

# IMPORTANCIA Y VIGENCIA DE STANISLAVSKI

José Gabriel López Antuñano

Sergueievich Alexeiev en una visita a París en 1883 quedó fascinado por un poeta llamado Stanislavski, hasta el punto de apoderarse de su nombre, que utilizaría durante toda su vida el director de escena ruso como pseudónimo. Konstantin Stanislavski nació un 17 de enero de 1863, hace 150 años, y murió un 7 de agosto de 1938, 75 años atrás. Este doble aniversario proporciona una buena ocasión para comentar la revolución realizada en el teatro contemporáneo, donde el estudio del texto, la técnica del actor y el espacio escénico constituyen tres pilares basilares, imprescindibles e insustituibles, para afrontar una puesta en escena con garantías de éxito.

Novelas realistas del diecinueve, reseñas críticas de espectáculos aparecidas en diarios, ilustraciones o fotografías, escritos de hombres de teatro —actores e incipientes directores de escena— y un considerable volumen de documentos de muy diversa índole ofrecen un testimonio bastante fidedigno de los espectáculos teatrales que se representaban; del teatro que Stanislavski primero observó como espectador, para después transformarlo como creador artístico.



*El poder de las tinieblas*

El teatro del siglo XIX se caracterizaba por la pieza bien hecha, verosímil en su estructura interna, con personajes reconocibles, diálogos naturales en los que, no obstante, no faltaba cierta grandilocuencia y artificiosidad por los «dichos de autor», y realismo en la presentación de situaciones y conflictos. Estas obras escritas se representaban, de ordinario, sin el concurso de una dirección escénica, bastaba con el regidor, y por unos actores que trabajaban interpretativamente de acuerdo a los siguientes parámetros: frontalidad en relación al público y énfasis en los movimientos sobre la escena; modos de decir declamados, conforme a unas bien aprendidas reglas prosódicas, elegancia retórica en el recitado y voz impostada, de modo que a los espectadores les llegara la palabra desde el escenario sin contaminaciones del habla vulgar; apoyo gestual en la mímica facial, obviando la expresividad corporal, en

buena medida porque las fuentes de luz solo alcanzaban para iluminar los rostros.

André Antoine en París, donde Stanislavski pasó unos meses en 1883, es el primer director que renueva el arte de la representación, introduciendo cinco principios revolucionarios: definir la función del director, a cuyo cuidado quedará la composición de la escena y la dirección de actores (cfr. Sarrazac y Marcerou, 1999: 107-111); desentrañar la naturaleza de los personajes, es decir, conocer las motivaciones de sus parlamentos; procurar un movimiento natural en un espacio, que reproducía la realidad hasta el detalle; inculcar en los actores la finalidad de su tarea, ser y no representar, como primer paso hacia la verdad escénica; y la invención de la «cuarta pared», para que el actor se olvidara de los espectadores y concentrara la atención en cuanto ocurría sobre el escenario.

Este teatro causó mella en Stanislavski, que formó en 1888, junto a otros compañeros, la Sociedad de Arte y Literatura. Once años después conocerá a Nemirovich-Danchenko, con el que funda el Teatro de Arte de Moscú, tras una conversación de 18 horas en la que confrontaron su concepción de la puesta en escena, alimentada por la experiencia parisiense y por la actitud crítica de ambos hacia el teatro representado en Rusia<sup>1</sup>. Es posible que en esa larga conversación analizaran los males que aquejaban al teatro ruso, condensados por Stanislavski en tres puntos en su libro *El arte escénico*: a) el actor, demasiado pendiente de las reacciones del público, se desentendía de su trabajo, provocando escasa tensión y sobreactuación, para complacer a unos espectadores más pendientes del virtuo-

sismo del intérprete que de la capacidad de este para dar vida a un personaje en el contexto de un argumento teatral; b) la desconcentración del actor que, sin apoyo en ninguna técnica y sin relacionarse con los demás compañeros sobre la escena, era incapaz de retener la atención del espectador por un espacio superior a siete minutos, de aquí las abundantes descripciones insertas en la novela realista del protagonista que pasea sus prismáticos por la sala, en vez de fijarse en el escenario; c) el amateurismo de los actores que llegaban a los camerinos solo con el tiempo justo de vestirse para salir a escena, aunque la función ya hubiera comenzado (cfr. Magarshack, 1968: 21 y ss). Esta falta de profesionalidad provocaba, según Stanislavski, que el actor entrara en el escenario caracterizado en su porte externo, pero sin ningún bagaje espiritual, porque «no es su cuerpo sino el alma la que debe maquiarse y vestirse» (Stanislavski, 1975: 37).

Estos modos de hacer, más los defectos arriba enunciados del teatro decimonónico, le llevan a Stanislavski y a Nemirovich-Danchenko a buscar unas técnicas ya abocetadas por el segundo, por Antoine o el alemán Ludwig Chronegk con el teatro de Saxe-Meinigen, para buscar la verdad, entendida como «lo que podría existir y suceder y creemos (durante el espectáculo) como si ya hubiera existido» (Stanislavski, 1968: 147). Este objetivo solo se conseguiría mediante la inexcusable identificación actor-personaje, que se conseguiría con la aplicación de su sistema de interpretación.

Llegados a este punto resulta imprescindible exponer cuatro puntualizaciones: La primera, referida a la formu-



*Bajos fondos, Acto 1º*

lación de este sistema interpretativo, que no es consecuencia de una aplicación de un método sistemático concebido *a priori* para lograr un objetivo, sino el resultado de probar diferentes técnicas tanto en puestas en escena como en clases, y experimentar con ellas. De hecho, los libros de Stanislavski recogen una serie de ejercicios y su desarrollo, sin concluir en una doctrina canónica, sí propuesta por algunos seguidores. El sistema de Stanislavski parecía un organismo vivo, asentado en unos principios básicos, pero sujetos en su aplicación a modificaciones en función de los actores y la naturaleza de la obra dramática. La segunda versa sobre la necesidad del conocimiento de estos principios básicos y su aplicación que devienen necesarios para cualquier actor. Es el punto de partida imprescindible, que permite saltar de la imitación intuitiva de una persona que se aficiona al teatro, al trabajo del actor profesional necesitado de unas herramientas para lograr esa identificación con el personaje y empatizar con

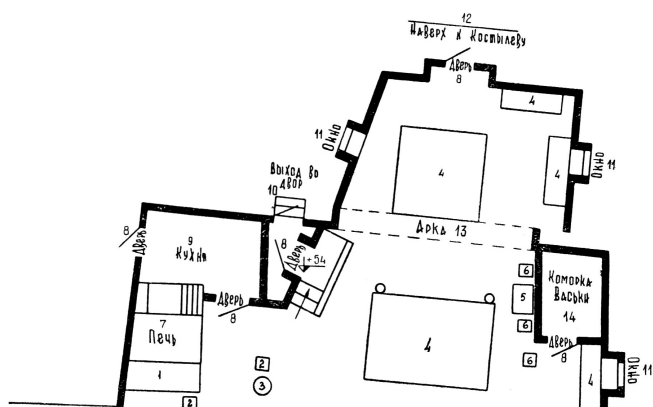
el espectador. Adquirida esta técnica interpretativa, después se puede evolucionar por diferentes líneas o estilos, pero sin deslizarse hacia esos defectos comunes del actor vocacional, que actúa sin un aprendizaje previo y cae en el estereotipo, la impostación de la voz, la sobreactuación, la copia externa de un personaje: la mentira escénica, en una palabra<sup>2</sup>.

La tercera puntualización se refiere a una sacralización exagerada, más acendrada en los países del este de Europa, donde los seguidores de Stanislavski han elaborado métodos que han encorsetado la actuación y han llenado los escenarios de hipernaturalidad, lentitud, artificiosidad y un exceso de realismo en las escenografías, recargadas de objetos. Este manierismo ha producido un efecto paradójico, porque el seguimiento del sistema a pies juntillas ha conseguido un resultado contrario a la pretensión de Stanislavski, que escribía, casi gritando: «No me copiéis a mí. Copiad a la naturaleza» (Stanislavski, 1968: 183). La cuarta precisión hace referencia a constatar que el sistema de Stanislavski no es el único para adquirir esa técnica interpretativa, Bertolt Brecht también acuñó un procedimiento que exige la adquisición de una técnica que separa el voluntarismo interpretativo del teatro con mayúscula.

Stanislavski asienta la reformulación del teatro sobre tres pilares: el estudio del texto dramático, la técnica del actor y de sus movimientos en el espacio, y la ilusión escénica. Basta con acercarse al trabajo de ensayos del director ruso, descrito pormenorizadamente por Pavis en el artículo *Da Stanislavski a Wilson. Antologia portatile sulla*

*partitura* (Marinis, 1997: 63), para advertir la importancia concedida al texto que la totalidad del elenco conocía hasta en sus últimos detalles. Quedaban desterradas esas prácticas inveteradas en la historia del hecho escénico, en las que cada actor estudiaba su parte e incluso no recibía más que aquellos textos donde él intervenía, precedidas de las últimas líneas del actor que le precedía en el uso de la palabra.

De este estudio en profundidad, le interesaban primordialmente el subtexto, las circunstancias dadas y la super-tarea. El subtexto es lo no dicho explícitamente, pero que motiva el discurso del personaje; o bien, la acción interna, escondida por acontecimientos externos, que condiciona al personaje en su actuar. Cada actor y el director estudiaban a conciencia sus parlamentos y el contexto en el que se pronuncia, porque debajo de las palabras, de las construcciones sintácticas, de los procesos de enunciación, etc., hay pensamientos, emociones o motivaciones que precisan transformarse en acción o en tareas físicas, tanto cuando el intérprete habla como cuando escucha, o bien permanece en escena aunque apartado del diálogo principal. El estudio del subtexto ayuda a conocer la psicología del personaje, que sostiene a lo largo de toda la obra teatral, y el comportamiento del mismo, consecuencia de su forma de ser y de los procesos de acción/reacción característicos del teatro. La palabra en su contexto psicológico motiva los signos lingüísticos, cinésicos y pro-xémicos de los personajes, que deben preceder a la palabra, como ocurre en la vida misma, donde primero es la acción y luego la palabra. De este modo, el estudio del



Bajos fondos, Croquis Acto 1º

subtexto evita que el actor diga unas palabras ilustradas con gestos, produciendo una sensación de artificiosidad, contraria a la verdad escénica.

El texto secundario (el escrito por el dramaturgo en las acotaciones o la información facilitada acerca de los personajes, del lugar, la situación, etc., por lo expuesto por otros personajes al pronunciar sus parlamentos) Stanislavski lo escrutaba hasta el detalle, porque aporta una información indispensable para configurar los personajes. Se trata de las denominadas circunstancias dadas, entendidas como «la historia de la obra, los hechos, eventos, época, tiempo y lugar de la acción, condiciones de vida, la interpretación de los actores y del *régisseur*, *mise-en-scène*, la producción, la escenografía, la utilería, el vestuario, los efectos de luces y de sonido, que se proporcionan a un actor para ser tomadas en cuenta, al crear su papel» (Stanislavski, 1968: 98); es decir, el conjunto de elementos



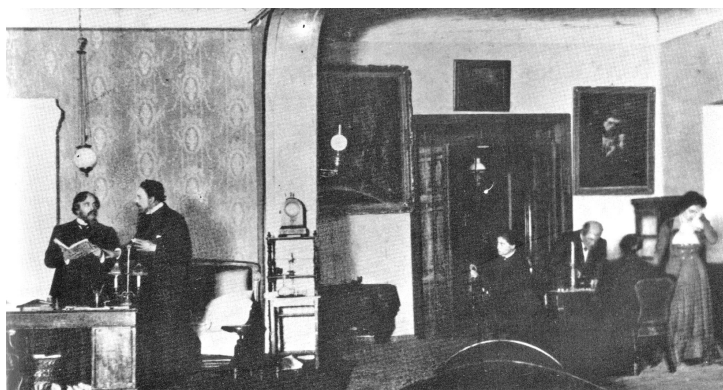
externos que condicionan el actuar de los personajes, al tiempo que permiten recomponer la fábula de la obra teatral desde el acontecimiento inicial o incidente remoto (donde empieza la historia), que no acostumbra a coincidir con el inicio de la pieza dramática, hasta el final. Las circunstancias dadas permiten reconstruir la fábula desde el inicio, llenar de contenido las elipsis temporales, frecuentes en el teatro, suponer cuanto hacen los personajes fuera de escena durante el espacio que media entre un mutis y una entrada, y observar las actitudes de los personajes a causa de elementos externos que escapan a su propio ser. El recuerdo de *Hamlet*, por ejemplo, sirve para apreciar cómo la tragedia que inicia su trama con la aparición del espectro del padre de Hamlet, tiene un incidente remoto en el flirteo de Gertrudis con Claudio, que asesinan al padre de Hamlet, modificando el comportamiento de su hijo por esas circunstancias dadas que le rodean.

El tercer elemento importante, incorporado por Stanislavski a esta fase previa de estudio del texto dramático, se centra en la estructuración de la obra dramática en unidades, objetivos y secuencias; el hallazgo de la acción transversal, la fuerza motivadora del actuar del personaje, la supertarea (el objetivo principal perseguido por el personaje durante toda la obra como «suma de objetivos individuales menores, pensamientos imaginativos, sentimientos y acciones» (Stanislavski, 1968: 229), etc. Se trata de una disección de la pieza dramática para encontrar los estímulos motivadores de los personajes, ocultando así la mano del autor que les coloca en situaciones diferentes y les hace decir palabras inventadas. Stanislavski partía del

mismo material dramático que otros directores contemporáneos suyos, pero se esforzaba por lograr mediante este trabajo la autonomía de la puesta en escena, accionada solo por los personajes, que ya no imitaban la verdad, sino que eran la verdad misma.

A cambiar los hábitos interpretativos dedicó muchos años de su vida y las experiencias las recoge en sus libros *La construcción del personaje*, *El arte escénico* y *Un actor se prepara*, donde expone conceptos y describe ejercicios para indicar el camino de identificación entre actor y personaje. No me detendré para referirme a la técnica interpretativa a resumir cuanto encierran los libros citados, a los que se suman las abundantes anotaciones ahora en proceso de transcripción y edición en Rusia, la tradición oral u otros escritos redactados por discípulos suyos. La técnica, encaminada a construir el personaje, se asienta sobre la memoria emotiva, entendida como la activación de la imaginación creadora y un conjunto de recuerdos que el actor allega a su memoria para crear su personaje desde dentro, construyendo su forma de ser y actuar, rechazando toda creación basada en la imitación externa. De este modo, el personaje afronta las situaciones dramáticas con la misma psicología, emotividad y con idénticas acciones físicas como las ejecutaría la persona del actor en su vida real.

Ahora bien, este punto necesita una breve aclaración, porque evolucionó en vida de Stanislavski. En los primeros trabajos solicitaba de los actores que la memoria emocional recuperara sentimientos ya experimentados por el actor (cfr. Stanislavski, 1968: 143); sin embargo con este



*La gaviota, Acto 1º*

procedimiento se topó con un problema: la dificultad para que un actor encarnara un personaje con idéntica psicología, emotividad y acciones físicas cuando este no había transitado procesos íntimos como, por ejemplo, el sufrimiento que origina la muerte trágica de un amigo. Para solventar esta cuestión, propuso a sus actores la utilización de otros recursos, encaminados a la identificación: buscar y experimentar con sentimientos análogos, obviando los estrictamente personales; combinar lo vivido y lo imaginado, lo material y lo espiritual, lo observable y lo invisible, fusionando estos pequeños recuerdos; mirar y absorber con atención y sensibilidad cuanto les rodea en escena, tanto lo referente a las cualidades expresivas de los *partenaires*, como los objetos o atmósferas creadas en el escenario; y conocer intelectualmente al personaje.

Además y para que la memoria no divagara, les exigía intensidad, atención y concentración sobre el escenario y, cuando estaban ausentes, vivir los sentimientos de los

personajes, pero sin quedar atrapados por ellos, porque la obra evoluciona temporalmente a mayor velocidad que la vida y el actor debe modificar actitudes, comportamientos o sentimientos al ritmo impuesto por la pieza dramática. La verdad de Romeo no se alcanzará si el actor queda atrapado por los sentimientos que se desbordan en la escena del balcón: necesita distinguir la frontera entre la verdad escénica y la verdad de la vida, para evolucionar sentimentalmente al ritmo de la sucesión de las oposiciones y conflictos en relación con Julieta y otros personajes. Centrado en la construcción del personaje, en la búsqueda de la verdad escénica y participando como actor en algunos de los espectáculos que dirigía, Nemirovich-Danchenko se encargaba de tareas de producción, de organizar el movimiento y de marcar el tempo de los espectáculos, sobre un ritmo que imprimían los actores.

Al margen de estas técnicas, Stanislavski exigía al actor para construir su personaje los siguientes requisitos: poseer un importante acervo cultural, libertad de espíritu y búsqueda de la verdad, a fin de que el personaje posea coherencia interna, claridad de actuación en la confrontación con otros compañeros, e inteligibilidad ante los espectadores.

La tercera aportación de Stanislavski consistió en crear ilusión escénica a través de un espacio escénico, que no solo debía reproducir la realidad como la escenografía naturalista, sino que además necesitaba crear atmósferas y ambientes, que proporcionaran un clima sugerente, evocador o metafórico. El escenario no es un lugar donde se desarrolla la acción dramática, sino el estímulo sensorial

que provoca en el actor un estado creativo. Stanislavski cuidaba hasta el detalle la implantación de la escenografía y la colocación de infinidad de objetos significantes y destinados a establecer una relación con el actor, provocando su memoria emotiva y consiguiendo que el intérprete expresara sus sentimientos al observar, palpar o jugar con estos elementos de utilería.

Stanislavski revolucionó el teatro de su época y mantuvo una permanente evolución e influencia ante todo entre los años 1897 y 1917, coincidiendo con la pujanza del Teatro de Arte. Su magisterio continuó hasta su muerte en 1938, aunque en estos últimos veinte años de su vida hubo de bregar con el teatro de la revolución soviética, que propugnaba espectáculos más populares y didácticos. Hoy la importancia del sistema de Stanislavski, difundido en el mundo occidental, continúa vigente: es, como he escrito líneas arriba, el procedimiento imprescindible para conseguir las herramientas interpretativas. A su vez presenta diferentes ramificaciones que arrancan del tronco común, oscilando entre el psicologismo manierista que reproduce arqueológicamente un sistema sin vida, practicado por algunas compañías en Rusia y en países de su entorno, a un sistema en evolución dinámica, donde se reconocen los principios básicos, con aportaciones sustanciales de creadores de la talla de Yuri Lioubimov, Piotr Fomenko, Lev Dodine, Anatoli Vassiliev, Viktor Ryzhakov, entre otros, en Rusia, Elmo Nüganen, Alvis Hermanis, Oskaras Korsunovas y Rimas Tuminas, en las repúblicas bálticas, Sándor Zsótér o Bela Pinter, en Hungría, Desislava Shpatora o Javoz Gardev, en Bulgaria, y un largo etcétera.

En Occidente se enfrentan dos corrientes contrapuestas, en América el Actor Studio de Lee Strasberg y el psicologismo practicado por algunos directores de escena argentinos y trasladado a España, que parten de un primer estadio del sistema de Stanislavski, cuando la memoria emocional la identificaba con las vivencias personales. La otra corriente viene marcada por lo que Peter Brook<sup>3</sup> denominó el naturalismo por analogía, que procura establecer una relación de semejanza entre personaje e intérprete, de modo que aquello que reproduce el actor sobre la escena equivalga a la realidad, copiando o tomando prestados gestos, movimientos o tonos, sin derivar en una imitación total. Se trata, por tanto, de evocar el recuerdo del espectador mediante una relación de semejanza para conseguir la ilusión escénica. Directores como Declam Donnellan, Simon McBurney, Ramin Gray, Deborah Warner, Stephan Braunschweig, Jacques Lassalle, Eric Lacascade, Philippe Cantarella, entre otros muchos, representarían a esta tendencia. En España, Stanislavski vino de la mano de Layton, un discípulo de Strasberg, y en su estudio se formaron una hornada de directores, José Carlos Plaza, Miguel Narros..., que han influido notoriamente en la escena española.

Como se ve, muchos son los directores que continúan la senda Stanislavski, pero hoy el naturalismo, acuñado por el director ruso, encuentra algunos problemas derivados de la recepción del espectador de hoy, más rápido en la captación, acostumbrado a un tempo ritmo diferente, habituado al mundo de la imagen y poco amigo de seguir la construcción discursiva del razonamiento a través de la

palabra; o bien de la nueva escritura dramática, que plantea problemas: ¿cómo aplicar el sistema a los textos que se escriben en la actualidad donde el personaje se encuentra desaparecido y sustituido por un actante, y la estructura lógica sobre la que se asienta la historia, resulta inexistente? ¿Se pueden afrontar textos de Novarina, Vinader, Von Mayenburg, Viripaev, Kane, por ejemplo, desde el psicologismo puro? Estas y otras cuestiones deben resolverse, pero ninguna enturbia las aportaciones esenciales de Stanislavski a la historia de la puesta en escena. ■

#### REFERENCIAS

- Amiard Chevrel, Claudine. *Le théâtre artistique de Moscou (1898-1917)*. (1965). Editorial CNRS. París.
- Magarshack, David. Ensayo en *El arte escénico* (1999). Siglo Veintiuno editores. México.
- Pavis, Patrice. *Da Stanislavski a Wilson. Antología portatle sulla partitura*, en la Revista de Teatro Eurisiano, n° 3 (1997). Coordinador Marco de Marinis.
- Sarrazac, Jean Pierre, y Marcerau, Philippe (1999): *Antoinie, l'invention de la mise en scène*, París, Actes-Sud Papiers.
- Stanislavski, Constantin. *Un actor se prepara* (1968). Editorial constancia, México.
- Stanislavski, Constantin. *La construcción del personaje* (1976). Alianza Editorial. Madrid.
- Stanislavski, Constantin. *El arte escénico* (1999). Siglo Veintiuno editores. México, 1975.

#### NOTAS

- <sup>1</sup> Al respecto, es obligado señalar la inquietud de Nemirovich-Danchenko por mejorar el arte de la representación que le había abocado a plantear un

plan de estudios para que los actores adquirieran unas herramientas básicas imprescindibles para afrontar con garantías el oficio de actor (cfr. Amiard Chevrel, Claudine. París: 21-27).

- <sup>2</sup> En una extensa entrevista con el autor de este artículo, publicada en *Assaig de teatre*, Vassiliev se expresaba en los siguiente términos en relación al método: «Todos los rusos empleamos el sistema Stanislavski, porque es un fundamento. Si voy a una clase de pintura tengo que empezar por dibujar un modelo clásico. Nadie ha inventado nada nuevo. Después ya se puede ser Picasso. Stanislavski es la metodología. Allí está todo pensado y es exacto, aunque esto no quiere decir que no deba evolucionar».
- <sup>3</sup> También Vassiliev, en *Sept ou huit leçons de théâtre*, emplea esta misma expresión en las páginas 109 y siguientes para definir su teatro.