

El Método de Lee Strasberg. Stanislavski y después...

Karina Mauro

En el informe pasado describimos someramente las bases del sistema desarrollado por Constantín Stanislavski durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. Más allá de las críticas que consignamos, estos planteos conformaron un lenguaje técnico / práctico susceptible de ser compartido por maestros y alumnos y funcional al realismo, por lo que, en poco tiempo, se propagó por diversos países. Su transformación en una ortodoxia, aspiración ajena al pedagogo ruso siempre proclive a cuestionarse, elevó la figura del maestro a la categoría de estrella o figura incuestionable (tanto profesional como ética y espiritualmente). Por ende, muchas veces la clase de teatro se vio convertida en un séquito de iniciados, mal que aún azota de una manera u otra a todas las escuelas y del que se han beneficiado muchas individualidades. En esta oportunidad, veremos un caso paradigmático de este fenómeno.

Las giras realizadas por el Teatro de Arte de Moscú contribuyeron a la difusión del sistema. Sin embargo, el mismo presentaba algunos problemas a la hora de su aplicación por parte de otro docente. Paradójicamente, el inconveniente radicaba en que el sistema era poco sistemático. Esto es, presentaba muchas contradicciones, idas y venidas, estaba lleno de consignas que no se hallaban ordenadas en la progresión propia de los procesos de aprendizaje. Sin duda era así porque correspondían a las investigaciones y reflexiones personales de Stanislavski y, más allá de que él las había compilado en varios volúmenes, no constituían una teoría, un todo cerrado en el que sus partes se relacionaran. Esto afectaba, sobre todo, a lo que se denomina la primera parte de su obra, dado que la segunda (correspondiente a las acciones físicas) no tuvo, fuera de la Unión Soviética, la despanpanante difusión que tuviera aquella.

Lo cierto es que el sistema era aplicado según la interpretación de aquel maestro que, sin haber tenido contacto directo con su creador, se decidiera a ponerlo en práctica, dirigiendo la formación de un puñado de valientes alumnos (como sucedió en la Argentina). También se dio el caso de algunos integrantes del Teatro de Arte de Moscú que emigraron y comenzaron a enseñar el sistema en otros países. Pero en ambas situaciones, los resultados fueron reformulaciones individuales, a veces muy alejadas del original.

El sistema Stanislavski en Estados Unidos: Lee Strasberg

El caso norteamericano reviste una importancia singular, a la luz de la influencia que tuvo posteriormente en nuestro país. Sin duda, el desarrollo de las propuestas de Stanislavski en los Estados Unidos está asociado con el nombre de Lee Strasberg y su Método.

Strasberg nació en la ciudad de Budanov (hoy Polonia, en aquella época, Imperio Austro Húngaro), en 1901. Cuando tenía ocho años su familia se trasladó al país del Norte, radicándose en la ciudad de Nueva York. Tuvo algunas experiencias juveniles en el teatro judío que se representaba en idish, pero es en 1923 que decide iniciar sus estudios en el American Laboratory Theatre, dirigido por Richard Boleslavsky y Maria Ouspenskaya. Ambos habían sido actores del Teatro de Arte de Moscú y decidieron quedarse en los Estados Unidos luego de una gira. Strasberg había sido espectador de dichas funciones, por lo que también tuvo la oportunidad de ver actuar al propio Stanislavski. En el American Laboratory Theatre, Strasberg tomó contacto con el sistema del pedagogo ruso, según la lectura de sus dos discípulos. Si se observa el período en el que realizó sus estudios (entre 1923 y 1925), se notará que las enseñanzas que recibió corresponden a la primera parte del mismo, que se centraba fundamentalmente en el trabajo con la relajación, la concentración y la memoria afectiva. En 1931, Strasberg comenzó a aplicar lo que había adquirido con el elenco del Group Theatre, del que fue cofundador junto con Harold Clurman y Cheryl Crawford y en el que también participaron el director de cine Elia Kazan y Robert Lewis. El grupo presentó varias obras hasta su disolución, por razones ideológicas, económicas y artísticas, en 1941. Siete años más tarde, algunos de sus antiguos integrantes (Kazan, Lewis y Crawford) decidieron retomar el proyecto, ahora denominado Actor's Studio, nombre que seguramente le resultará algo más familiar al lector. Strasberg pasó de ser invitado a dar algunas clases, a convertirse en el único profesor y en 1951 fue nombrado Director Artístico, hasta su fallecimiento en 1982. Y aun después de acaecido éste, su legado continuó resguardado por su segunda mujer, Anna Strasberg, quien continuó dando clases allí y en el Lee Strasberg Theater and Film Institute. Además, en 1974, Strasberg había dictado el contenido del libro *Un sueño de pasión*, en el que resume todos sus descubrimientos.

Fue allí, en el Actor's Studio, donde el austro-americano desarrolló y aplicó su Método y alcanzó fama mundial. La misma se cimentó a partir de la notoriedad obtenida por los actores allí formados, quienes se desempeñaron en puestas del realismo norteamericano en Broadway (en obras de Tennessee Williams, Arthur Miller y compañía), pero fundamentalmente, en el cine de Hollywood. El paradigma es Marlon Brando y sus interpretaciones en las películas de Elia Kazan. *Un tranvía llamado deseo*, film basado en la obra homónima de Tennessee Williams es quizá, la apoteosis del Método. Pero también han pasado por el Actor's las megaestrellas James Dean, Montgomery Clift, Paul Newman, Steve McQueen, Robert De Niro, Dustin Hoffman, Al Pacino, Harvey Keitel, Martin Landeau, Jack Nicholson, Sissy Spacek, Christopher Walken, Anne Bancroft y siguen las firmas... Si se presta atención a los repartos de películas clásicas entre los '50 y los '80 y a las listas de ganadores de Oscar's del mismo período, se comprenderá la dimensión de estos nombres. Nótese también que la mayoría desarrolló su carrera preponderantemente en el cine, industria a la que el éxito del Método estuvo profundamente ligado. De hecho, a Strasberg le fue encomendada la tarea poco sencilla de adiestrar a Marilyn Monroe y cuenta la leyenda que el severo entrenamiento y la exigencia de bucear en sus dolorosas vivencias, produjeron un desequilibrio emocional en la actriz, que pusiera fin a su vida años después. Sin embargo, esto es sólo una leyenda, ya que Monroe le testamentó una interesante herencia en dinero y en bienes a su maestro, en señal de agradecimiento.

¿En qué consiste el Método?

Constituye una exacerbación de las ideas del primer Stanislavski, ahondando en su línea psicologista ingenua. Strasberg estimaba que muchos problemas de la actuación, especialmente los vinculados con la expresividad, que no habían sido desentrañados por el Sistema, habían hallado resolución en su Método. Las premisas fundamentales del mismo son la relajación y la concentración, dado que él creía que la clave del proceso creativo estaba en la memoria.

Es así como se dedicó a profundizar el desarrollo de la memoria emotiva, dándole una importancia inusitada al control conciente y a la recreación voluntaria de vivencias del pasado. No en vano, Strasberg exterioriza varias veces en su libro, la admiración que siente por las ideas de Gordon Craig acerca del actor, cuya precisión lo asemejaría con una "supermarioneta". El creador del Método reelabora el concepto de memoria afectiva recibido de su maestro Boleslavsky, dividiéndolo en memoria sensorial (relacionada con los sentidos) y memoria emotiva (relacionada con las vivencias experimentadas). Parte de la idea de que el entrenamiento de estas memorias conduce al dominio del actor sobre los contenidos inconscientes de su psiquis, mostrando una curiosa reinterpretación de conceptos tomados de la psicología. Dichos contenidos son el motor de la actuación, por lo que la acción es pensada como resultado y no como causa y debe ser constantemente vigilada por los sentidos y la concentración. Según las propias palabras de Strasberg, la acción sólo debe entrar en juego cuando el actor ha aprendido a reaccionar o a sentir. Es así como una larga parte del proceso de aprendizaje del alumno o de la preparación del rol por parte del actor profesional, es destinada a realizar ejercicios de relajación y de entrenamiento sensorio-emotivo. Supuestamente, cuando un actor reproduce una emoción en un ejercicio, la misma ha pasado del inconsciente a la conciencia y está lista para ser evocada nuevamente a voluntad (cabe aclarar que esta idea no tiene fundamentación alguna, por lo menos en términos psicoanalíticos). El objetivo es que el actor obtenga un compendio personal de vivencias, listas para usar a voluntad. Se recomienda, que las mismas alcancen un número mayor a siete y menor a trece, por motivos que ignoramos.

Para lograr la libertad creativa en escena (lo cual en estos términos significa experimentar emociones) es necesario que el actor se libere de toda tensión. Con este fin se desarrollan una serie de ejercicios que buscan detectar y eliminar toda rigidez corporal. El más importante es el conocido como "la silla". El actor se sienta en una silla y comienza a vigilar mentalmente cada parte del cuerpo, buscando la tensión e intentando eliminarla. Puede contar con la ayuda de un compañero o el mismo docente, quien toma cada parte del cuerpo y chequea si está realmente relajada. Para ello puede realizar masajes o movimientos en la zona afectada (como por ejemplo, dejar caer un brazo para verificar si hay tensión). Este ejercicio abarca desde los pies hasta la cabeza y puede durar una hora. La tesis en la que se sostiene es que una vez relajado el cuerpo del actor, la emoción fluye sin trabas. Para lo cual, hacia el final del ejercicio, el alumno debe verbalizar y exteriorizar sus emociones mediante sonidos.

La concentración es considerada la base de la imaginación, por lo que se busca su desarrollo a través de los ejercicios con objetos. En primer lugar, se trabaja con un objeto que se halle asociado a una vivencia personal, para que el contacto con el mismo provoque la emoción. En segundo término,

se utilizan objetos evocados, para aprender a recrearlos sin su presencia y para registrar cada sensación asociada con estos. Se comienza evocando un objeto, hasta que se llega al momento de mezclar varias evocaciones en un mismo ejercicio (por ejemplo, tomar un café imaginario mientras se lee una carta imaginaria). Cabe preguntarse por qué el actor debería trabajar con objetos imaginarios si, al tener objetos reales en escena, podría ocuparse de otra cosa. Asimismo se busca recrear sensaciones, como el calor del sol o un dolor agudo. Esto también va de lo más sencillo a lo más complejo, hasta llegar a evocar una sensación total, como las experimentadas al tomar una ducha. Por otra parte, se realizan ejercicios para eliminar las inhibiciones, como el denominado "momento íntimo" o "momento privado". El mismo consiste en realizar delante de los demás, actos que sólo se realizan cuando se está a solas. Este ejercicio también puede durar una hora y puede mezclarse con la evocación de objetos o sensaciones, etc. Más allá de las procacidades y escatologías que puedan venir a la mente como primera ocurrencia (de las que no han estado exentas varias clases de teatro, ya sea siguiendo ésta u otras técnicas), el dilema se presenta al considerar si es posible, frente a la mirada del otro, actuar como si la misma no existiera. Si la respuesta es no, no vale la pena realizar el ejercicio. El momento íntimo, no lo será, ni podrá serlo nunca, por una imposibilidad lógica. Si la respuesta es sí, el aspirante a actor está frente a un problema serio. Y el mismo ya no deberá resolverse en una clase de teatro...

Strasberg desestima la importancia del "sí creativo", por considerar que promueve a la imitación de conductas. Incluso reelabora el concepto de circunstancias dadas, cambiándolo por el de "ajustes" para modificar la conducta. Si las circunstancias tenían que ver con la situación del personaje en la obra, los ajustes se desentendían de la misma y eran pensados exclusivamente en función de producir la vivencia del actor. Por ejemplo, un actor acostumbrado a hacer papeles cómicos tenía que interpretar a un personaje sobrio y presentaba dificultades para hacerlo. Entonces, Strasberg le propuso realizar el "ajuste al FBI" que consistía en crearse un agente secreto. Cabe destacar que la obra trataba de un grupo de médicos, por lo que el pensamiento del actor, que según esta pedagogía debe regir sus acciones en todo momento, se hallaba desconectado de la realidad de la escena.

El Método eleva la improvisación como metodología actoral por excelencia, aspecto que diversas técnicas, hasta las que se hallan en las antípodas, han adoptado. Pero no todas las improvisaciones son iguales. La que propone Strasberg tiene que ver con sustituir el texto original por lo que el actor tenga ganas de decir, hasta tanto se llegue a las réplicas de la obra por una necesidad emocional. Como resultado, y al estar regida por el control racional exigido constantemente por esta técnica, la improvisación es mantenida casi exclusivamente en los carriles de lo verbal. Es decir, el actor improvisa lo que tiene que decir (que al final será lo que diga la obra) en lugar de indagar en todo aquello que no es verbal y que el texto no le aporta.

Es preciso consignar que el Método tiene una postura retardataria respecto del trabajo con improvisaciones de escenas, ya sea pertenecientes a obras o creadas por los actores, dado que privilegia la realización de ejercicios individuales para la formación del alumno. El trabajo con textos comienza por el análisis intelectual de cuentos, generalmente infantiles, con el objeto de indagar en el subtexto. Por último, la caracterización física, considerada el aspecto exterior de la actuación, se trabaja a partir de la imitación de animales.

Strasberg reconoce que este trabajo, basado sustancialmente en la rememoración de vivencias personales para reproducir la emoción ligada a las mismas, puede generar resultados ajenos a la esfera de la interpretación. Es decir, reconoce que muchas personas se han visto afectadas personalmente en su pasaje por el Método. Esto también tiene mucho de leyenda, pero reconozcamos que una clase de actuación quizá no sea el ámbito adecuado para manipular estos materiales. Pero ése no es el problema. No se puede criticar una técnica por esto, si es que funciona en escena. El problema es: ¿funciona en escena? O mejor, ¿cuáles son los resultados que el Método produce en la esfera propia de la interpretación?

Pueden y se han realizado numerosas críticas al Método. Cuentan las malas lenguas que, cuando en los '30 Stanislavski se enteró de lo que sucedía en los Estados Unidos, el ruso se sorprendió, dado que él había descartado esa metodología varios años atrás. También cuentan que cuando en 1976, el prestigioso actor inglés Lawrence Olivier compartió el rodaje de *Marathon Man* con Dustin Hoffman, actor del Método, el británico, perdiendo los estribos al ver que su compañero americano no dormía desde hacía varias noches con el objeto de vivenciar el cansancio, le espetó un: "Joven, ¿por qué no prueba simplemente con actuar?". Hoffman niega la veracidad de esta anécdota, por supuesto.

En términos teóricos, la crítica fundamental tiene que ver con que es notablemente inoperante en las condiciones de la escena, en la que es imposible detenerse a rememorar una vivencia o a verificar la

relajación muscular (por otro lado, no se explica de qué forma la laxitud corporal puede beneficiar al actor). Esto no tiene que ver con la falta de un mayor entrenamiento, que permitiría reducir los tiempos requeridos para conseguir estos fines (Strasberg afirma que se puede llegar a hacerlo en un minuto), sino con la justificación de que dichos resultados benefician a la actuación. ¿Rememorar un hecho doloroso del pasado puede ayudar para actuar una escena que poco tiene que ver con el mismo? Y si tuviera algo que ver, ¿serviría de todos modos? Es entendible que el Método haya funcionado tan bien en el cine, debido a las condiciones de producción de dicho medio. Recordemos que entre toma y toma hay largas esperas y que el actor rara vez actúa frente a su compañero. Por el contrario, muchas veces el actor de cine debe abstraerse de la realidad que lo rodea, dado que la misma está conformada por cámaras, técnicos, luces y todo tipo de artefactos. Pero no es posible abstraerse de la realidad de la escena en el teatro. Fundamentalmente, porque hay otro actor enfrente, con el que hay que intercambiar acciones para construir presente. Sin embargo, eso no es todo. Queda por explicar de qué manera la emoción, una vez rememorada, puede transponerse en acción. Se supone que esta colección de ejercicios ayuda a desarrollar la sensibilidad del actor. Pero nada dicen acerca de cómo debe proceder el actor, con su sensibilidad desarrollada a cuestas, cuando se enfrenta con una escena. Sin duda, la realización de todos estos ejercicios no resuelve este problema.

Su influencia en la Argentina

Lo cierto es que quizá en nuestro país, particularmente, la versión strasbergiana se confundió con el sistema de Stanislavski, cristalizándose como su única o verdadera lectura. Cuando Lee Strasberg visitó Buenos Aires, corría julio de 1970. Contaba ya con la fama mundial que le había dado el cine hollywoodense y con un campo teatral dominado por el realismo reflexivo y por lo tanto, ávido de más stanislavskianismo y psicologismo. Sin duda, el nombre Strasberg estaba asociado al del maestro ruso, al punto que las noticias acerca de ambos se habían masificado en nuestro país casi al mismo tiempo (en 1965, el número 3 / 4 de la Revista "Máscara", publicación de la Asociación Argentina de Actores, llevó por título "El desconocido Stanislavski" e incluía una entrevista a Lee Strasberg, titulada "El trabajo con material vivo").

Strasberg dictó un seminario de un mes de duración en el Teatro Municipal General San Martín, al que concurrió toda la crema del teatro porteño. Todavía se cuentan anécdotas acerca de lo sucedido allí, y los espectáculos acontecidos cuando algún argentino aceptaba probar un ejercicio delante de sus colegas. Los actores, directores y pedagogos más reconocidos y famosos, muchos de los cuales ya aplicaban a Stanislavski, participaron del mismo y salieron convertidos al strasbergianismo más acérrimo, que comenzaron a aplicar con ávido dogmatismo en sus clases.

El caso de Augusto Fernández, por ejemplo, merece algunas líneas, dado que su escuela sigue aún hoy todos los lineamientos strasbergianos, desde el ejercicio de la silla hasta el "momento íntimo". Por otra parte, el director aplica otros ejercicios que se inscriben en la misma senda, como el caso del "yo afectado". El mismo sostiene que la subjetividad de cada individuo está conformada por diversas facetas, que se denominan "yoes". Hay sucesos que pueden afectar de alguna manera a alguno de estos "yoes", pero las convenciones sociales, el respeto por el otro y las prohibiciones, no permiten que esto se exprese totalmente. El ejercicio propone indagar en estos hechos con el objeto de que esta parte afectada del yo pueda hallar expresión, dando lugar a emociones (muchas veces, desbordadas).

Este panorama dominó los '70 los '80 y su hegemonía comenzó a ser discutida por el teatro *under* a mediados de ésta última y disputada en las escuelas de actuación recién hacia su final, cuando se impusieron otras metodologías más ligadas al Teatro de Estados y al clown. El eclecticismo técnico ganó en la formación de los alumnos, generando nuevas dramaturgias, alejadas del realismo reflexivo. De todo ello nos ocuparemos próximamente.

Pero lo cierto es que esto no ha implicado la desaparición del Método en nuestro país. Más allá de las permanentes visitas de pedagogos que se han adentrado aún más en la línea psicologista, que promueve la ejercitación conciente de la memoria como base para la emoción (el caso emblemático es el de la norteamericana Joy Morris, quien incluye también una teoría de las "subpersonalidades"), la corriente stanislavskiana/strasbergiana goza de buena salud y muestra exponentes en los elencos oficiales, en las tiras televisivas y en ciertas producciones cinematográficas. Ya hemos mencionado que, hasta cierto punto, se trata de una cuestión generacional, por lo que un alto porcentaje de los actores que superan los cincuenta años fueron formados mayoritariamente por Agustín Alezzo, Augusto Fernández, Carlos Gandolfo, y algunos menores de esa edad, concurrieron y concurren a las clases de Lito Cruz, Julio Chávez o Luciano Suardi, formados en el Método. Cabe destacar que

varios discípulos de todos ellos, además de actuar, dirigen y dan clases, por lo que su número se multiplica ampliamente.

Bibliografía:

AAVV, Osvaldo Pellettieri, dir., 2003. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires, Tomo IV, La segunda modernidad (1949- 1976)*, Buenos Aires: Galerna.

Strasberg, Lee, 1989. *Un sueño de pasión*, Buenos Aires: Emecé.

El Método de las Acciones Físicas de Raúl Serrano
13/09/2008 | Por Karina Mauro

Acciones Físicas

Raul Serrano

Con el tercero de nuestros informes, completamos el acercamiento a las técnicas derivadas del sistema Stanislavski. El Método de las Acciones Físicas, profundizado por Raúl Serrano, se basa en las últimas reflexiones del maestro ruso.

Stanislavski no es Strasberg

En el Informe II consignamos que el sistema Stanislavski presentaba problemas a la hora de su puesta en práctica por otros docentes, dada su carencia de organicidad teórica. También observamos que esto afectaba especialmente a la primera parte del mismo, basada en la apelación a la memoria como camino a la emoción y a la actuación vivenciada. Probablemente sea así, porque aquello que se dio a conocer como "sistema" era en realidad un conjunto de observaciones y reflexiones personales acerca de la aplicación de incipientes premisas teóricas. Es comprensible, que hacia el final de un largo período de experimentación y pensamiento, cualquier caudal de ideas halle una organicidad que antes parecía imposible. No pocas veces dicha organicidad presenta una gran simpleza en su comparación con posturas anteriores. Es decir, se necesita mucho tiempo de observación y reflexión para arribar a planteos abarcadores, que contemplen al aprendizaje como un proceso y que, paradójicamente, resulten más sencillos en su aplicación. El Método de las Acciones Físicas es un ejemplo de ello. Si se lee a Stanislavski, se observará que sus libros se hallan plagados de ejercicios y exigencias. Son tantos, que casi no queda espacio para actuar. La idea de que es la acción el único imperativo a respetar, surge del convencimiento de que es ésta la que desencadena los procesos emotivos del actor e implica una concepción del sujeto y de su psiquis completamente opuesta a la manejada anteriormente.

Como también esbozamos en informes anteriores, la última parte de la obra de Stanislavski no ha tenido la extraordinaria difusión de la primera. Sin duda, las circunstancias históricas mundiales han contribuido a ello. Por un lado, la Unión Soviética, sumida en el régimen de José Stalin desde mediados de los '20 hasta su muerte, en 1953, abortó toda propuesta artística no programática. El caso emblemático es el de Vsévolod Meyerhold, quien pagó con su vida el afán de experimentación. Pero también Stanislavski se vio amordazado. Paradójicamente, la adopción del realismo como estética oficial soviética, fosilizó los descubrimientos del maestro ruso y, aunque la última parte de su pensamiento se hallaba alejada del psicologismo y más cerca de una teoría de la praxis (y por lo tanto del marxismo), fue silenciada por el stalinismo. Por otro lado, la banalización y el exitismo con que el capitalismo norteamericano parece afectar todo lo que toca, se evidenció en la apropiación que Lee Strasberg y la industria cinematográfica de Hollywood hicieron del "sistema".

Es así como, aun basándose en Stanislavski, las concepciones de Raúl Serrano son completamente opuestas a las de Strasberg, al punto que polemiza con éstas abiertamente. El Método de las Acciones Físicas, elaborado por el teórico y pedagogo tucumano, toma como referencia, para continuarlas y examinarlas, las últimas reflexiones de Stanislavski. De hecho, su metodología ostenta el mismo nombre.

El Método de las Acciones Físicas, según Raúl Serrano

Raúl Serrano nació en San Miguel de Tucumán en 1934. Dirigió varias obras en su ciudad natal, hasta que viajó a Rumania, para estudiar en el Instituto de Teatro y Cinematografía de Bucarest Ion Luca Caragiale. En 1961 obtuvo el título de Licenciado en Artes, especialidad Teatro. Allí, además de dirigir gran cantidad de obras, fue asistente de su maestro Moni Ghelerter y tomó contacto con el Método de las Acciones Físicas. Ya en Buenos Aires, en 1971, tomó seminarios con el propio Lee Strasberg y con Jean Vilar y comenzó a dirigir y enseñar regularmente. En 1981 fundó la Escuela de Teatro de Buenos Aires, ETBA, en la que transmite su técnica hasta la actualidad. También dictó clases en la antigua Escuela Nacional de Arte Dramático, ENAD, en la Carrera de Artes de la UBA y en ciudades del interior y el exterior del país y ha sido asesor artístico del Centro Cultural de la Cooperación, Floreal Gorini. Su reflexión teórica es constante, por lo que ha publicado varios libros, como *El método de las acciones físicas de Stanislavski*, *Dialéctica del trabajo creador del actor*, *Tesis sobre Stanislavski* y *Nuevas Tesis sobre Stanislavski*. Estos análisis, además de sostenerse en la observación práctica, están fuertemente influidos por la filosofía, especialmente por el pensamiento marxista.

Serrano estima que la primera parte del sistema abordaba separadamente elementos que luego

Stanislavski pudo pensar de manera conjunta. El momento que divide la obra del teórico ruso está dado por la constatación de que el sujeto no puede sentir a voluntad, ni aún entrenándose para ello. Este giro se produce en 1934, cuando escribe el Método de las Acciones Físicas. La acción física es una situación espaciotemporal en la que se vinculan todos los conceptos utilizados por Stanislavski anteriormente: concentración, relajación, imaginación, control y entrega. Con esta idea, su pensamiento adquiere la estructuración de la que carecía, estableciendo prioridades y estipulando la sucesión temporal de las distintas etapas del aprendizaje, considerado ahora como proceso y no como una colección de ejercicios inconexos. Según Serrano, ni la entrega desbordada a la emoción, ni el estricto y permanente control racional (puntas de la famosa paradoja planteada por Denise Diderot a la que nos refiriéramos en nuestro Informe I) sirven al actor, cuyo objetivo es alcanzar organicidad. Serrano utiliza el término organicidad en lugar de vivencia (aplicado por Stanislavski), porque ésta implica el compromiso psíquico, físico y emocional, al tiempo que lo separa del realismo psicológico como estética exclusiva.

Una de las críticas más severas que Serrano le realiza al Método de Strasberg, apunta a la idea de que actuar es evocar y al origen de la emoción en la memoria, dado que reduce la tarea del actor a una actividad introspectiva y por lo tanto, aislada de su entorno. Considera, en cambio, que la actuación debe ser extrovertida y abierta, apelando a la capacidad de juego del sujeto. Por otra parte, plantea que los esfuerzos del Método se abocan exclusivamente a la preparación del actor para lo que sucede antes de la escena, ya que Strasberg estima que lo que sucede durante la misma puede abordarse mediante adaptaciones de lo trabajado en los ejercicios. A esta idea, Serrano le contrapone una concepción activa del aprendizaje, basado en la praxis. Actuar es intercambiar conductas conflictivas, produciendo el tan mentado "aquí y ahora", definido como un comportamiento o situación que parece ocurrir por primera vez, al tiempo que compromete al actor en su totalidad, implicando tanto sus aspectos físicos como psíquicos. Dicho aprendizaje activo se produce durante la implementación de la herramienta pedagógica por antonomasia: la improvisación. Quizá la diferencia práctica más tangible entre las técnicas propuestas por Strasberg y Serrano se evidencia en lo que respecta al rol de la improvisación en la formación y la creación actoral.

¿Qué, cómo y para qué se improvisa en el Método de las Acciones Físicas?

La improvisación es la forma de conocimiento del actor. En primer lugar, es fundamental liberar al juego de la improvisación de toda carga psicológica. Dado que las condiciones de la escena son imposibles de equiparar con las de la vida, porque la situación dramática no tiene ni antecedentes ni consecuencias reales, es inútil intentar reproducir aquello que motiva la conducta real. Es decir, aún cuando en la vida cotidiana la emoción puede provocar conductas, en la escena esto no es posible porque las causas y consecuencias de lo que sucede son ficticias. Sin embargo, hay en la escena cosas que sí son reales, como el propio cuerpo y el cuerpo del compañero (cabe destacar que la voz es considerada como parte de la corporalidad). El actor debe aferrarse a ello. Por lo tanto, la única exigencia en la improvisación es la de atender a la interacción entre estos elementos tangibles, al intercambio de estímulos reales con el otro, dado que esto produce en el actor respuestas orgánicas. Por ejemplo, si en una escena dos personajes quieren obtener una manzana que está sobre una mesa, el camino tomado por el Método sería el de recordar sensorialmente el hambre y las cualidades de la manzana, para producir una emoción que lleve al sujeto a desearla. En el Método de las Acciones Físicas ambos actores intentarán llegar a la manzana, y cada acción de uno de ellos por acercarse, producirá la reacción del otro por evitarlo, y viceversa. Las respuestas de cada actor ya no serán racionales ni voluntarias, sino emocionales. La emoción no surge de la evocación sino de la interacción conflictiva, tal como sucede en el deporte o en el juego. Dicha interacción compromete al sujeto tanto psíquica como físicamente, sin necesidad de sustraerse mentalmente de la situación. Y, más aún, gracias a que no se sustrae de la situación.

De esta manera, el motor de la actuación es ubicado en el futuro y no en el pasado. El actor trabaja a partir del "para qué" y no del "por qué" realiza una acción. Serrano indica que ni las conductas ni las emociones pueden ser pensadas previamente y luego puestas en práctica. Surgen de la práctica misma. Por lo tanto, destierra el famoso "trabajo de mesa", por el cual el texto se analiza antes de ponerlo en acción, dado que esto lleva al análisis de "lo que se dice", siempre más pobre que la experiencia y conduce a la introversión del actor, al llenar su cabeza de ideas. Considera que es imposible determinar a priori cuáles serán las emociones del personaje en las condiciones dadas. En principio, por la indeterminación de la situación antes de que se produzca. Y por otro lado, porque la emoción no está contenida en la palabra que la designa. Así, la definición previa del personaje, generalmente verbal, propuesta por otras técnicas realistas, se convierte en una armadura que el actor formula una vez y luego debe llevar para siempre. La necesidad de invalidar la hegemonía de lo

discursivo es una de las razones por las que la improvisación se encara con el texto sabido de antemano. Así, el actor se despreocupa de improvisar palabras. La improvisación se despega de lo verbal para pasar a lo físico. El objetivo de la improvisación es transformar un hecho relatado en palabras (tal como se halla en la obra dramática), en una situación conflictiva concreta a la que hay que atender. El texto provee una estructura dramática que rige la improvisación y las réplicas constituyen el límite del juego. El actor debe lograr el compromiso corporal con dicha estructura.

La Estructura Dramática

Los elementos que constituyen la Estructura Dramática son: el Conflicto, el Entorno, el Sujeto, las Acciones Físicas y el Texto.

Serrano afirma que la noción de Conflicto no está lo suficientemente considerada por Stanislavski. El conflicto es una fuerza real, que se ejerce o se reprime, contra aquello que se le opone. Serrano estima que en toda escena hay un choque de dos o más fuerzas. El trabajo del actor es situar estas fuerzas en su cuerpo. La premisa es trabajar a partir de qué quiere y qué se le opone al personaje. Ahora bien, estas tendencias no deben ser puramente intelectuales o abstractas, sino que deben ser deseos simples y concretos. Es por ello que se abordan a partir de la animalidad. ¿Qué puede querer un animal? Comer, cazar, aparearse, matar, huir. Aun más concretamente, atraer o incorporar / expeler o evadir. El actor debe asumir un deseo con estas características básicas. Se define como "animal" porque es algo sencillo y corporal, no intelectual. No se busca la causa de lo que ocurre, sino atacar a lo que se opone a la concreción de ese deseo. Por lo tanto la acción es, más que nada, una reacción y esto es lo que crea presente y presencia.

El Método de las Acciones Físicas distingue tres tipos de conflicto: del personaje con el entorno, con el otro (que es el más común) y consigo mismo. Esta última variante es la que siempre e indefectiblemente está presente y se denomina Preconflicto.

¿Por qué está siempre presente? Porque aquellos "quieros" animales generalmente se hallan reprimidos, dado que los condicionamientos sociales no permiten que el sujeto los concrete. Por lo tanto, el sujeto observará que aquello que se le opone no está ubicado en una instancia externa, sino dentro de sí mismo. Por ejemplo, si asume el querer matar a otro personaje, se dará cuenta de que no puede hacerlo, principalmente porque el texto no lo indica. Pero no lo indica porque el personaje teme ser castigado, o porque siente culpa, o porque no se atreve, o porque teme que el otro sea más fuerte, etc. Habrá que indagar en el texto para decidir cuáles son las Condiciones Dadas (ver más adelante) que limitan la conducta del personaje. Entonces el sujeto asumirá que quiere hacer algo, pero que él mismo se censura para no hacerlo. De hecho, lo más frecuente en escena es la acción física reprimida. El lector puede haber pensado con razón, al leer nuestro ejemplo de la manzana, que una escena así abordada conduciría inevitablemente a una especie de sesión de lucha libre. Sería muy sencilla de actuar, pero también muy pobre. Sin embargo, si cada personaje asume que quiere la manzana pero que no puede simplemente deshacerse de su contrincante para obtenerla, matándolo o desmayándolo de un golpe, todo se complica. El Preconflicto es la base de la "represión como forma de la acción" y constituye una amenaza latente que gobierna el tratamiento de los conflictos con el entorno y con el otro.

El Entorno es la suma del lugar en el que se desarrolla la escena y las condiciones dadas. Es decir, todo aquello que ha sucedido antes y fuera de la situación dramática y que incide sobre ella: "Dado que" se presentan estas condiciones, "yo, el personaje, quiero hacer esto". Las condiciones dadas funcionan como límites para las conductas. En este punto, Serrano recurre a la equiparación con el juego, ya que en el mismo, se asume una entrega psicofísica al tiempo (y gracias a que) se respetan reglas establecidas artificialmente. No es en el pasado irrecuperable donde se sitúan los condicionamientos a las conductas, sino que éstos son producidos por el propio accionar. Así, todo aquello que ocupaba horas y horas de ejercicios en la formación del alumno, pasa entonces a formar parte de las reglas de juego. El alumno no debe entrenarse durante años para recrear una sensación sino que, dando por sentado que está experimentando dicha sensación (de la misma manera que el jugador de fútbol asume que tiene un impedimento en sus manos para tocar la pelota), debe actuar en consecuencia. Por ejemplo, si su personaje siente un dolor agudo, el actor no debe recrear la sensación de dolor para actuar, sino que debe comenzar a accionar como lo haría si sintiera un dolor agudo. "¿Y cómo actúa una persona que siente un dolor agudo?", pensará el lector. No podemos saberlo de antemano. Hágalo y después vemos si es creíble, si no es creíble, si es mucho, si es poco, etc. Partir de la evocación racional para actuar, es como si el jugador se enterara de que el reglamento del fútbol le impide tocar la pelota con la mano y entonces, antes de un partido, planificara cada movimiento que va a realizar prescindiendo de sus manos. En realidad,

racionalmente conoce que no va a poder tocar la pelota con la mano y sale a jugar. Pero a partir de allí, todos sus movimientos estarán regidos exclusivamente por lo que suceda en el partido, es decir, por el comportamiento de los rivales, por la posición de la pelota, por la situación de cada jugada. A pesar de ello, su cuerpo nunca, nunca, nunca, olvida que no puede tocar la pelota con la mano. Al punto que, si la toca, generalmente lo hace a propósito y siempre trata de esconderlo.

El Sujeto de la estructura dramática está pensado a partir de la corporalidad (donde ya mencionamos que se incluye la voz) y la acción. El actor piensa con el cuerpo.

Toda actuación, aún una conversación realista, debe plantearse desde el cuerpo. La utilización activa del mismo funciona aún en la inmovilidad, donde cobra todo su vigor la sentencia "represión como forma de la acción". Lejos de la racionalización (emparentada con la concentración y la evocación), el sujeto conoce haciendo y hace conociendo y, en la medida que acciona, se transforma a sí mismo en actor y en personaje. Se trata de un proceso en el que el pensamiento no precede a la acción. El actor asume los conflictos y las condiciones dadas del personaje y a partir de allí actúa "en nombre propio". Se convierte en el personaje al accionar como éste. No obtiene los contenidos psíquicos por introspección, sino mediante el compromiso del propio cuerpo en la acción.

Las Acciones Físicas son aquello que integra y da vida a las distintas partes de la Estructura. Es el lugar en el que se articula lo psíquico y lo físico. La concentración es la consecuencia y no la causa del trabajo del actor, por lo que no debe comenzarse por ella. Lo mismo sucede con la tensión muscular. La relajación no puede plantearse en abstracto, sino que es variable, depende de lo que la situación exige y se logra cuando el cuerpo se conecta con el objetivo a transformar. La acción debe tener un "para qué", por lo que no todo movimiento es una acción y aún la ausencia de movimiento puede ser activa.

Por último, el texto es la premisa y la consecuencia del trabajo. Constituye el punto de partida y de llegada de la actuación. Es incluido en la improvisación desde el principio, tal como hemos señalado. Cabe destacar que el tratamiento del texto desde el cuerpo, tal como lo propone Serrano, implica la explotación de todas las posibilidades plásticas de la voz, tanto en su sonoridad como en su articulación, por lo que estimula, por ejemplo, el entrenamiento imitando acentos extranjeros y la pronunciación de discursos poéticos, ampliando así la capacidad de registro del actor.

Mirada final

El Método de las Acciones Físicas busca que el alumno asuma la actuación como proceso y acepte el no saber como principio, para descartar así la planificación racional, su principal enemigo. Por eso estima que no pueden mezclarse los momentos de improvisación (propio de la identificación con el personaje) con aquellos regidos por la mirada exterior (propia de la caracterización). Ambas se terminarán fundiendo en el personaje, pero no pueden encararse al mismo tiempo. Esto puede resultar polémico, dado que aspectos de la caracterización física pueden ser pensados como "condiciones dadas" según esta misma teoría. Por ejemplo, si el personaje es rengo o está borracho, las características físicas propias de estas condiciones podrían ser incorporadas como "dado que soy rengo, o dado que estoy borracho, hago tal cosa..." De hecho, muchas técnicas que se apoyan en el uso del cuerpo, como el clown, por ejemplo, trabajan con la caracterización física como punto de partida.

Otra crítica que se le podría esgrimir, es que la idea de conflicto es desestimada por las nuevas dramaturgias. Sin embargo, no siempre lo que le sirve a la dramaturgia o a la puesta pensada en su conjunto, coincide con lo que le sirve al actor, en términos técnicos y metodológicos. Muchas obras actuales que no pueden ser consideradas realistas, manejan, sin embargo, un código de actuación vivenciada o conflictiva, y viceversa. Por ejemplo, aquella empleada por quienes se conocen como dramaturgos del '90: Javier Daulte, Alejandro Tantanián y el propio Daniel Veronese (lo que se observa sobre todo en sus últimas puestas chejovianas, en las que incluye actores formados en el realismo, como Osmar Núñez, Claudio Tolcachir o Luciano Suardi). Es una posición totalizadora, promovida desde la dramaturgia y la dirección, considerar que la estética o modalidad de trabajo de la que se que sirven, gobierna también la tarea del actor.

Uno de los aspectos más positivos del Método de las Acciones Físicas es su posibilidad de aplicación a estéticas no realistas. Serrano promueve la separación de la pedagogía de la prescripción de una poética particular, abarcando la mayor cantidad de estéticas posibles y no sólo aquella a la cual se adscribe. Aunque la formación del alumno recae inicialmente en el realismo, también se experimentan otras tendencias. Por ejemplo, una estética tan difícil como el grotesco criollo, que requiere caracterización física, manejo de la voz en la imitación de acentos extranjeros y una compleja composición interior, mixtura imposible de obtener por medios introspectivos. Esto se

logra merced a que, pese al gran arsenal teórico que lo avala, la aplicación práctica de la propuesta de Serrano le plantea al actor unas pocas consignas de gran simpleza. De hecho, la mayor dificultad que presentan los alumnos que se inician en esta pedagogía es la de abandonar concepciones previas y dejar de pensar, para sólo entregarse a la acción. Dado que no propone un pensamiento paralizante, el Método de las Acciones Físicas es un buen complemento para pedagogías que desarrollan la actuación exclusivamente a partir del cuerpo, ya que brinda herramientas para la caracterización interior, altamente recomendables para dinamizar las *performances* de actores muy formados en técnicas corporales, pero cuyas actuaciones muchas veces parecen vacías o inexpresivas. Y también es aconsejable para alumnos principiantes.

La situación actual del Método de las Acciones Físicas presenta características propias de varios fenómenos argentinos. Muchos son los alumnos que han pasado y pasan por el mismo.

Personalmente, me consta que muchos actores de televisión lo han hecho y han logrado dejar de ser "de madera" para realizar buenas actuaciones, abandonando su categoría de "galancitos" y realizando auténticas composiciones. Aun con estos y otros logros, y a pesar del reconocimiento público que siempre acompaña al nombre de Raúl Serrano, su teoría no ha alcanzado la fama ni las luces de su par strasbergiano. Probablemente esto se deba a la incapacidad de *lobby* de su creador o a la ausencia de una actitud de autohomenaje permanente (coincidente con su postura ideológica). O quizá tenga más que ver con esa tendencia tan argentina de rendirle tributo público a productos foráneos (aun a los teórico/técnicos), que sin embargo no le reportan muchos beneficios. Lo cierto es que, tanto en el análisis teórico como en la puesta en práctica, el Método de las Acciones Físicas se sostiene firmemente frente al Método de Strasberg, y es lógico entender por qué Stanislavski evolucionó hacia él.

Bibliografía

AAVV, Osvaldo Pellettieri, dir., 2003. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires, Tomo IV, La segunda modernidad (1949- 1976)*, Buenos Aires: Galerna.

Serrano, Raúl, 2004. *Nuevas Tesis sobre Stanislavski*, Buenos Aires: Atuel.

La memoria emotiva y su discutida eficacia para la actuación

Inés Plebani

Introducción:

El primer pedagogo teatral que se ocupó de la memoria emocional o emotiva fue el gran maestro Konstantín Serguéievich Stanislavski, (1863-1938), actor, director y autor ruso, nacido en Moscú, fue quien desarticuló el estilo de actuación grandilocuente que imperaba en su época.

A una noción completamente idealista sobre la actuación, vinculada a conceptos escasamente objetivos como el talento, la intuición, el genio o la inspiración; opuso un elevado profesionalismo en el actor, basado en un método que le permitiría encontrar al actor estados emocionales auténticos y dejar de depender de la aparición azarosa de los mismos.

Hasta ese momento, los manuales de actuación se limitaban a describir los rasgos externos aconsejables para la manifestación de los diversos estados de ánimo, se le ofrecía al actor una lista completa de recursos para representar la alegría, el dolor, la pena o la bondad, lo que conducía al cliché y a una actuación mecánica.

A este tipo de actuación, Stanislavski opone una actuación orgánica, basada en la verdad escénica.

El actor no debe aparentar en el escenario, sino existir de verdad, vivir la escena; es decir: sentir, pensar y comportarse sinceramente en las circunstancias de la ficción. Stanislavski elevó al actor a la categoría de creador y esta fue su gran misión.

Fue consciente de que para llevar a cabo su empresa debía recurrir a saberes científicos ajenos a lo teatral. Por eso se acercó a la fisiología, a la historia y a la psicología, que podían ayudarle a comprender la conducta humana.

El escaso desarrollo de las mismas le impidió profundizar y afirmar sus descubrimientos con una base científica más sólida; pero su genial intuición, su vasta experiencia como actor, director y pedagogo y la observación y análisis de la metodología utilizada por los grandes actores de la época, le permitieron recorrer el camino hacia la elaboración del sistema.

Un camino plagado de dudas y contradicciones, que lo obligaron a revisar constantemente sus postulados y que incluso, permiten hablar de por lo menos dos momentos muy marcados en sus investigaciones. En la primera etapa elabora sus conceptos fundamentales: relajación, concentración, atención, sí mágico y circunstancias dadas, imaginación, memoria emotiva, fe y sentido de la verdad; en la segunda etapa elabora el llamado método de las acciones físicas.

Pero es en el desarrollo de la memoria emotiva de la primera etapa de Stanislavski en la que voy a detenerme. Sin duda, este es el tema más polémico del sistema y el que más discusiones ha desatado. En la actualidad, encontramos fervorosos defensores y a apasionados detractores de la misma.

En este aspecto, Stanislavski se apoya en las teorías del francés Ribot de principios del siglo XX. Este había planteado que a veces reaparecían los recuerdos, con sentimientos incluidos, y a eso lo había llamado memoria afectiva. El maestro ruso, preocupado por encontrar una vía para la aparición de estados emocionales, planteaba al actor trabajar sobre recuerdos personales, y luego mecanizarlo, para que por medio de estímulos, el actor pudiese conectarse con las imágenes del pasado y apareciese así el estado emocional en el escenario.

Así como existe una memoria sensorial, sensaciones captadas por los cinco sentidos (aromas, sabores, texturas, colores, etc.), también existe una memoria de las emociones, de hecho, muchas veces la memoria sensorial evoca a la memoria afectiva.

El actor entonces debe buscar en su pasado personal una situación análoga a la que vive el personaje en la ficción, revivir esa situación y, una vez encontrado el sentimiento, traer la emoción a la escena.

Stanislavski parte de la premisa de que el actor nunca debe dejar de ser el mismo en escena *"Nunca se pierdan a si mismos en escena. Actúen siempre dentro de su personalidad propia, como artistas. No pueden nunca escaparse sí mismos. El momento en que se pierden, marca el dejar de vivir verdaderamente su papel para caer en al actuación falsa y exagerada"* El actor debe ponerse en el lugar de la persona que interpreta y actuar del modo que esa persona lo haría.

Si las circunstancias fueran las de la obra, si viviese en esa época, en esa familia, si tuviese tales hábitos y tales relaciones: ¿Qué haría yo?, a partir de allí encontrar estímulos sensoriales que lo

lleven a revivir situaciones que propicien el surgimiento de sentimientos análogos a los de su personaje.

Los cuestionamientos.

Son muchas las preguntas que podríamos plantearnos sobre el tema, por ejemplo: ¿Esto no significaría buscar conscientemente la emoción? Si la actuación orgánica pretende basarse en la mecánica natural de los sentimientos, la memoria emotiva: ¿No iría en contra de este proceso natural?, ya a que sabemos que en la vida cotidiana, las emociones no aparecen como resultado de una búsqueda consciente.

En múltiples oportunidades aconseja Stanislavski no tratar de revivir directamente el sentimiento, sino aquello que lo hace surgir, el estímulo que origina el sentimiento, el estado emocional. En general, como dije anteriormente, los estímulos están relacionados con los cinco sentidos, por lo tanto el maestro ruso enseña a poner atención en un objeto, sonido o textura que nos transporten a una emoción, que funcionen como estímulos.

La siguiente pregunta que podríamos hacernos sería: estos recuerdos, ¿pertenecen a acontecimientos del pasado personal del actor o constituyen en cierto modo una construcción del propio actor?, ¿Cuánto hay de construcción imaginaria en él?

A este interrogante Stanislavski, responde que en realidad nunca los recuerdos vuelven a nuestra memoria de igual manera *"El tiempo es un filtro magnífico para nuestros sentimientos recordados, y a demás un gran artista. No solamente purifica, sino que trasmuta, aún los más dolorosos recuerdos realistas en poesía"*

Son muchas las preguntas que nos podemos formular sobre este tema y es justo reconocer que el tratamiento que hace Stanislavski del mismo, ha originado polémicas que hasta la fecha se mantienen. Lo cierto es que en los últimos tiempos de sus investigaciones, cuando Stanislavski descubre el nexo indisoluble entre lo físico y lo psíquico, en el llamado método de las acciones físicas, revisa este concepto y no vuelve a trabajar sobre la memoria emotiva, ya que descubre que la misma, en lugar de conectar al actor con su partenaire y con la escena, lo obliga a aislarse, generando una introspección que atenta contra el desarrollo de la acción.

La experiencia.

Es precisamente este aislamiento e introspección la que experimenté personalmente realizando un ejercicio de memoria emotiva en el año 1994 donde tuve la oportunidad de participar en un seminario del Método del Actor's Studio dictado por Anna Strasberg en el teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires.

El Actor's Studio de Nueva York, es uno de los talleres de formación de actores más prestigiosos del mundo. Desde hace 53 años, las escenas representadas en ese viejo edificio de Nueva York son caldo de cultivo para el cine, el teatro y la televisión de los Estados Unidos. Por allí pasaron Marlon Brando, Al Pacino, Robert De Niro, Dustin Hoffman y Kevin Spacey, entre otros.

Este estudio fue fundado y dirigido por Lee Strasberg (1901-1982), fiel apostol del realismo, quien en el año 1923 se encontró con el Teatro de Arte de Mósca en una de las visitas americanas de Stanislavski.

Lee Strasberg, entendió que el sistema de Stanislavski sin duda creaba la verdad en el escenario y decidió dedicar su vida a profundizar sobre los conceptos de Stanislavski, fue así que elaboró lo que hoy se conoce como el Método del Actor's Studio.

Si bien Stanislavski abandonó la idea de la memoria emotiva cuando su búsqueda se concentró en el método de las acciones físicas, ya que prefirió poner el acento en lo que está sujeto a la voluntad del actor y los sentimientos son ajenos a nuestra voluntad, los directivos del Actor's Studio y sus alumnos, rescatan y defienden la memoria emotiva como parte de la metodología que utilizan en su actuación, e inclusive grandes actores de cine sostienen utilizarla en sus interpretaciones.

En mi participación en el seminario del Método del Actor's Studio, Anna Strasberg, actriz y esposa del fallecido Lee, se detuvo especialmente en la tan cuestionada memoria emotiva, se defendió diciendo que los detractores de la misma, no conocen a fondo el método para llevar a cabo la evocación, que de ninguna manera el actor debe ir directamente hacia el recuerdo trágico o alegre, sino que debe "rodear" el recuerdo: ¿Qué olores había en esa situación? ¿Qué sonidos se escuchaba?, ¿Qué objetos se podían divisar?, es decir, evocar la memoria afectiva mediante la memoria de los sentidos, es indiscutible que cuando uno huele un perfume que le recuerda a alguien surge el recuerdo de esa persona, aquí el perfume funcionaría como estímulo para la evocación, lo mismo ocurre con ciertos objetos o texturas que nos transportan hacia un momento vivido, pero

considero que esto queda allí como una evocación que no se traduce rápidamente en acción, o mejor dicho no se traduce inmediatamente al cuerpo, porque, a mi entender, es algo que surge de la mente, de la memoria y no del cuerpo, de las profundidades del ser.

El ejercicio de memoria emotiva, que experimenté en el seminario, consistía en recordar un lugar que frecuentábamos en la infancia, yo me transporté a la casa de mi abuela, a partir de allí debíamos recorrer el lugar con nuestra mente y tratar de buscar un objeto que nos llamara la atención, yo recordé una caramelera donde mi abuela siempre guardaba caramelos para mí; una vez encontrado el objeto, debía recordar los detalles, la textura de esa caramelera, la temperatura, el color, etc., de alguna manera el hecho de permanecer tanto tiempo concentrada en ese momento mi infancia, en ese objeto, y bajo la guía de Anna comencé a recordar situaciones relacionadas con ese objeto y más tarde situaciones que había vivido allí, se despertaron emociones relacionadas con ese recuerdo, pero no sé si pueda transportar esa emoción a una escena y mucho menos a un personaje.

Considero que fue un ejercicio de introspección, de hecho, el ejercicio se lleva a cabo con los ojos cerrados y acostados en el piso. De igual forma este no es el único ejercicio de memoria emotiva que pondera el Actor's Studio y por lo tanto no me atrevería a juzgar el método solo por la experimentación de un ejercicio.

Lo cierto es que, concuerdo totalmente con el sistema de Stanislavski, en cuanto a que el actor, en su interpretación, nunca deja de ser el mismo, las experiencias vividas son un gran material para el trabajo creador, pero considero que las vivencias se encuentran grabadas en nuestra piel, en nuestro cuerpo, en nuestra forma de hablar, de caminar, están grabadas en la memoria del cuerpo y de algún modo, siempre están presentes en la vida y por supuesto también en la escena, pero considero que no es productivo buscar las emociones a través de los recuerdos surgidos de la mente, que, a mi entender, abarca un uno por ciento de la vastedad de un vida, de un ser humano, en este sentido, prefiero acercarme al concepto del cuerpo-memoria o cuerpo vida, expuesto por Grotowski, quien considera que allí se encuentran las experiencias realmente importantes o aquellas que aún no han llegado.

El cuerpo-memoria o cuerpo-vida:

Jerzy Grotowski (1933-1983) director y pedagogo, dedicó su vida a la investigación del trabajo del actor con su teatro de laboratorio, sobre el final de sus investigaciones concluyó en la idea de un teatro no como fin, sino como un medio para revelar la esencia que todo ser humano oculta detrás de las máscaras que socialmente llevamos para ser aceptados. Influenciado por la filosofía oriental, consideró que el arte era un vehículo para cierta revelación, de hecho abandonó los espectáculos con público para reducir su actividad a un trabajo de investigación grupal que solo puede ser presenciado por gente selecta.

En sus investigaciones, elaboró el concepto de cuerpo-memoria o cuerpo vida, en el cual el actor debe apelar a su propia vida, pero no a través del sí mágico, las circunstancias dadas o la memoria emotiva, como cúmulo de recuerdos, ya que si recurre a esto está recurriendo a su YO, y este "yo" es una máscara, es un "yo" condicionado por la imagen que queremos imponernos a nosotros mismos y los demás, el planteo de Grotowski, es romper la máscara, revelar la esencia, liberar al hombre que se encuentra detrás de la máscara, y no "actuar" sino cumplir el acto.

Para ello el actor debe recurrir a su cuerpo- memoria o cuerpo- vida, donde se encuentran las experiencias realmente importantes o aquellas que aún no han llegado, en el cuerpo vida está inscripto todo y cuando se libera, se libera aquello que no se ha fijado conscientemente pero lo que es más esencial.

A través de una partitura de acciones precisas, sutiles y a la vez rigurosas, y por supuesto, concientes, el actor experimenta un impulso nacido del interior del cuerpo, este impulso es un movimiento subcutáneo que fluye desde el interior del cuerpo desconocido pero tangible. Este impulso no existe sin el partener sin otra existencia humana u otra existencia, el impulso existe siempre en presencia de...

Sostuvo que Stanislavski, en la última etapa de sus investigaciones, abandonó por completo la idea de recurrir a la memoria emotiva para traer a la escena sentimientos reales, y se abocó a las acciones físicas, al percibir que debía ocuparse de aquello que está a merced de la voluntad y los sentimientos no pueden ser evocados por estímulos de manera premeditada y consciente.

¿Cómo podríamos accionar tan voluntariamente o conscientemente sabiendo que poseemos un inconsciente y que cuando realizamos algo, en general, estamos queriendo hacer otra cosa? Tener conciencia de lo que se hace no es todo, por que no involucra la integridad. Stanislavski comprendía

este dilema por lo cual pretendía tocar indirectamente lo que es inconciente, muy pocas veces nos comportamos de manera íntegra, son muy pocos los momentos de plenitud, donde todo nuestro ser está comprometido.

No he tenido la oportunidad de experimentar ejercicios relacionados con el cuerpo memoria o cuerpo vida, pero acuerdo con la idea de que el actor debe apoyarse en una partitura de acciones voluntarias y concientes y que los sentimientos o la llamada organicidad aparecen por añadidura. No puedo afirmar o negar si alguna vez en mi actuación hice uso concreto de alguna experiencia personal vivida y ello trajo por consecuencia la manifestación de ciertas emociones, que volvieron a mi actuación mucho más orgánica, si así lo hice fue de una manera completamente involuntaria.

Bibliografía consultada:

STANISLAVSKI, Constantin, El trabajo del actor sobre sí mismo, Bs As, Editorial Quetzal, 1980

STANISLAVSKI, Constantin, (1953) Un actor se prepara, Editorial Diana DF México, 1999

HETHMON, Robert H, (1968) El método del Actors Studio (Conversaciones con Lee Strasberg), Editorial Fundamentos, Caracas, 15, Madrid 1972

LA MASCARA, Revista de publicación trimestral. "Homenaje a Jerzi Grotowski", México DF enero 1993

KONSTANTIN STANISLAVSKY

SU VIDA

Nació el 17 de enero de 1863 en Moscú.

Hijo de un rico fabricante lo que le proporcionó un gran apoyo financiero para sus aventuras teatrales.

En el año 1897 y junto a Vladimir Nemiróvich-Dánchenko crea el MAT, el primer teatro de Rusia con una compañía completamente profesional.

Maestro ruso de las artes escénicas modernas, recomienda a los críticos las distintas etapas de ese oficio investigativo, entre ellas el conocimiento del hecho artístico desde su génesis: estudio de mesa y su análisis.

Guiaba a los actores a reproducir en ellos el mundo emotivo de los personajes para que éste fuera proyectado al espectador como experiencia verídica, sin teatralidad artificial. Stanislavski denominó este efecto "realismo psicológico".

Desde 1907 hasta su muerte, se dedicó a desarrollar un sistema de formación dramática. Llegó a la conclusión de que los actores que recordaban sus propios sentimientos y experiencias, y los cambiaban por los de los personajes, podían establecer un vínculo con el público.

Expone claramente sus elementos clave:

1-la relajación,

2-la concentración,

3-la memoria emocional,

4-las unidades,

5-los objetivos

6- los superobjetivos.

Fue el primero en reconocer la universalidad de las técnicas empleadas por los actores extraordinarios y formuló un sistema moderno para abordar la actuación.

Dio a este proceso el nombre de técnica vivencial.

Esta difícil técnica permitía a los actores repetir su trabajo escénico sin tener que confiar en la inspiración.

Tras la Revolución Rusa de 1917, exploró las posibilidades de un teatro improvisado.

Intentó dar a los intérpretes los medios artísticos para poder abordar el texto de acuerdo con las motivaciones de los personajes.

Tradicionalmente, este proceso estaba bajo el control del director.

Al final de su vida, sin embargo, Stanislavski experimentó con una fórmula que otorgaba de nuevo al director el completo control intelectual sobre el proceso de ensayo.

Denominó a esta técnica "teoría de la acción física". .

Fue autor de *Un actor se prepara* (1936) y *La construcción del personaje* (publicación póstuma, 1948).

Falleció el 7 de agosto de 1938.

CONCENTRACION EN LA ACCION

Para poder reproducir el significado esencial de un texto hay que penetrar en él profundamente y sentirlo también con profundidad. Y esto es difícil. En primer lugar, uno de los elementos más importantes del subtexto es la memoria afectiva, un factor evanescente caprichoso e inestable. En segundo lugar se necesita una capacidad de atención bien disciplinada para ser capaz de concentrarse en el significado de las palabras.

EL METODO

1-Olviden por completo los sentimientos y pongan toda su atención en las imágenes internas.

Estúdienlas con todo el cuidado posible y descríbanlas lo más precisa, completa y vivamente que puedan.

2-Cuando consideramos un fenómeno, cuando nos imaginamos un objeto, un acontecimiento, o traemos a la mente experiencias de la vida real o imaginaria, no solo reaccionamos a esas cosas con nuestros sentimientos, sino que les pasamos revista con nuestros ojos interiores.

Sin embargo, al hacer esto en teatro nuestra visión interior debe tener relación sólo con la vida del personaje y no con nosotros mismos como actores.

3-Por eso es por lo que, cuando estamos en escena, nuestra principal preocupación debiera ser siempre reflejar en nuestra propia visión interior elementos semejantes a los que ocuparían la visión interior del personaje. Esta corriente interna de imágenes, alimentadas por toda clase de invenciones ficticias, así como por las circunstancias dadas, confiere vida a un personaje, le proporciona una base para todo lo que el personaje realiza:

- 1-ambiciones,
- 2-pensamientos,
- 3-sentimientos,

y, más aún, es una gran ayuda para que el actor concentre su atención en la vida interior del personaje.

4-Para ellos debemos disponer de una verdad, aunque sólo sea la verdad de la imaginación, en la que puedan creer, dentro de la que puedan vivir...

5-Por otro lado, al intentar comunicarlo ...

"Se deben preocupar de que el objeto de su atención no solo oiga y comprenda el significado de sus palabras, sino que también vea en el ojo de su mente lo mismo que ustedes, mientras les hablan. Lo importante es que se propongan un objetivo y traten de llevarlo a cabo. Lo importante es cómo tratan de actuar sobre su compañero o interlocutor, sobre su visión interna, que es lo que están ustedes intentando en este caso concreto

6-Se trata de un proceso por partes muy pequeñas: se comunica algo, pausa, el interlocutor absorbe lo comunicado, se continua, etc.

7-Al mismo tiempo que se hace esto, hay que tener en cuenta la totalidad de lo que se quiere comunicar.

Para uno todo está claro, pero para el interlocutor todo es nuevo, debe ser descifrado y absorbido. Esto requiere un cierto tiempo, y si se salta ese tiempo el diálogo se convierte en algo incomprensible. Por ello se debe crear esa corriente explicativa, bajo el diálogo hablado de una obra de teatro. Pues si no hay una historia comprensible que compartir no hay nada en que basar un subtexto explicativo.

8-Son las imágenes interiores las que nos sirven de señuelo al tratar las palabras y la forma de hablar, y son ellas las que, como el pintor o el poeta, con el ojo de la mente, nos permiten describir lo que vemos y como lo vemos

SISTEMA PARA PREPARACION DE UN ACTOR

A lo largo de su tarea artística y pedagógica, Konstantin Stanislavsky fue pionero en el intento de desarrollar un sistema para la preparación del actor.

Como resultado de su trabajo emergen dos propuestas.

La primera estuvo basada en los estudios dentro del campo de la psicología de fines del siglo XIX y es una técnica introspectiva a través de la cual se le proponía al actor recuperar (recordar-evocar) y hacer presente experiencias emotivas de su propia vida para utilizarlas en el proceso de creación de su personaje. Fue la llamada memoria emotiva.

Era una "vía consciente" para intentar acceder al universo afectivo del actor para permitirle, aunque no estuviese necesariamente "inspirado", vivir realmente y no de manera mentirosa y afectada la experiencia del personaje.

Pero fue el propio Stanislavsky el que descubrió que esta "técnica" se basaba en un supuesto falso como es el asumir que las emociones pueden ser convocadas voluntariamente cuando, en realidad, la vida nos demuestra cotidianamente todo lo contrario: que las emociones no dependen de nuestra voluntad.

No queremos amar a alguien pero lo amamos o, por el contrario, queremos verdaderamente amar a alguien pero no lo logramos.

El posterior desarrollo de esta propuesta comenzó delinear algunas otras limitaciones de esta "técnica":

La memoria emotiva opera por sustitución induciendo al actor a bucear en sus recuerdos para encontrar alguno similar al del personaje sustituyendo las situaciones emotivas de éste por las del propio actor.

Esto conlleva algunas limitaciones la primera de las cuales es circunscribir al actor solamente al horizonte de su propia experiencia emocional vedándole la posibilidad de investigar en las situaciones emocionales que la situación dramática reclama.

Además, estas situaciones suelen tener poco que ver con experiencias realmente vividas por el actor (asesinatos, incesto, suicidio, etc.) sin contar con las dificultades añadidas si se trata de autores clásicos.

¿Cómo hace el actor para encontrar en sus recuerdos alguna experiencia que le permita componer un duende o algún otro personaje de “Sueño de una noche de verano” ?

La memoria emotiva es una técnica introspectiva donde el actor se repliega a su interioridad para encontrar el estado emocional necesario para la escena o el personaje que está creando.

Ello implica predeterminar el estado emocional del actor/personaje.

“En esta escena debo estar triste o feliz o enfadado” y por lo tanto la acción es el resultado de un estado emocional preconcebido cuando, en realidad, aún no se ha transitado la experiencia para llegar creíblemente a ese estado emocional.

Todo este proceso produce el desprendimiento del actor del “aquí y ahora” que es fundamental a fin de dar origen a las conductas imprevisibles del personaje e investigar sobre las mismas.

El método de las acciones físicas (MAF) tiene su origen en las investigaciones en torno al trabajo del actor realizadas por Stanislavsky en los últimos años de su vida y desarrollado en distintas partes del mundo por maestros como Toporkov, Grotowsky y Serrano.

El MAF parte del postulado que nuestras emociones son, en principio, tan tímidas como los animales silvestres. El estado emocional es importante pero no depende de nuestra voluntad. Quien intente condicionar sus acciones con sus estados emotivos, se confunde. En tal sentido, el actor no debe inmiscuirse en absoluto con las emociones. No debe siquiera preocuparse por ellas.

La clave de las acciones físicas está en el proceso del cuerpo. Debe sólo hacer simplemente aquello que está haciendo...

Dejar estar a las emociones.

Si no siente nada, no siente nada.

Las emociones son libres.

Lo que sí el actor puede hacer, porque esto depende de su voluntad y entra dentro de la órbita de su conciencia, es generar las condiciones más apropiadas posibles para la aparición de las emociones, concentrar su atención en el modo más eficaz de atraerlas.

De esta manera por intermedio de la acción física el actor comienza a hacer para creer y va desatando el proceso de interacción con el partner y su entorno comprometiendo gradualmente sus niveles físico, intelectual y emotivo.

Es así como la emoción va surgiendo como resultado de la acción.

Para el actor, aprender cualquier cosa es conquistarla en la práctica.

Se aprende a través del hacer y no memorizando ideas y teorías.

La teoría sólo la usamos cuando nos ayuda a resolver un problema práctico.

Las acciones físicas son un método, es decir, una práctica que postula los siguientes enunciados básicos:

1- Los sentimientos no dependen de nuestra voluntad.

2- El actor debe desplazar su atención a lo que hay que hacer, esto sí depende de su voluntad.

3- El personaje fuera del accionar del actor es sólo un conjunto de palabras. En realidad, el personaje es lo que el actor hace.

4- Primero la experiencia física y después la emoción. La emoción es el resultado de la acción.

Para Stanislavsky, el eje del trabajo del actor es ir de lo consciente a lo inconsciente. La emoción se ubica en el inconsciente, sus apariciones son explosivas e involuntarias.

Sin embargo, para acceder a esa “perla”, el actor debe desarrollar una técnica consciente: *el método de las acciones físicas.*

“La pequeña verdad de las acciones físicas pone en movimiento a la gran verdad de los pensamientos, las emociones y las experiencias”

EL METODO HOY -INTIMIDADES DEL ACTOR'S STUDIO

¿Qué mágica fórmula de actuación pudo subyugar a talentos como Marlon Brando, Al Pacino, Robert De Niro, Dustin Hoffman o Kevin Spacey?

La respuesta, y muchos secretos más, yace en la historia del Actor's Studio.

Cada año el Actor's Studio recibe 15 mil solicitudes de admisión de todas partes del mundo.

Mediante audiciones sólo 85 aspirantes se convertirán en miembros.

Para pertenecer, deben superar dos audiciones de cinco minutos.

"**No te creo**", era la peor sentencia que un actor podía recibir de su parte. Así, sin anestesia, el maestro de personajes imaginarios disparaba que no, que la interpretación no había sido buena, que él no se lo había creído.

"**Lo lamento, cariño, pero aún no tienes condiciones para sumarte a nosotros**", arrojaba Lee Strasberg como un balde de ácido sobre jovencísimos Al Pacino, Paul Newman, Dustin Hoffmann o Harvey Keitel -entre otros después consagrados por Hollywood-, que alguna vez sufrieron la estocada.

Que Strasberg bajara el pulgar significaba frustración, crisis vocacional y lo más difícil de aceptar: no poder ser parte del Actor's Studio de Nueva York, uno de los talleres de formación de actores más prestigiosos del mundo.

Desde hace 53 años, las escenas representadas en ese viejo edificio de la calle 44 Oeste de Manhattan, son caldo de cultivo para el cine, el teatro y la televisión.

Allí retaron por primera vez a Marlon Brando por esa manía de farfullar como si le hubieran cosido las comisuras de los labios.

El Actor's Studio es un laboratorio de interpretación, un gimnasio de entrenamiento escénico basado en el dogma de Constantin Stanislavsky, el director de teatro y teórico ruso que transformó la actuación del siglo XX. Stanislavsky postuló que los verdaderos actores debían asimilar sus personajes a través de ejercicios mentales. Fastidiado con los que recitaban con exageración, el teórico ruso propuso buscar un realismo psicológico y ofrecer al público "sentimientos verdaderos". Hoy, el Actor's Studio cuenta con 900 miembros -con "carné de socio" de por vida y sin pagar un centavo- que entrenan su capacidad de transformarse en tal o cual personaje.

En la lista, por la que ya pasaron tres generaciones de actores, despuntan, entre otros, Robert De Niro, Faye Dunaway, Sally Field, Warren Beatty, Holly Hunter, Kevin Spacey y Sean Penn.

UN ACTOR SE PREPARA

Fragmento tomado del libro de Constantin Stanislavski

CAPITULO 1

La Prueba Inicial

1

Estábamos hoy emocionados esperando nuestra primera lección con el Director Tortsov. Pero entró a nuestra clase sólo para hacernos el inesperado anuncio de que, para conocernos mejor, quería que le diésemos una demostración en la cual actuaríamos para él fragmentos de obras escogidas por nosotros mismos. Se propone vernos en las tablas, teniendo el decorado al fondo, maquillados, en carácter, tras las candilejas, y con todos los trastos de la escena. Sólo entonces —dijo— le sería posible juzgar de nuestras aptitudes dramáticas.

Al principio, pocos estuvieron de acuerdo con la prueba propuesta. Entre estos estaba un chico rechoncho, Grisha Govorkov, quien ya había actuado en pequeños grupos; una rubia alta y bonita, Sonya Veliaminova, y un mozo vivaz y ruidoso llamado Vanya Vystsov.

Gradualmente, todos nos hicimos a la idea del intento; las brillantes candilejas se hicieron más tentadoras, y pronto nos pareció la función propuesta, útil, interesante, y hasta necesaria. En la elección, dos amigos míos: Paul Shustov y Leo Pushchin, y yo, nos mostrábamos modestos pensando en el vodevil o en la comedia ligera. Pero a nuestro alrededor sonaban grandes nombres: Gogol, Ostrovski, Chejov, y sin proponérselo, llevamos adelante nuestra ambición llegando a pensar

en algo romántico, en carácter, y escrito en verso.

Me tentaba la figura de Mozart; a Leo, la de Salieri, en tanto que Paul pensaba en Don Carlos. Comenzamos luego a discutir a Shakespeare, y yo escogí a Otelo. Paul, entonces estuvo de acuerdo en hacer Yago, y todo quedó decidido. Cuando dejamos el teatro, se nos dijo que el primer ensayo estaba fijado para el día siguiente.

Llegué a casa, tomé mi ejemplar de "Otelo", y acomodándome en el sofá abrí el libro y empecé a leer. Escasamente había leído dos páginas cuando me asaltó el deseo de actuar: a pesar de mí mismo, mis manos, brazos, piernas, la cara, los músculos, y algo dentro de mí, me llevaba a moverme. Comencé a recitar el texto. De repente, descubrí una plegadera de marfil, y la ajusté al cinturón como una daga. Mi afelpada toalla de baño hacía un buen turbante. De mis sábanas y ropa de cama improvisé una especie de camisa y una túnica, y mi sombrilla hacía las veces de una cimitarra. Pero no tenía escudo. Entonces recordé que en el comedor, contiguo a mi cuarto, había una gran bandeja. Ya con un escudo en la mano, me sentí todo un guerrero. No obstante, mi aspecto general era todavía de persona civilizada, moderna, en tanto que Otelo, siendo africano de origen, debía tener en él algo que indicara la vida primitiva, algo como de fiera, un tigre quizás. Y a fin de recordar, de sugerir el modo de conducirse de un animal, comencé toda una serie de ejercicios. En muchos momentos me sentí verdaderamente satisfecho. Casi cinco horas había trabajado sin que me diera cuenta de cómo había pasado el tiempo. Para mí, esto hacía evidente que mi inspiración era real.

2

Me levanté más tarde que de costumbre. Me vestí de prisa, y me lancé a la calle camino al teatro. Apenas hube llegado al salón de ensayos, donde todos esperaban por mí, me sentí tan confundido que en lugar de disculparme debidamente dije, como sin dar importancia al asunto:

—Parece que me retrasé un poco.

Rakhmanov, el Asistente del Director, me miró un rato con elocuente reproche, y finalmente dijo: "Hemos estado sentados esperándole, disgustados, con los nervios de punta, y a usted sólo le "parece" que se retrasó "un poco". Todos llegamos aquí llenos de entusiasmo para hacer el trabajo que nos esperaba. Ahora, gracias a usted, nuestro humor y buena disposición se han disipado. Despertar el deseo de crear es difícil, matarlo es extremadamente fácil. Si yo interfiero mi propio trabajo, es cosa mía. Pero, ¿qué derecho tengo a detener el de todo un grupo? El actor, no menos que el soldado, debe sujetarse a una disciplina férrea.

Por esta primera falta, Rakhmanov se limitaba a reprenderme sin reportar nada, —dijo— al récord que, por escrito, se llevaba de los estudiantes; pero —añadió— yo debía disculparme de inmediato con todos, y hacerme el propósito, en lo futuro, de llegar a los ensayos un cuarto de hora antes de que empezaran. Aun después de haberme disculpado, Rakhmanov se resistió a continuar el frustrado ensayo porque, dijo, ese primer ensayo es siempre un suceso en la vida de un artista, y debe guardarse de él la mejor impresión posible.

El ensayo de hoy se echó a perder por mi descuido. Esperemos que el de mañana sea algo digno de recordarse.

Esta noche me había propuesto acostarme temprano, porque temía trabajar mi papel. Pero mis miradas recayeron en un pastel de chocolate, y... lo mezclé con un poco de mantequilla, obteniendo una pasta de color café. Era fácil de untarse en la cara: eso me convertiría en un moro. Sentado frente al espejo admiré, largamente, el brillo de mis dientes, ensayando cómo mostrarlos, y también cómo poner los ojos en blanco. Para completar mi caracterización me arreglé el traje y tan pronto como me lo puse me asaltaron los deseos de actuar. Mas no logré sino repetir lo hecho ayer, pareciéndome que, ahora, había perdido ya su bondad. No obstante, creí haber ganado algo en cuanto a mi idea de cuál debía ser la apariencia de Otelo.

3

Hoy fue nuestro primer ensayo. Llegué con mucha anticipación. El Asistente del Director sugirió que nosotros mismos planeásemos nuestras escenas y arregláramos la utilería. Afortunadamente, Paul estuvo de acuerdo en todo lo que yo propuse, ya que sólo le interesaban los rasgos psicológicos de Yago. Para mí los rasgos exteriores tenían la mayor importancia: deberían recordarme el ambiente de mi propio cuarto. Sin ello no podría volver a nacer la inspiración en mí. Y aunque luché no importa cuánto, por hacerme a la creencia de que estaba en mi cuarto, todos mis esfuerzos fueron inútiles. Solamente estorbaban mi actuación.

Paul sabía ya completamente su papel de memoria, pero yo tenía que seguir las líneas de mi texto, aunque fuese sólo aproximadamente. Para mi sorpresa, las palabras no me ayudaban; de hecho, me

confundían. Así que hubiera preferido prescindir del texto por completo, o tendría que detenerme a la mitad. No sólo las palabras, sino también los pensamientos del poeta, me parecían ahora extraños. Hasta los lineamientos de la acción contribuían a quitarme aquella libertad que había sentido cuando ensayaba en mi cuarto.

Peor aún: no reconocía mi propia voz. Además, ni el plan ni la manera de realizarlo, previamente establecidos durante mi labor en casa, armonizaban con la actuación de Paul. Por ejemplo, ¿cómo podría tener ocasión, en una escena relativamente tranquila entre Otelo y Yago, de hacer visible el brillo de mis dientes, el movimiento de los ojos que pensaba introducir en mi parte? Ni aun podía deshacerme de mis ideas fijas de cómo actuar, según había concebido, la naturaleza de un salvaje, ni del ambiente que para ello habla preparado. Quizás la razón de esto era que no encontraba con qué reemplazar aquello. Habla leído el texto del rol en cuanto a sí mismo, y había animado al personaje en sí mismo, sin haber relacionado uno con otro. Así, las palabras interferían la actuación, y ésta a las palabras.

Cuando trabajé hoy en casa, persistí en volver sobre mis pasos, sin encontrar nada nuevo. ¿Por qué sigo repitiendo métodos y escenas? ¿Por qué es mi actuación la misma de ayer, como igual será la de mañana? ¿Se me ha acabado la imaginación, o no tengo en ella reservas de qué echar mano? ¿Por qué mi labor al principio se deslizaba tan fácil y ligeramente, y luego tenía que detenerme en algún punto? Mientras pensaba en todo esto, algunas personas se reunieron en el cuarto vecino a tomar el té, y, a fin de no distraer mi atención, me instalé en un sitio diferente de mi habitación, procurando decir mis líneas tan suavemente como fuera posible, a modo de no ser oído.

Para sorpresa mía, sólo estos pequeños cambios transformaron la disposición de mi ánimo. Había descubierto un secreto: no permanecer mucho en un punto repitiendo siempre lo demasiado familiar.

4

En el ensayo de hoy, precisamente al principio, empecé a improvisar. En lugar de caminar, me senté en una silla, y actué sin mímica, ni movimientos, ni visajes, ni ojos en blanco. ¿Qué sucedió? De inmediato me confundí, olvidando el texto y las entonaciones que acostumbraba darle. Me detuve. No había nada que hacer, sino volver a mi antiguo método, al viejo procedimiento. Como no controlaba mis métodos, era controlado por ellos.

5

El ensayo de hoy no tuvo novedad alguna. Sin embargo, cada vez me acostumbro más al lugar donde trabajamos, y a la obra. Al principio, mi método de encarnar al Moro no concordaba en absoluto con el Yago de Paul. Hoy pareció que ya lograba yo una mejor adaptación entre su trabajo y el mío, en las escenas que tenemos juntos. De cualquier modo, siento que las discrepancias son menos definitivas.

6

Hoy nuestro ensayo se hizo en el escenario mismo. Yo contaba con el efecto de su atmósfera, ¿y qué sucedió? En lugar del brillo de las candilejas, y el alboroto de los laterales llenos de toda clase de accesorios de utilería y escenografía, me encontré en un lugar apenas iluminado y desierto. El gran escenario permanecía totalmente abierto y desnudo. Solamente cerca de las candilejas había unas cuantas sillas de madera, puestas allí para figurar nuestro improvisado set. A la derecha había una vara de luces. Apenas había pisado yo las tablas cuando apareció frente a mí la inmensa apertura del arco del proscenio; más allá, quedaba una extensión infinita y oscura, neblinosa. Fue ésta mi primera impresión de la escena desde un foro.

“¡Comience!”, exclamó alguien.

Se suponía que yo estaba en la habitación de Otelo, figurada por las sillas, y que debía tomar mi sitio. Me senté en una de aquéllas, pero no era la indicada. No pude siquiera reconocer el plan de nuestro set. Pasó el tiempo y yo no podía adaptarme, ni tampoco concentrar mi atención a lo que sucedía a mi alrededor. Me pareció difícil hasta mirar a Paul, que estaba de pie a mi derecha, junto a mí. Mi mirada pasó de él a la sala, y luego atrás, al foro, hasta los camerinos y el espacio donde la gente cruzaba, llevando cosas, discutiendo, golpeando.

Lo sorprendente era que continuaba yo hablando y actuando mecánicamente. Si no hubiera sido por mi larga práctica en casa, que había acumulado en mí ciertos hábitos, me hubiera detenido a las primeras líneas.

7

Hoy tuvimos el segundo ensayo en el escenario. Llegué temprano, decidido a prepararme debidamente en el mismo foro, que hoy apareció por completo diferente a como estaba ayer. La actividad allí era intensa, al disponerse el escenario y la utilería. Hubiera sido inútil, entre todo aquel caos, tratar de encontrar la tranquilidad a que estaba acostumbrado en casa, para estudiar mi papel. Así, lo primero de todo era la necesidad de adaptarme al nuevo ambiente. Salí hasta el frente del escenario, y clavé la mirada en el espantoso vacío más allá de las candilejas, tratando de acostumbrarme a él, de librarme de su atracción, pero mientras más me esforzaba en no tomarlo en cuenta, más pensaba en él. Precisamente entonces, un trabajador que pasaba a mi lado dejó caer un paquete de clavos. En seguida me puse a ayudarle a levantarlos. Al hacerlo, tuve la grata sensación de sentirme en el escenario completamente como en mi casa. Pero pronto recogimos todos los clavos, y otra vez me sentí oprimido por lo grande del lugar.

Me apresuré a bajar a la luneta. Comenzaron los ensayos de otras escenas, pero yo no veía nada. El tiempo que esperé mi turno, estuve completamente intranquilo, agitado. Sin embargo, esta espera tenía un lado bueno: le lleva a uno a un estado tal en que todo lo que se puede hacer es anhelar que llegue su turno, pasar de una vez por aquello a lo que se teme.

Cuando nuestro turno llegó, subí al escenario, donde se había improvisado un set con partes de otras diferentes producciones. Algunas cosas estaban mal colocadas y el mobiliario era de diferentes clases. Aun así, la apariencia general, ahora que el escenario estaba iluminado, era grata, y me sentí como en mi casa en esta habitación preparada para Otelo. Con un esfuerzo de imaginación podía reconocer en ella cierta semejanza con mi propia habitación. Pero al momento en que el telón se levantó, y el público apareció ante mí, me sentí de nuevo dominado por su poder. Al mismo tiempo, nuevas, inesperadas sensaciones surgieron dentro de mí. El set cerca al actor, y limita el área del foro: arriba, grandes espacios oscuros, a derecha e izquierda, los laterales que delimitan el lugar. Este semiaislamiento es grato, pero tiene la desventaja de proyectar la atención hacia la sala y el público. Otra sensación nueva para mí fue que mis temores me llevaban a sentir una obligación: la de interesar al público. Este sentimiento de obligación me impedía entregarme a lo que estaba haciendo. Comencé a sentirme urgido tanto en la acción como en la recitación. Mis puntos favoritos pasaban rápidos, como postes de telégrafo vistos desde un tren. La más ligera vacilación, y una catástrofe hubiera sido inevitable.

8

Como tenía que arreglar mi maquillaje y mi vestuario para el ensayo general, llegué al teatro más temprano que de costumbre. Me habían dado un buen camerino y una suntuosa bata, realmente una reliquia de museo: la del Príncipe de Marruecos en "El Mercader de Venecia". Me senté ante el tocador: sobre él habla pelucas, postizos, tarros de crema, de goma, de grasa y colores, polvos, cepillos. Comencé por aplicarme con uno de estos un poco de color café oscuro, pero se endurecía tan pronto que apenas dejaba traza. Entonces traté de aplicarlo con agua: igual resultado. Puse el color en los dedos, y así lo apliqué a la cara, pero ninguno quedaba bien, excepto el azul claro, el único, me parecía, que no podía usarse para el maquillaje de Otelo. Apliqué un poco de barniz, entonces, en la cara, para fijar un postizo; el barniz me picaba en la piel y el cabello del postizo no se adhería. Probé una peluca después de otra; pero todas, a una cara sin maquillaje, le iban mal: eran demasiado evidentes. Quise limpiar el ligero maquillaje que me quedaba en la cara, pero no tenía idea de cómo hacerlo.

Por entonces llegó al camerino un hombre alto y delgado, con anteojos y un gran guardapolvo blanco. Se adelantó y empezó a trabajar en mi cara. Primero limpió con vaselina todo lo que yo me había puesto, y comenzó a aplicar colores frescos. Cuando vio que los colores estaban duros, humedeció una brocha en aceite, que me puso también en la cara, quedando así una superficie en la que, con la brocha, los colores se corrían suavemente. Luego cubrió por completo la cara con una sombra de hollín, dado a la piel la apariencia propia de la de un moro. Yo hubiera preferido no perder la sombra, más oscura, que daba el chocolate, porque hacía resaltar el brillo de los dientes y los ojos. Cuando mi caracterización quedó terminada, me miré al espejo, quedando maravillado del arte del maquillista, así como de mi apariencia total: los ángulos de los brazos y el cuerpo desaparecían bajo las flotantes telas, los ademanes que yo había ensayado iban bien con el vestuario. Paul y otros estudiantes vinieron a mi camerino; me felicitaron por la impresión que les produjo mi arreglo. Su generoso elogio me devolvió la antigua confianza.

Pero cuando salí al escenario, me confundí con los cambios hechos en la disposición de los muebles: un sillón de brazos me pareció inútilmente movido de junto a una pared hasta casi en medio de la escena, y la mesa quedaba demasiado al frente. Me sentía como si se me pusiera en

exhibición, y precisamente en el lugar más notable. Dominándome, caminaba de arriba abajo por el escenario, sin soltar mi daga de entre los pliegues de la túnica. Pero nada me libraba de una continua movilidad, de la entrega automática de mis líneas. A pesar de todo, me parecía que debía llegar hasta el final de la escena, y no obstante, cuando llegué al momento culminante, el pensamiento relampagueó en mi mente: "Ahora, aquí me atasco". Me dominó el pánico, y, en efecto, me callé. No sé todavía qué fue lo que me hizo volver automáticamente a seguir; pero una vez más me salvó. Sólo tenía un pensamiento: terminar lo más pronto posible, quitarme el maquillaje, y salir del teatro.

Y aquí estoy, en casa, solo, y sintiéndome el más infeliz de los hombres. Afortunadamente, Leo vino a darse una vuelta. Me había visto en la sala, y quería saber lo que pensaba de su actuación, pero nada pude decirle, porque no obstante que le había observado cuando hizo su escena, de nada me di cuenta, pues entonces estaba esperando mi turno y sólo eso me preocupaba.

Habló con familiaridad de Otelo, de la obra y el personaje. Estuvo especialmente interesante su explicación de la pena, el choque, el asombro del Moro ante la idea de que tanta maldad pudiera existir bajo la adorable forma de Desdémona.

Cuando Leo se fue, traté de repasar algunas partes del papel, de acuerdo con su interpretación, y casi lloré, lo confieso: tanto compadecí a Otelo.

9

La función de prueba es hoy. Creí saber de antemano lo que iba a suceder. Me sentía lleno de una absoluta indiferencia hasta que llegué a mi camerino. Pero una vez dentro, mi corazón empezó a golpear en el pecho, y me sentí casi con náuseas.

En el escenario lo primero que me confundió fue la extraordinaria solemnidad, la calma y el orden reinantes. Cuando pasé de la oscuridad de entre cajas a la completa iluminación de las candilejas, de las diabladas y los reflectores, me sentí cegado. El brillo era tan intenso, que parecía formar una cortina de luz entre la sala y yo. Me sentí protegido respecto al público; por un momento respiré a mis anchas. Pero bien pronto mis ojos se acostumbraron a la luz y pude ver en la oscuridad, penetrarla. Y el miedo y la atracción hacia el público me parecieron más fuertes que nunca. Yo estaba dispuesto a entregarme, a volcar y dar de mí mismo cuanto tenía; sin embargo, dentro de mí me sentía vacío como nunca. El esfuerzo que hice para extraer de mí una mayor emoción que la que sentía, la impotencia para lograr lo imposible, me llenaron de tal miedo que mis manos y mi cabeza se inmovilizaron, se volvieron de piedra. Todas mis energías se gastaban en infructuosos y forzados empeños. Mi garganta se estrechaba, mi voz me sonaba siempre aguda. Mis manos y pies, la mímica y el hablar, todo se volvió forzado, violento. Me sentía avergonzado de cada palabra, de cada ademán. Abochornado, hube de asir fuertemente con mis manos los brazos del sillón y me recargué contra el respaldo. Fracasaba, y en mi desamparo, de pronto, me poseyó el furor. Durante unos minutos estuve fuera de mí. Lancé la famosa línea: "Sangre, Yago, sangre!" Sentí en estas palabras todo el dolor, la hiriente decepción del alma de un hombre confiado. La interpretación que Leo dio a Otelo, de pronto me vino a la memoria y despertó mi emoción. Además, casi me pareció que por un momento ponía en tensión a los espectadores, y que a través de la sala corría un rumor.

Al instante de percibir tal aprobación, una extraña energía bulló en mí. No puedo recordar cómo terminé la escena, porque las candilejas y el negro espacio desaparecieron de mi conciencia, y me sentí libre de todo temor. Recuerdo que Paul se sorprendió primero del cambio operado en mí, luego se sintió contagiado, y se entregó a su actuación. El telón descendió; afuera, en la sala, se escuchó el aplauso, y yo me sentí pleno de confianza en mí mismo.

Con aires de estrella, y afectada indiferencia, bajé hacia el público durante el intermedio, escogiendo un asiento en la luneta desde donde podía ser visto fácilmente por el Director y su Asistente, con la esperanza de que me llamarían y harían un comentario favorable. Las candilejas se encendieron, el telón se levantó, y al instante una de las estudiantes, María Maloletkova, bajó en un vuelo algunos escalones. Cayó al suelo acongojada y gritando: "¡Oh, socorredme!", de modo tal que me hizo estremecer. Después se levantó y recitó algunas líneas, pero tan rápidamente que era imposible comprenderlas. Luego, en medio de una palabra, como si hubiera olvidado su parte, se detuvo, se cubrió la cara con las manos, y repentinamente hizo mutis. A poco, volvió a bajar el telón, pero en mis oídos aun repercutía aquel grito. Una entrada, una palabra, y el sentimiento se desbordaba. El Director, me pareció a mí, estaba electrizado. Pero ¿no habla hecho yo lo mismo con aquella única frase: "Sangre, Yago, sangre!", cuando dominé a todo el público?