma forma que la

tarea lleva asociada una acción para su ejecución, la *supertarea* lleva asociada una acción transversal que mueve el personaje hacia su consecución.

En definitiva, en este periodo de reconocimiento, el director apunta que el actor debe de estar a disposición del texto, es decir, debe abrirse a la información que este le proporciona en relación al personaje, sin prejuicios, para poder estimular el sentimiento, la voluntad creadora, la razón y la memoria afectiva a través del análisis de la obra y del personaje.

2.3. El Método de las acciones físicas o Análisis activo

El método de las acciones físicas es la última etapa del proceso de investigación que realizó el director-pedagogo Stanislavski, constituye el final de su carrera, de su sistema, y la salida de una crisis creativa profunda (Knébel, 1996). A partir de sus investigaciones, fue dando cada vez más importancia a la acción como pilar indispensable para llegar a la vivencia y dejando atrás la reproducción de estados emocionales del actor a partir de la evocación de la memoria emotiva.

Esta crisis tiene sus orígenes tras el estreno de *El jardín de los cerezos* en enero de 1904, aunque la obra tuvo una repercusión importante, en el sentido que la compañía ya disponía de un respeto y de una admiración por parte del público consolidadas, Stanislavski tenía dudas en relación a la eficacia de la preparación actoral que estaba llevando a cabo mediante su sistema. De hecho, en *Mi vida en el arte*, el autor describe dos acontecimientos que le llevaron a una crisis artística. El primero fue con un escultor a quien le tenía encomendado la realización de una estatua para la obra *Los ciegos*. El encuentro con este profesional lo describe Stanislavski:

Después de haberme escuchado, el escultor de marras recurrió a la forma grosera que estaba muy de moda entre los reformadores, y me declaró que para mi espectáculo se requería “una escultura de estopa”. Dicho esto se fue, según me parece, sin haberse despedido. En aquel momento el incidente relatado me produjo una fuerte impresión: claro que no por la falta de educación del escultor innovador, sino porque acababa de sentir la verdad en sus palabras y debido a que, con mayor claridad aún, acababa de reconocer que nuestro teatro se había metido en un callejón sin salida. No había caminos nuevos, y los viejos se estaban desmoronando a simple vista . (Stanislavski, 1981)

El otro hecho que marcó al director sucedió en 1905 tras la decepción que tuvo al asistir a la representación de *La muerte de Tintagiles* de Maeterlinck dirigida por su alumno Meyerhold, a quien había confiado dicha producción en un estudio experimental. La sensación que tuvo Stanislavski también la describe en *Mi vida en el Arte* y se resume en una sensación de

incomprensión tras observar como los actores de Meyerhold interpretaban sus papeles desprovistos de vida, como si fueran marionetas en manos del director.

Esta crisis, desembocó en un cambio en el procedimiento para la encarnación del papel que el director-pedagogo empezó a esbozar en el plan de dirección de *Otelo*. Allí, el director refleja como la emoción y el recuerdo van siendo sustituidos por acciones físicas que conducen al actor hacia la emoción sin tener que incidir en ella directamente a través de la memoria emotiva. En el documento sobre la obra teatral de Nicolai Gogol *El inspector* que redactó entre 1936 y 1937 también quedó plasmado este cambio. En él, redacta las influencias que recibió de sus propios alumnos: Evgueni Vajtángov y Mijail Chéjov, así como del mismo Meyerhold. En definitiva, el hecho de pasar por una crisis teatral no le hizo parar de actuar y experimentar, no se cerró, abrió las puertas hacia nuevas metodologías de entrenamiento dejándose influenciar por sus alumnos.

Por una lado, Vajtángov, elaboró su propio sistema de entrenamiento actoral. Como Stanislavski, partía de la vivencia, pero en lugar de llevar a cabo un profundo análisis de la obra al inicio de los ensayos, éste, sólo les daba pinceladas de información (la más relevante) a los actores. Y a partir de dicha información los actores empezaban a improvisar. Durante las improvisaciones Vajtángov provocaba situaciones inesperadas, para obligar a los intérpretes a estar en continua reacción con los estímulos que recibían del exterior. En este sentido, no apostaba por una acumulación de acciones que desembocasen en la emoción sino que confiaba más en la improvisación para construir los personajes. Por otro lado, Mijail Chéjov, quién también fue alumno del mismo Vajtángov, tomó la imaginación y la actividad física como fundamentos de su técnica interpretativa. Su actuación se basaba en una mezcla de impulsos instintivos por los que se dejaba llevar. Una de sus técnicas, era partir del desarrollo de imágenes mentales relacionadas con los objetivos del personaje y que posteriormente traducía en movimiento.

Con todo ello, y siendo un observador de su propio sistema, Stanislavski se fue alejando de la apelación a la memoria emocional, así como, de la reproducción psicológica para construir personajes. Consideraba que había el riesgo de producir bloqueos en los actores. En este sentido Stanislavski se influenció del trabajo de Vajtángov a partir de las improvisaciones, y desarrolló este planteamiento en forma de ejercicios. A estos ejercicios, utilizados como métodos indirectos que provocan el estado emocional adecuado del intérprete, les llamó *psicotécnica*. Llegando a la conclusión de que no es necesario ir a buscar la emoción desde la memoria afectiva, sino que viene sola. El uso de este término, fue un innovador intento para resolver la relación entre los elementos

psico y físico de la actuación. Aportaba una visión holística del proceso creativo del actor muy cercana a los conocimientos neurocientíficos actuales, en relación al comportamiento del ser humano.

Cuando se interpreta un papel, y sobre todo un papel trágico, en lo que menos se debe pensar es en el elemento de la tragedia. Lo principal es el simple objetivo físico. Por ello, el esquema de todo el papel se compone aproximadamente de la siguiente manera: unas cinco o diez acciones físicas, y el esquema está hecho. En los cinco actos de la obra se reunirán de treinta a cincuenta acciones físicas importantes.

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

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

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

El actor no ha de olvidar que también en los ensayos rigen los mismos cánones; allí es donde se van formando las acciones físicas. Solamente de ese modo podrá dominar la técnica del papel (Stanislavski, 1988, p.186)

De esta forma, Stanislavski recoge los elementos de la vivencia y de la encarnación y los ordena cronológicamente. La acción física se convierte en el elemento que guía y sirve como área de análisis y contraste. A diferencia de la metodología de análisis del texto que utilizaba en sus inicios, más pasiva y mental, prioriza un acercamiento al texto antes de memorizarlo desde la acción. Es decir el actor, mediante la improvisación, pone en escena las acciones de los personajes en función de los sucesos descritos en la obra. Es lo que posteriormente pasó a denominarse: *análisis activo*.

Para el *análisis activo*, Stanislavski, después de darse cuenta de que las emociones son independientes de la voluntad, empezó a poner el énfasis de su trabajo en aquello que si depende de la voluntad y que el actor puede gestionar: las acciones. Las acciones físicas del actor se convierten en la herramienta para llegar a las acciones del personaje. Como ya se ha introducido, el método de trabajo propuesto se basaba en improvisaciones realizadas por los actores a partir del análisis de los sucesos principales de la obra y de los principales objetivos de los personajes. Con el objetivo de comunicar la vivencia interior del personaje a partir de la acción física del actor.

Posteriormente, a este análisis activo se le añadían paulatinamente las circunstancias dadas del personaje. Las improvisaciones se analizaban desechando toda acción que no se identificase con el personaje y las circunstancias a representar. A este proceso el maestro lo llamaba: “percibirse en el

papel y percibir a éste dentro de uno mismo” (Stanislavski, 1983). De esta forma el actor observaba y comprendía su actuación, sus objetivos y acciones, dentro de unas circunstancias determinadas que le obligaban a actuar como si fuera el personaje identificándose con él. Es en este momento cuando se empieza a hablar y a poner sobre la mesa los conceptos, antes ya definidos, de *supertarea*, *acción transversal*, *subtexto* y *visualización*. La definición de *visualización* la encontramos expuesta en el libro *El último Stanislavsky* escrito por Maria O. Knébel: “Si el actor ve por sí mismo aquello sobre lo que debe hablar, conseguirá conquistar la atención del espectador con sus visiones, convicciones, creencias, con sus sentimientos” (Knébel, 1998, pp. 30-31)

Una vez definido el territorio por dónde se mueve el personaje, identificando las acciones que realiza el actor con las acciones del personaje englobadas en unas circunstancias dadas determinadas, se va profundizando en la definición de las tareas. Sobre todo, buscando *la línea ininterrumpida de acciones físicas*, es decir, se ordenan dichas acciones de forma lógica y coherente dentro de la evolución de la trama y del recorrido dramático del personaje en la obra. A esta partitura de acciones físicas del personaje se le ensambla el texto²⁸. El cual, se origina siempre desde la organicidad de la acción, incorporándose a la partitura física y vocal y quedando supeditado a la acción física.

Como ya se ha planteado esta organicidad es comprendida desde la práctica actoral tanto por Stanislavski, Jacques Lecoq, Eugenio Barba o Mijaíl Chéjov, desde una perspectiva psicofísica (Blair, 2008). Y, en este sentido, como expone Fons (2005) tanto los neurocientíficos como los directores-pedagogos del siglo XX coinciden en determinar tres tipos de acciones en el trabajo actoral, que relacionaremos con la concepción que Stanislavski tiene de la acción en el Método de las acciones físicas. Así, distinguimos, por un lado, la acción física o acción corporal que integra lo psíquico y lo físico. La acción física, para el maestro, constituye la base donde se integra el proceso creativo interno y externo del actor, por ello cada vez más, el cuerpo, la fisicalidad del actor adquiere mayor importancia en el entrenamiento. Por otro lado, encontramos la acción intera o *Inner Action* que se corresponde con los procesos mentales, teniendo en cuenta el aspecto motor de los mismos. Es decir, para Stanislavski la acción interna se constituye por las visualizaciones, el “si mágico” las circunstancias dadas, los objetivos y deseos que condicionan el imaginario del actor y sirven de motor de su acción física y verbal. La acción verbal, constituye otro pilar para trabajar desde la acción para Stanislavski si no se quiere caer en el aburrimiento y en el vacío de las

²⁸ Carmela Stillitano (Investigadora en la Universidad de Roma “La Sapienza”, está realizando estudios en colaboración con Mozart-Brain-Lab) Considera que la acción vocal siempre surge de la acción corporal, de hecho en su método de enseñanza parte siempre del estudio del cuerpo.

palabras. En relación a dicho concepto es importante citar a María Ósipovna Knébel (1998), quien, en *La palabra en la creación actoral* nos habla de la emisión vocal en relación al método de las acciones físicas de Stanislavski, donde expone :

Al plantearse un objetivo determinado, o, como dice Belinsky, al completar con su interpretación la idea del autor, el actor *actúa con la palabra* justamente en esa dirección, conduciendo tras de sí al espectador. Finalmente, desde un punto de vista a psicofisiológico la voz surge de la coordinación de tensiones musculares, responde a todas las fases del ciclo de la acción física. Es justo pensar que acción física y acción vocal van de la mano. (Knébel, 1998)

En resumen, Stanislavski, recogió los conceptos de su primera etapa y los aplicó al trabajo desde la acción física como motor que lleva al actor a canalizar la vivencia del personaje e identificarse con él. Buscando comunicar las intenciones y objetivos del personaje, consiguiendo gestionar el espacio de acción compartido, para empatizar con el público.

3. Interpretación del concepto de acción en el método Stanislavski desde la perspectiva de la neurociencia cognitiva motora.

Desde la propuesta metodológica del director-pedagogo Konstantín Stanislavski la acción, entendida como acción del cerebro expandido fuera de su sede (pensamiento-en-acción), conforma el pilar indispensable para el proceso creativo del actor. Encontramos una buena definición de dicho concepto en la explicación que Grotowski hace del método de las acciones físicas:

En la concepción de Stanislavski las acciones físicas eran elementos del comportamiento, acciones elementales verdaderamente físicas pero ligadas al hecho de reaccionar a los demás. “Miro, lo miro a los ojos, trato de dominar. Observo quién está en contra, quién está a favor. No miro. Porque no logro encontrar en mí los argumentos”. Todas las fuerzas elementales en el cuerpo están orientadas hacia alguien o hacia sí mismo: escuchar, mirar, proceder con el objeto, encontrar los puntos de apoyo: todo esto es acción física (Jiménez, 1990, pp.492-493).

Es decir, la acción para Stanislavski, como bien plantea Gabriele Sofía (2010), en *Diálogos entre teatro y neurociencia*, no es la imitación de un movimiento y/o gesto, ni tampoco es solo un movimiento físico. Sino que la acción responde a un objetivo-intención del actor-personaje que se materializa en la recreación de un proceso interno-externo poniéndolo en relación con el contexto y con los demás personajes. Si el actor solo busca “mimar”, sin objetivo ni intención, una acción difícilmente conseguirá generar un espacio de acción compartido que atraiga la atención del espectador. Ya que, como ya hemos visto, el sistema espejular del público solo se activará delante de acciones con una intención y objetivos concretos. Por ello, es tan importante recrear el proceso y no el resultado. Un ejemplo lo encontramos en un ejercicio que Stanislavski propuso a una de sus actrices. El maestro le dijo a la actriz que interpretara la necesidad de encontrar un broche que el personaje había perdido. Ésta se puso a “mimar”, a interpretar la búsqueda del broche mediante sus expresiones corporales. En principio ella sabía que el broche estaba detrás de la cortina, pero por sorpresa suya el director no lo puso ahí. Al terminar, Stanislavski preguntó a la actriz dónde estaba el broche, y ésta no le supo contestar. Luego, el maestro le dijo que encontrara el broche perdido y con este objetivo, y delante de la situación real de haberlo perdido, la actriz empezó a buscar el broche sin perder ni un minuto en “ilustrar” el estado del personaje ni hacer “como si” hubiera perdido un broche. Sencillamente se concentró en la acción y de ahí, al no encontrar el objeto, surgió su desesperación. Un vez terminado el ejercicio el maestro preguntó a la actriz como se había sentido durante el ejercicio, ésta le respondió: no lo sé, estaba buscando.... Justo en esta respuesta es donde reside la verdadera acción capaz de conectar con el público, una acción que responde a un objetivo concreto en una situación determinada, una acción que consigue la empatía del público.

En palabras de Sergéi Eisenstein :

El movimiento escénico sólo alcanzará su expresividad máxima (capacidad de impresionar) si el ejecutor, en vez de imitar con precisión el resultado de los procesos motores (de la pierna, de la mueca, del gesto), realiza un trabajo motor que sea orgánicamente correcto, cuyo resultado será, espontáneamente, un diseño expresivo (Eisenstein, 2001).

¿Cómo genera este proceso orgánico el actor? ¿Cómo se traduce a un lenguaje cognitivo el concepto de acción ya propuesto por Stanislavski? Martín Fons, en su artículo *Teatro y neurociencias: El proceso creativo del actor desde la psicofisiología de la acción*, a partir de las perspectivas de neurocientíficos y directores-pedagogos, reafirma la globalidad de la acción desde un punto de vista cognitivo. Es decir, la acción física entendida como recreación de un proceso y no de un resultado requiere de la interacción de mecanismos internos y externos del actor (Fons, 2015). Concretamente, desde una perspectiva psicofisiológica, la acción implica la activación del sistema motor, el sistema nervioso vegetativo (SNV) y el sistema nervioso central (SNC).

Como punto importante, ya destacado por Stanislavski y que se corresponde con la acción interna o *Inner Action*, encontramos la imaginación de un objetivo concreto del personaje, su visualización dentro de unas circunstancias dadas puede mantener analogías respecto a las vivencias del actor. Esta activación motora y fisiológica a partir de la recreación de imágenes mentales ponen al actor en una estado de acción interno que es materializado de forma coherente con un estado de acción externo, acción física, tanto a nivel tónico-motor como a partir de la generación de un tipo u otro de relaciones interpersonales que posibiliten la consecución de dicho imaginario dentro de la situación dramática. Es decir, la partitura de acciones realizada por el actor en la interpretación es consecuencia directa de la interacción entre la actividad mental y física que se activa en relación a la consecución de un objetivo. Por tanto, se puede hablar de una dimensión psicofísica del proceso creativo del actor en relación a el funcionamiento simultáneo de estas dos vías: la ideo-motora y la sensorio-motora (Blair, 2008)

Como se ha expuesto, y en relación a estos planteamientos, la acción del actor puede fragmentarse en tres modalidades diferentes: la acción física, la acción interna y la acción vocal. Y, de hecho, esta división está muy relacionada con el proceso cognitivo que realiza el actor durante la representación. Es decir, la cognición se relaciona con la acción interna que lleva a la acción, acción física y vocal, y esta acción da lugar a la activación cognitiva. En definitiva, se trata de un proceso circular, de percepción, atención e intención que desemboca en la reproducción orgánica de la

acción.

La acción del actor se presenta como un producto externo de un proceso de elaboración interna por parte del individuo que la realiza. Ese proceso interno (acción interna), en sentido amplio, se entendería como un proceso imaginativo y representativo o como un evento que se produciría en el SNC.(...) En el proceso actoral, se unifican diferentes niveles cognitivo-motores estableciéndose una relación circular entre imaginación-percepción-acción. El actor orgánico desde estos parámetros crea una coherencia entre la representación puramente imaginativa (interna) y la ejecución de la acción motora (acción física y vocal).(...). Es fundamental para el proceso creativo del actor que ambas vías se interrelacionen constantemente pues, de no ser así, su actuación no alcanzará el “efecto de organicidad” requerido. La cognición debe llevar a la acción y la acción debe conducirnos a la activación cognitiva con su consiguiente retroalimentación. Este circuito no puede romperse (Fons, 2015).

En consecuencia, la generación de un partitura de acciones o de una línea de acciones ininterrumpidas propuesta en el método de acciones físicas de Stanislavski, lleva al actor a identificar el personaje dentro de un programa motor determinado. Comprender los “programas motores” del personaje a partir del análisis de la acción por parte del actor es lo que posibilita al actor percibir en él la experiencia del personaje, disponer de una experiencia inmediata del acontecimiento en primera persona “como si” fuera el personaje. Por ello, es importante el trabajo previo de análisis e identificación de las acciones del personaje. De hecho, este mecanismo de análisis y preparación actoral encuentra una respuesta neurocientífica en estudios como el fMRI, llevado a cabo por Beatriz Calvo Merino (Fons, 2015) . Dicho estudio investigó como la práctica motora modula la activación del sistema de las neuronas espejo. Es decir, a partir de la práctica y el aprendizaje de unos determinados patrones motores, por ejemplo la técnica de la danza capoeira, el individuo favorece una activación neuronal específica del sistema espejular.

Esta investigación, se llevó a cabo con bailarines procedentes de diferentes disciplinas a los que se les enseñaban vídeos de otros bailarines bailando. Se observó como la activación del sistema de las neuronas espejo era mayor cuando los pasos observados por los bailarines eran ejecutados por individuos pertenecientes a su misma disciplina y al mismo sexo que el observador. Ello demostraba como no era la experiencia visual sino la práctica motora la que modulaba la activación de las neuronas espejo. La propuesta de ejercicios de entrenamiento “psicotécnico” del método de acciones físicas se puede interpretar como el punto de inicio donde empieza a confluir la activación fisiológica, cognitiva y motora-conductual del actor.

Para terminar, desatacar también, en el concepto de acción planteado por Stanislavski, la necesidad de buscar, de generar la acción a partir de la intención, del objetivo. Hecho que se puede relacionar perfectamente con los hallazgos en referencia al sistema espejular llevados a cabo por el

neurocientífico Giacomo Rizzolatti. En este sentido, y recogiendo los planteamientos anteriores, para generar un espacio de acción compartido entre público e intérprete es importante que éste se comunique creando acciones con objetivos e intenciones concretos. Esto no quiere decir que tenga que ejecutar todas sus intenciones y materializarlas, pero sí ser consciente de ellas para poder gestionar la ambigüedad y mantener la atención del público delante de la actuación. Es decir, se actúa el proceso, no el resultado, pero en el transcurso de este proceso las intenciones pueden cambiar poniendo al personaje en situaciones de desequilibrio físico y emocional delante de la situación dramática. Este cambio de intenciones y desequilibrio genera ambigüedad que obliga al espectador a reconfigurar continuamente los actos motores potenciales y a saltar de una intención a otra, manteniéndolo en alerta. Es decir, el espectador busca remedio inevitablemente cada vez que las intenciones del actor cambian. Así, actor y espectador se sumergen en una danza continua gracias a la activación del sistema espeular y generan ese llamado espacio de acción compartido.

4. Conclusiones

Para Stanislavski el arte del actor es, sobre todo, el arte de la vivencia, la recreación de lo real. La generación de una realidad ficticia pero real, es decir, el maestro no solo buscaba el *qué* sino también el *cómo*. Y esta concepción le llevó a entender al actor desde su condición humana, desde un perspectiva mas global donde cuerpo y mente estuvieran en diálogo constante, como en la vida misma.

Entendiendo al individuo y al proceso creativo de éste desde un punto de vista integral, es importante destacar que el uso del término *psicotécnica* por parte de Stanislavski para referirse a los ejercicios de entrenamiento actoral fue un innovador intento de empezar a relacionar la psicología y la fisicalidad del actor. A través de la improvisación, Stanislavski buscaba conjugar el trabajo interno del actor con un trabajo externo que diera respuesta y estuviera en reacción con la situación dramática de cada momento.

Estos hallazgos conectan perfectamente con los estudios sobre el proceso cognitivo del actor en relación con los procesos de percepción, atención e intención. El camino seguido por el maestro coincide con las orientaciones más modernas de la psicología y neurología y nos permiten explicar científicamente lo que para Stanislavski constituyeron afirmaciones aventuradas.

Finalmente, la experiencia e investigaciones del maestro, nos recuerdan ineludiblemente lo que podemos hacer nosotros en nuestro arte, nos muestran los múltiples posibilidades de una mente inquieta y del trabajo constante. En este sentido, buscar un diálogo entre el teatro y la neurociencia puede ayudar al teatro a reconocerse como arte, que, como cualquier arte verdadero, es la expresión profunda del ser humano y que, a diferencia de todas las demás artes, tiene como instrumento y medio de expresión al artista, que es, al mismo tiempo, el creador. Así pues, buscar un diálogo entre teatro y neurociencia no solo nos hablará del teatro sino también del ser humano.

5. Bibliografía

- BARBA, Eugenio (2005): *La canoa de papel: tratado de antropología teatral*, Buenos Aires, Ed Catálogos S.R.L.
- BLAIR, Rhonda (2008): *The Actor, Image, and Action. Acting and Cognitive Neuroscience*, London/New York, Routledge.
- BROOK, Peter (2002): *La puerta abierta: reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, Alba.
- DAMASIO, Antonio (1995): *L'errore di Cartesio*, Milano: Adelphi.
- DAMASIO, Antonio (2005): *En busca de Spinoza: neurobiología de la emoción y los sentimientos*, Barcelona, Crítica.
- EISENSTEIN, Sergei (2001): *Hacia una teoría del montaje*, vol.2, Barcelona, Ed Paidós Ibérica
- FALLETTI, Clelia. (2010): “El espacio de acción compartido”. En G. Sofía, (1^aEd.), *Diálogos entre teatro y neurociencia* (pp.15-30). Bilbao: Artezblai
- FONS, Martín (2008): *Fundamentos científicos del proceso creativo del actor: perspectivas de estudio*. Baleares. Tesis inédita.
- FONS, Martín (2009a): “L’actor com a imitador/simulador: Performance i neurociència cognitiva”. En *Estudis Escènics. Quaderns de l’Institut del Teatre*, nº 36, Barcelona, Institut del Teatre, pp. 11-35.
- FONS, Martín (2009b): *El procés creador de l’actor*. Mallorca, Col·lecció Lliçons ESADIB, nº4.
- FONS, Martín (2015): “Teatro y neurociencias: el proceso creativo del actor desde la psicofisiología de la acción”, *Revista Acotaciones*, Resad, nº 35 (en prensa)
- LUI, F. et al. (2008) “Neural substrates for observing and imagining non-object-directed actions”. En *Social Neuroscience*, 3, 268-269.
- IGLESIAS SIMÓN, Pablo (2004): “Dirección escénica y principios estéticos en la compañía de los Meiningers”, *ADE-Teatro*. Nº 100. Abril-Junio.
- JIMÉNEZ, Sergio (1990): *El evangelio de Stanislavski según sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*, México, Escenología,
- KNÉBEL, María Ósipovna (1996): *El último Stanislavsky*. Madrid, Ed.Fundamentos
- KNÉBEL, María Ósipovna (1998). *La palabra en la creación actoral*, Madrid, Ed.Fundamentos.
- LABORIT, Henri (1979): *L’Inhibition de l’action: biologie, physiologie, psychologie, sociologie*, Masson
- LABORIT, Henri (1973): *Les Comportements: Biologie, physiologie, pharmacologie*, Masson
- MARINIS, Marco (2005): *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*, Buenos

Aires, Galerna.

- UMILÀ, M.A., KOHLER, E., GALLESE, V., FOGASSI, L., FODIGA, L., KEYSERS, C., RIZZOLATTI, G. (2001): “I know what you are doing: a neurophysiological study”, en *Neuron*, 32, pp.91-101.
- OLIVA, César y TORRES, Francisco(1997): *Historia Básica del Arte Escénico*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- PRADIER, Jean-Marie, “Towards of Biological Theory of the Body in Performance”, en *New Theatre Quarterly*, vol IV, 21, February 1990, Cambridge University Press, pp.86-96.
- RIBOT, TH. (1924): *La psicología de los sentimientos*, Madrid, Daniel Jorro Editor
- RIZZOLATTI, Giacomo; SINIGAGLIA (2006): *Las neuronas espejo. Los mecanismos de la empatía emocional*, Barcelona, Paidós, Transiciones.
- SÁIZ, Milagros (2009): *Historia De La Psicología* , Barcelona, Ed UOC.
- SIMÓ i VINYES, Ramón (1988): *La retòrica de l'emoció: aproximació al sistema Stanislavski*, Barcelona, Institut del Teatre.
- SMITH, Edward; KOSSLYN, Stephen (2008): *Los procesos cognitivos. Modelos y bases neurales*, Madrid, Pearson, Prentice Hall.
- SOFIA, Gabriele (2008): “Las culturas teatrales en el cambio de siglo: el encuentro con la neurociencia”. En *Fabrikart*, nº8, Bilbao, pp. 226-237.
- SOFIA, Gabriele (ed.) (2009): *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Roma, Edizione Alegre.
- SOFIA, Gabriele (coord.) (2010): *Diálogos entre teatro y neurociencias*. Bilbao/Madrid, Artez Blai.
- SOFIA, Gabriele (2013): *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neurociencia e ritorno*. Roma, Bulzoni.
- SOFIA, Gabriele (2014): “Por uma História das Relações entre Teatro e Neurociência no Século XX”. En *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 4, nº2 , Porto Alegre, pp. 314-332
- SOFIA, Gabriele; SPADACENTA, Silvia; FALLETTI, Clelia; MIRABELLA, Giovanni (2012): “Il linguaggio incarnato dell'attore: indicazioni preliminari di un esperimento pilota” En Falletti, Clelia; Sofia, Gabriele (2012): *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni*, Roma, Bulzoni Editore, pp. 130-137.
- STANISLAVSKI, K.: *Mi vida en el arte*, vol. I., trad. De J. Merener. Ed. Ed. Quetzal, colección La Farándula, Buenos Aires, 1981.
- STANISLAVSKI, K.: *El trabajo del actor sobre si mismo, en el proceso de las vivencias*, vol. II, trad. De S. Merener y prólogo de G.Kristi. Ed. Quetzal, colección La Farándula, Buenos Aires, 1981.

- STANISLAVSKI, K.: *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de la encarnación*, vol. III, trad. De S. Merener y prólogo de G. Kristi. Ed. Quetzal, colección La Farándula, Buenos Aires, 1983.
- STANISLAVSKI, K.: *El trabajo del actor sobre su papel*, vol. IV, trad. De S. Merener y prólogo de G. Kristi, Prokofiev. Ed. Quetzal, colección La Farándula, Buenos Aires, 1988
- TOPORKOV. O. Vasilij (1991): *Stanislavskij alle prove gli ultimi anni*, Torino, Ed Ubulibri.
- WHYMAN, Rose (2008). *The Stanislavsky System of Acting: Legancy and influence in Modern Performance*, Cambrige: Cambrige University Press.
- ZARRILLI, Phillip (2009): *Psychophysical Acting. An Intercultural Approach after Stanislavsky*, London, New York, Routledge.