

La dirección de actores según Stanislavski

Dani Salgado



0. Introducción

Realizar un estudio sobre la dirección de actores es, cuando menos, un asunto delirante. ¿Qué metodología habrá de aplicarse? ¿El método científico? Digamos, de momento, que sí. Ahora bien, ¿de qué manera? ¿No es dicho método el sistema de análisis de la realidad que sirve, por ejemplo, para descubrir una nueva partícula subatómica o para determinar la influencia del polipéptido intestinal vasoactivo en la inhibición de la secreción de enzimas gástricas? Visto de este modo, investigar los fundamentos de la dirección de actores ¿no podría consistir acaso en establecer la influencia de la intensidad y el timbre de la voz de un director de escena sobre el ritmo cardíaco de sus actores? Pues bien, temo que, si un estudio riguroso ha de seguir estas pautas, tamaña tarea no se ha llevado a cabo en el presente caso, no tanto por desgana como por incapacidad científica manifiesta. Ahora bien, si se acepta de buen grado la vía deductiva (adornada aquí y allá con citas e invocaciones a figuras eminentes), entonces sí que se ha afrontado la tarea. Aunque ya sea sabido, se habrá de advertir que estudios que siguieron esta línea afirmaron en el pasado, por ejemplo, que la Tierra es el centro del universo, que $2+2=4$ (afirmación puramente matemática, indemostrable experimentalmente) o que el acto de pensar es condición suficiente para deducir la existencia del pensador (conjetura que nada dice sobre el existir de candilejas, camerinos y escenarios). Aun así, no nos resignamos a aplicar al teatro la retórica de la ciencia, adelantando que ni somos acreedores del oficio con que Lope de Vega redactaba una comedia en pocas horas ni de la brillantez con que el jovencísimo Evariste Galois escribió

durante las últimas horas de su vida los escritos que revolucionarían el álgebra de los siglos XIX y XX. Para más desgracia, intuimos que las leyes de la mecánica cuántica describen mejor la realidad subatómica que cualquier aclaración nuestra los principios de la dirección de actores. En teatro, mal que nos pese, aún no vislumbramos el rigor y la precisión de la ciencia. Mas siendo optimistas, ¿acaso es menos sobrecogedor el influjo del destino en la tragedia de Edipo que la influencia del principio de Arquímedes en el descubrimiento de América? ¿Acaso la ola de crímenes que urde la inteligencia de Ricardo III no supera en belleza a la fúnebre eficacia con que $E=mc^2$ propulsó a la fama a Hiroshima y Nagasaki? Por más grande que sea la ciencia, nunca dejará pequeño a nuestro teatro.

1. Hipótesis

De esta manera habla Aristóteles en una de sus obras: «Hay un ser que mueve, permaneciendo él inmóvil» (1999: 208). Si el título de dicha obra no fuese la que es (*Metafísica*) y, en cambio, fuese *Dirección escénica*, no dudaría en afirmar aquí que tal ser ya inmóvil que mueve a buena parte de la profesión teatral es Stanislavski. La obra del director ruso y, sobre todo, la influencia que sobre el teatro posterior ejercieron sus escritos y su magisterio nos hace creer que él planteó las preguntas fundamentales sobre el arte teatral y, en virtud de las mismas, encontró respuestas que, más tarde, fueron alabadas, tergiversadas, rebatidas, ignoradas o vilipendiadas. De lo que no cabe duda es de que Stanislavski se acercó de una manera racional y meticulosa a la naturaleza del teatro. Su influencia habla no sólo de su talento sino de su capacidad para tratar temas centrales del arte dramático. Es esa posición central de la figura de Stanislavski la que mueve nuestro interés por analizar su obra partiendo de una hipótesis de partida:

El llamado «Sistema de Stanislavski» es una teoría sobre la dirección de actores

Se ha de señalar que esta hipótesis no es en absoluto original ni ha nacido exclusivamente de las páginas de Stanislavski. En realidad, es un tema que ya fue planteado por Jaume Melendres cuando afirmaba que «la obra de Stanislavski está destinada fundamentalmente a la formación de los directores de escenas» (2000 : 92). Pues bien, consideramos necesario y útil que esa afirmación, sin duda valiente y lúcida, sea explorada en estas páginas para que salgan a flote las razones que la sostienen. Si demostramos la veracidad de la hipótesis podremos sostener en el futuro que los estudios teatrales pueden dar lugar a genuinas teorías, que la relación actor-director puede ser estudiada (con las debidas reservas) en términos científicos y que la evolución de la disciplina teatral no ha de depender en exclusiva de aspectos puramente artísticos sino de los descubrimientos que, desde múltiples disciplinas, se puedan extrapolar a la actividad teatral.

Antes de proceder a la verificación de la hipótesis es necesario aclarar que el Sistema es el conjunto de las convicciones sobre el oficio del actor que Stanislavski fue desarrollando y poniendo en práctica a lo largo de los años. El Sistema no es un conjunto uniforme de saberes sino una serie de procedimientos que él fue estructurando y reformulando durante su experiencia como actor, director y pedagogo. El mismo Stanislavski desdeñaba el calificativo de Sistema para el conjunto de sus indagaciones ya que, según sus palabras: «Eso ha estado cambiando constantemente» (1997b : 21). Aún así, Stanislavski empleaba la palabra Sistema aplicándola al conjunto de procedimientos que él diseñó para que la creación teatral se acerque a las leyes científicas que guían el comportamiento de la naturaleza. Por eso afirma que la fuerza del Sistema radica «en que nadie lo ha ideado, nadie lo ha inventado. El sistema pertenece a nuestra

propia naturaleza orgánica, tanto a la espiritual como a la material. Las leyes del arte están fundamentadas en las leyes de la naturaleza» (Knébel, 2000 : 23).

2. El Sistema como teoría

Si estamos de acuerdo en que toda buena teoría «debe describir con precisión un amplio conjunto de observaciones sobre la base de un modelo que contenga sólo unos pocos parámetros arbitrarios, y debe ser capaz de predecir positivamente los resultados de observaciones futuras» (Hawking, 2002 : 27 y 28), el Sistema de Stanislavski pudiera no ser una teoría en toda regla, aunque sí un conjunto coherente e interrelacionado de ideas. Lo que sí es cierto es que no fue presentado como teoría científica pues su objetivo era, como el mismo Stanislavski nos advierte, «exclusivamente práctico» (1994 : 42).

De cara a la verificación de nuestra hipótesis, la tarea que debemos resolver en primer lugar es, pues, la de certificar que el Sistema constituye una teoría. Para ello, intentaremos esclarecer en primer lugar los postulados que, según nuestro análisis, le sirven de sustentación y, en segundo lugar, los teoremas, es decir, afirmaciones que de los postulados o de anteriores teoremas se deducen. En ambos casos estableceremos la relación existente entre estas afirmaciones y la práctica teatral del maestro ruso. Si, además, descubrimos predicciones sobre futuros trabajos teatrales (tal como requiere toda teoría que se precie de serlo), podremos concluir que el Sistema es una teoría en toda regla.

3. Postulados del Sistema

La interpretación parcial o incorrecta de los escritos del maestro ruso es una constante relacionada con buena parte de los estudios que sobre él se realizan, lo cual nos hace pensar que nuestra tarea tampoco se libra-

rá del estigma. Pero como los errores ante los cuales permanecemos ahora ciegos serán observados claramente por ojos distintos y más sanos que los nuestros, mientras no se revele nuestra ceguera nos aprestaremos a *morir matando* el Sistema que, ingenuamente, creemos ver. Para ello, hemos realizado la tarea de analizar la obra que él proyectó dedicar «al oficio del actor» (1994 : 41), compuesta por cuatro volúmenes ordenados por él del siguiente modo: 1) *Mi vida en el arte*; 2) *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*; 3) *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* y 4) *El trabajo del actor sobre su papel*.

Como es bien sabido, Stanislavski sólo vio publicado en vida el primero de los volúmenes (*Mi vida en el arte*) y llegó a terminar el segundo, publicado póstumamente. La consistencia y la depuración de los materiales que integran los dos últimos libros ya es más dudosa. Aun así, no podemos desestimar el contenido de ambos volúmenes ya que ofrecen información clave sobre la última visión de Stanislavski respecto a la creación teatral, una línea de trabajo cuyo núcleo son las llamadas *acciones físicas*.

Después de haber analizado estas fuentes procedimos a la síntesis de lo que, a nuestro parecer, son los postulados fundadores del Sistema. Como *postulado* entendemos toda afirmación no obvia ni derivada de otra (y por tanto indemostrable), que toma Stanislavski como verdadera y cuya veracidad, por medio de cadenas de deducción posteriores, garantiza la validez del resto del Sistema. Se ha de aclarar que hemos escogido algún postulado en el cual Stanislavski no pone especial énfasis y hemos obviado otros que se antojan a primera vista imprescindibles, justificándose la elección en base a si unos son o no deducibles de otros. Así, hemos optado por no seguir literalmente los escritos sino actuar del modo más científico posible, respaldándonos siempre, eso sí, en su palabra. La razón que justifica tal actuación es la propia naturaleza de los escritos:

una narración literaria cuya ficción presenta a un profesor que da clases a unos alumnos de arte dramático. La manera en que se desarrolla la narración no obedece, por tanto, a razones estrictamente pedagógicas sino expresivas. De ahí el riesgo de nuestro procedimiento, que intenta traducir un texto literario a otro género que no le es propio (el ensayo, o como se le quiera llamar a este trabajo).

4. Primer postulado

Siendo un poco simplistas, se podría decir que, al menguar la influencia del Romanticismo hacia la mitad del siglo XIX, se impone en toda Europa el Positivismo, corriente opuesta a la anterior que pretendía basarse en los hechos y la ciencia, aunque en la práctica vino a suponer un *romanticismo de la ciencia*. Esta corriente de pensamiento estaba ligada, por un lado, a la creación de nuevas disciplinas científicas que durante siglos habían sido patrimonio de la filosofía, como la Psicología (creada por Wundt) y la Sociología (nacida de las importantes contribuciones de Comte, Marx, Spencer, Durkheim, Weber...) y, por otro lado, a la aparición de revolucionarios avances en otras ciencias, como la Historia (el rigor que aplica Ranke al tratamiento de las fuentes), la Biología (el evolucionismo de Darwin), la Medicina (las investigaciones con microorganismos de Pasteur), la Geografía (los viajes científicos de Humboldt *el menor*), la Lingüística (los estudios sobre tipología de Humboldt *el mayor*) o la Física (la serie de descubrimientos que desembocaron en 1905 en la relatividad de Einstein). La ciencia, entendida como modelo de racionalidad, se consideraba la guía necesaria para el progreso de la humanidad. Por otro lado, durante todo el siglo XIX se expande la noción de *cultura oficial* a través de la obligatoriedad de la educación primaria, el aumento del número de periódicos y de publicaciones de todo tipo, y la creciente importancia de las universidades como nú-

cleos de investigación y difusión cultural. En las escuelas se comienza a enseñar (y en los ejércitos, cómo no) una materia que hasta entonces nunca había entrado en el currículo de la enseñanza en Occidente: la educación física. En este campo dominan dos líneas principales: la gimnasia alemana (centrada en el fortalecimiento del cuerpo) y la gimnasia sueca (especializada en desarrollar armónicamente el sistema muscular). En muchos países se realizan modificaciones y variaciones sobre estos modelos y se crean otros nuevos, cobrando mayor importancia, a medida que avanza el siglo, las tesis de que la educación física no influye tan sólo en el cuerpo sino en las capacidades intelectuales y psicológicas del individuo, tesis respaldadas por estudios diversos. En este sentido tiene especial relevancia el descubrimiento de que manifestaciones corporales vinculadas tradicionalmente a fenómenos paranormales son interpretadas por la recién nacida psicología científica como desórdenes mentales, demostrándose así la estrecha relación entre la mente y el cuerpo. Por otro lado, es también en el siglo XIX cuando el Imperio Británico exporta su noción del juego competitivo —fútbol, rugby, tenis, golf...—, apoyada a partir de 1896 por la restauración moderna del olimpismo griego. Como base de esa dualidad ganador-perdedor se establece progresivamente la noción de entrenamiento como respuesta científica a la mejora de las capacidades individuales. Así pues, el interés por el cuerpo humano deja de ser territorio exclusivo de la medicina y pasa a formar parte de un amplio territorio científico, en donde encontramos a la psicología, la fisiología, la psiquiatría, la biología, la genética evolutiva... ganándose así el respeto tanto de las instituciones académicas superiores como de la propia ciudadanía. Aparece una nueva visión del cuerpo como máquina sutil en donde lo corporal, lo mental y lo emocional parecen confluir en un todo interrelacionado. En el mundo de las artes, la corriente positivista desencadena el realismo y el naturalismo, este último singularmente expre-

sado por Zola, quien define la labor de un novelista en términos de «observador y experimentador» (1989 : 36). Trasladar a una novela la influencia que sobre el ser humano ejercen tanto la herencia como el medio en que vive, será la tarea del creador naturalista, para así reflejar la causa determinante de los fenómenos sociales. Tal como lo expresa Zola, el naturalismo es

el regreso a la naturaleza y al hombre, es la observación directa, la anatomía exacta, la aceptación y la descripción exacta de lo que existe. [...] No más personajes abstractos en las obras, no más invenciones falseadoras, no más absoluto, sino personajes reales, la verdadera historia de cada uno, la relación de la vida cotidiana» (1989 : 113).

Todo este universo de conocimiento propio de su época será el punto de partida del trabajo de Stanislavski. La investigación como motor del progreso, el entrenamiento como herramienta de mejora del mundo psicofísico del cuerpo humano y las tesis del arte naturalista serán tres claves que le servirán de guía a lo largo de toda su vida.

En sus experiencias como actor amateur a partir de 1888 en la Sociedad de Arte y Literatura, Stanislavski ya intuía que la interrelación entre el trabajo físico del actor y sus emociones podía alcanzarse yendo «desde el cuerpo hacia el alma, desde la encarnación hacia la vivencia, desde la forma hacia el contenido» (1997a : 15). En 1890 visita Moscú la compañía teatral del duque Georg II von Sachsen-Meiningen. La profunda impresión que causan tanto sus espectáculos como los métodos de dirección aplicados en la compañía por Ludwig Chronek, deciden a Stanislavski a imitar tanto sus procedimientos de dirección de actores como el realismo de su puesta en escena, estilo que no abandonará hasta su muerte, salvo pasajeras experiencias en el Teatro de Arte de Moscú (al que nos referiremos de aquí en adelante como TAM). En ese mismo año de 1890, Stanislavski pasa a ser director y actor de la Sociedad y se convierte así

en el primer director de teatro ruso en el verdadero sentido de la palabra. Tanto en la Sociedad como más tarde en el TAM, Stanislavski emprende una cruzada contra los histrionismos y los hábitos mecánicos de la actuación, contra el sistema de *primer actor* que echaba a perder al resto del conjunto, contra la ausencia de buenos repertorios en los teatros de entonces, contra el ruido y el movimiento de los espectadores durante la función, contra los saludos de los actores en mitad de una obra y, sobre todo, contra la rutina teatral que él creía que era el «resultado de la impotencia artística» (1997a : 77). Su propia experiencia como actor le había enseñado que los actores eran reacios a la verdad «no porque no la soporten, sino porque la creen capaz de destruir su fe en ellos mismos» (1997a : 77). Es importante mencionar aquí esa palabra, *verdad*, término muy ligado en Stanislavski a los de *vivencia* y *fe* y que tiene una innegable relación con las tesis del arte naturalista de Zola, para quien «una obra verdadera será eterna» (1989 : 122). Lo *verdadero* representa, en este contexto, un apego artístico a la vida cotidiana, una aproximación imitativa a la conducta humana y, en la medida en que esta reproducción es conseguida, en mayor medida una actuación es verdadera.

El realismo que seguían las escenificaciones de Stanislavski necesitaba de un tipo de actuación diferente a los códigos teatrales que imperaban en la tradición actoral del momento. Es por ello que él decide dirigir a los actores de manera que sean capaces de recrear la conducta de la vida cotidiana, adaptada a las circunstancias espacio-temporales que marcaba cada obra. En aras de la *verdad*, el comportamiento escénico de los actores requería imitar tanto el aspecto físico y conductual como también el psíquico de los personajes, siguiendo así una ley fundamental del ser humano: la indisoluble relación entre cuerpo, razón y sentimiento, tema muy en boga por entonces, como hemos visto. El arte teatral, pues, debe seguir ese dictado, ya que «la naturaleza es sufi-

ciente; hay que aceptarla tal cual es sin modificarla ni recortarla», decía Zola (1989 : 120). En el TAM, Stanislavski se consagró a la tarea de alcanzar ese objetivo y, para ello, decidió que todo lo que girase alrededor de los actores les ayudase en su tarea. Así, persiguiendo la meta del realismo interpretativo, los decorados, el vestuario, la caracterización de los personajes, el atrezzo... todo lo que constituía el *medio ambiente* de los actores en escena estaba enfocado a darles la impresión de encontrarse en los verdaderos lugares en donde se desarrollaba la ficción, con la finalidad de provocar en ellos una actuación verista. En esta primera etapa del TAM, en donde tuvieron gran éxito las representaciones de las obras de Chéjov y Gorki, Stanislavski buscaba influir en el arte del actor desde lo exterior (las condiciones de la representación) a lo interior (el sentimiento del artista). Stanislavski se inspiraba en la idea naturalista de la influencia del medio en la conducta de una persona.

Tras el fracaso de su montaje de *El poder de las tinieblas* de Tolstoi, Stanislavski se dio cuenta de que el naturalismo escénico no era herramienta suficiente para ayudar a sus actores a interpretar verazmente. «No hubo “tiniebla” espiritual, por ello lo exterior, lo naturalista, resultaba innecesario; no tenía a qué servir de complemento ni de ilustración» (1997a : 189 y 190). Creyó como causa de tal defecto la falta de expresividad de los actores y, más adelante, guiándose por ideas que seguramente procedían del campo deportivo, comprendió que el cuerpo de los actores necesitaba entrenamiento para crear un nuevo tipo de expresividad teatral. Como él no se veía capaz de desarrollar tal investigación, llamó a Vsevolod Meyerhold, actor de las primeras obras del TAM que había dejado la compañía para experimentar con nuevas formas teatrales. Así fue como Meyerhold se convirtió en director del Estudio, el primer laboratorio de la historia del teatro, destinado a experimentar con actores ya preparados y liberados de la presión de te-

ner que presentar resultados. A la luz del trabajo que realizaba Meyerhold, Stanislavski se iba dando cuenta de que «el teatro estaba creado, en primer lugar, para el actor, sin el cual no puede existir, y que para el arte nuevo se necesitan actores también nuevos, con una técnica completamente renovada» (1997a : 223). Dado que los actores con que contaba Meyerhold no estaban preparados para tal tarea, deciden cerrar el Estudio.

El fracaso del Estudio, la revolución de octubre de 1905, el exilio de Gorki y, sobre todo, la muerte de Chéjov el año anterior, sumió al TAM y a Stanislavski en una gran crisis. Dada la convulsa situación política, en enero de 1906 salen de gira al extranjero. A pesar del éxito de la misma, Stanislavski no está contento. Nota que se aburre actuando, que ha perdido la alegría de la creación y que actúa mecánicamente. Acabada la gira, durante el verano toma un reposo de ocho semanas en Finlandia en donde, según su mujer, sólo se dedica a fumar y a escribir encerrado en una habitación. En esos días se pregunta a qué es debida su apatía y, sobre todo, qué medios debe utilizar para estimular de nuevo la inspiración. Esta reflexión encontró respuestas al pensar qué era lo que hacía destacables a los grandes artistas del momento (Duse, Fedotova, Chaliapin, Salvini, etc.). «La libertad del cuerpo, la ausencia de toda tensión muscular y el absoluto sometimiento de todo el aparato físico a las órdenes emanadas de la voluntad del artista» (1997a : 240 y 241), eran los rasgos compartidos por aquellos genios de la escena. Esta primera respuesta que él no tarda en aplicar a su trabajo como actor con resultados que él cree excelentes, será el comienzo de sus experimentos consigo mismo durante los ensayos y las representaciones, dando forma a la primera versión del Sistema. Es de destacar aquí que esa primera y crucial respuesta que da a un pregunta de naturaleza psíquica (¿cuáles son las características del estado creador?) la responde de manera física, denotando una gran confianza en la inevitable interre-

lación entre cuerpo, razón y sentimiento, que él expresaría más adelante del siguiente modo: «La vida espiritual se refleja en el cuerpo. Del mismo modo, la vida del cuerpo puede reflejarse en la vida del espíritu» (1988 : 220 y 221). Esta afirmación nos ha servido para deducir el primer postulado de su Sistema, que nosotros definimos aquí como:

POSTULADO 1: *La vida psíquica influye en la vida del cuerpo y viceversa*

Hemos traducido *vida espiritual* por *vida psíquica* pues ése es el sentido subyacente a su afirmación y porque, en uno de sus libros, consagra un capítulo a las *fuerzas motrices de la vida psíquica*, cuya temática entronca con la de este postulado. Dichas fuerzas las deduce de la observación de las tipologías psicológicas de los actores (emotivos, volitivos e intelectuales), lo cual le lleva a establecer tres fuerzas motrices: mente, voluntad y sentimiento.

Stanislavski reconocía que el estado creador del artista era cambiante y ello influía en su dispar rendimiento. La ausencia de una técnica creativa apropiada hacía que «a veces, de pura casualidad, y por razones que ignorábamos, bajaba sobre nosotros la inspiración» pero este hecho sólo representaba para él «meras casualidades que, por supuesto, no pueden ser consideradas ni tomadas como base para el arte» (1997a : 132). Dado su carácter concienzudo e inconformista, Stanislavski se decidió a encontrar la manera de hacer que tal estado creativo no apareciese intermitentemente sino a voluntad del creador. Aunque creía que el estado idóneo para interpretar un personaje era que el actor experimentase en todo momento idénticos sentimientos a los de su papel, también convenía en que «no es posible desear emocionarse» (1988 : 131). Así, comprendió que, para que un actor pudiese dominar su interpretación, tendría que edificar una técnica basada en el cuerpo y la razón, los dos elementos más mane-

jables y estables del individuo. Estas dos bases, en virtud de la interrelación que enuncia el postulado que aquí nos ocupa, acabarían conduciendo al actor hacia un estado emocional adecuado para interpretar su papel. Así, y gracias a este postulado, concluyó que «se puede estimular la creación subconsciente del artista a través de una técnica consciente» (1994: 60). Es por esto que años más tarde, reflexionando sobre el arte del actor, recalca que uno de sus pilares son las disciplinas corporales. Entre ellas, él incluye los métodos que en su momento estaban de moda como eficaces para adiestrar la interrelación cuerpo-mente (gimnasia sueca, acrobacia, danza, plasticidad del movimiento, etc.). A este respecto él señala que también las indicaciones del director han de seguir esta línea, cuidando de no marcarle al actor «el contenido psicológico de un objetivo o una acción, sino que se le deben proponer acciones físicas rodeadas de circunstancias interesantes. Así el actor no se preocupará por la psicología, la tragedia o el drama» (1994: 193). Es de esta manera como definirá Stanislavski su aportación decisiva al arte dramático: «Lo inconsciente a través de lo consciente, éste es el lema de nuestro arte y de su técnica» (1988 : 59).

5. Segundo postulado

En 1911, tras estrenar el TAM el famoso *Hamlet* codirigido por Gordon Craig y Stanislavski, este último se convenció de que, en su compañía, no habían hallado «los modos y la manera adecuados para la transmisión de las piezas heroicas, de estilo elevado» (1997a : 303). Fue por aquella época cuando se decidió a dirigir a sus actores según el método que él había desarrollado en privado. Desde el primer momento, «los artistas se desinteresaron por los resultados de mi largo trabajo de laboratorio», dice Stanislavski (1997a : 304). Además, sus actores pensaban de él que ahora interpretaba peor sus papeles y que «era mucho mejor

sin esas teorías, como actuaba antes, con sencillez, sin las pamplinas que pregona ahora» (1997a : 305). Dadas las reticencias de los actores de su teatro, Stanislavski decidió que Sulerzhitzki, su ayudante y más fiel colaborador, enseñase la técnica personal de Stanislavski a estudiantes de una escuela de arte dramático. El éxito y la difusión de esta experiencia hizo que, finalmente, los actores del TAM aceptasen ser dirigidos según esa nueva metodología mas, aun así, el Sistema fue aceptado más bien de oído que seguido con entusiasmo. Para mejorar esta metodología aún en fase de desarrollo, Stanislavski creó el Primer Estudio del TAM, dirigido por Sulerzhitzki y en el cual se encontraban actores de gran relevancia en el futuro (Boleslavsky, Vajtán-gov y Mijail Chéjov). El éxito de los espectáculos del Primer Estudio repercutió en un mayor interés de los actores de la compañía en ser dirigidos según el ya famoso Sistema. Pero, pese a ello, los resultados del Sistema en los espectáculos del TAM dan como resultado fracasos estrepitosos. Las investigaciones de Stanislavski se detienen y, durante años, se suceden toda una serie de desgracias: el caos que supuso la Gran Guerra y la Revolución, la muerte de Sulerzhitzki (el único que, según Stanislavski, comprendió sus ideas, junto con Vajtán-gov, que las comprendía *a medias*), las amenazas de los revolucionarios del Proletkult al TAM por *anacrónico*, la posterior muerte de Vajtán-gov, la aparición de nuevos estilos teatrales dominantes, la división de la compañía del TAM durante tres años debido a que la mitad de la compañía había cruzado el frente entre el Ejército Rojo y el Blanco para hacer una gira y no habían podido volver... Ante tal panorama, en septiembre de 1922, Stanislavski y algunos de sus actores emprenden una gira por Europa y América. Por primera vez en muchos años, el trabajo de la *troupe* de Stanislavski es bien recibido y la hasta entonces nunca vista conjunción y perfección del conjunto del TAM hace populares tanto a la compañía como a Stanislavski y a su Sistema. La repercusión

mundial de esta gira es muy seguida en Rusia y cuando, en agosto de 1924, el TAM regresa a Moscú, Stanislavski es recibido en loor de multitudes y convertido en héroe y reflejo de la victoria artística del comunismo sobre el capitalismo. Lenin había muerto y el progresivo aumento de la represión estalinista provoca que, pocos años más tarde, el Sistema se convierta en el método de creación teatral oficial del teatro soviético. Frente a tal hecho, hasta el propio Stanislavski se mostraba cautelosamente receloso de que un Sistema sobre el cual él no había publicado ni una sola palabra se predicase tan ligeramente, casi de oídas. Tras la diáspora que había supuesto la gira de dos años de duración, se vuelve a reunir la compañía del TAM, aunque «no regresaron todos, pero, en cambio, volvieron los más necesarios y los más talentosos» (1997a : 361), como afirmará Stanislavski. Entre esos miembros ni necesarios ni talentosos estaba Boleslavski, que en los Estados Unidos desarrolló una versión de las ideas aún no evolucionadas de Stanislavski que desembocarían años más tarde en el célebre Método del Actors Studio, un conjunto de recetas estructuradas para la formación de actores que no supuso, como fue el trabajo posterior de Stanislavski, una compleja e integral visión de la dirección de actores y de la puesta en escena.

Todas las circunstancias biográficas que hasta aquí hemos relatado tienen importancia para dar cuenta de los muchos sinsabores a los que se enfrentó nuestro protagonista para esbozar y expresar su nueva concepción del hecho teatral. Todos esos problemas condujeron a afianzar un principio que aquí presentamos como segundo postulado de su Sistema:

POSTULADO 2: *Crear algo propio es preferible a ejecutar lo ajeno*

¿En qué nos basamos para afirmar tal postulado? En primer lugar, en la propia palabra de Stanislavski, quien afirma que «asimilar lo ajeno es más difícil que crear algo

propio» (1988 : 304). En segundo lugar, en el hecho de que esta afirmación explica tres importantes ideas que se desprenden de los escritos de Stanislavski:

1. La comprensión de que para influir en la actuación de los actores no basta con recrear un ambiente favorable mediante la escenografía, el atrezzo, etc.
2. Su deseo de que los actores se convirtiesen en *creadores* del espectáculo.
3. La idea de que no se puede dirigir actores según reglas que ellos no aceptan libremente.

Stanislavski ve que el acceso al trabajo del actor *desde afuera* no es eficaz. *Lo ajeno* no puede movilizar satisfactoriamente a un actor; *lo propio* de un individuo es la herramienta más eficaz para dirigir *desde dentro* la conducta de los actores. Esta convicción lleva a Stanislavski a pedir a su *troupe* que asuma un rol de creadores durante los ensayos y se desembaracen de la constante supeditación a sus órdenes. Pero los actores del TAM no asumieron su papel de *creadores* hasta que no aceptaron de buen grado *ser creadores*. Las reticencias de los actores del TAM a aceptar tal metodología llevó a Stanislavski, como hemos visto, a la creación del Primer Estudio. Stanislavski sabía que, para asumir un reto de tal calibre, entre un director y unos actores ha de haber una sintonía metodológica compartida es cogida libremente. Trabajar con actores jóvenes (aún no moldeados según otros prejuicios de la práctica teatral) le resultaba más sencillo a un director, que fácilmente los podría entusiasmar con su código de trabajo. Habitualmente se considera que la más importante contribución del Sistema de Stanislavski es su aplicación a la formación de actores *en general*. Falso. Stanislavski pretendía lograr escénicamente unos resultados artísticos (entiéndase por ello el realismo escénico o como se quiera llamar) siguiendo un procedimiento apropiado durante los ensayos. Si las capacidades o la metodología de los actores difería de la

suya, era evidente que los resultados no podrían producirse. Esto lleva a la conclusión de que el Sistema no es, en esencia, un método de formación actoral, sino un lenguaje compartido libremente por actores y director y, en virtud del mismo, una metodología de creación conjunta.

6. Tercer postulado

A finales del siglo XIX y principios del XX, Max Weber transformaba la sociología alemana en ciencia. Weber estudió la acción social, definiendo el concepto de *acción* como conducta humana a la que el actuante atribuye un significado subjetivo. Weber pone así las bases para el estudio de la comprensión motivacional de la acción, que años más tarde mejorará Alfred Schütz. Éste se apoyará en el concepto de significación subjetiva de Weber, en los estudios sobre el sentido del tiempo de Bergson y en la fenomenología trascendental de Husserl. Schütz publica en 1932 un estudio fundamental (*La construcción significativa del mundo social*) en el que relaciona los hechos de la vida de la conciencia con diversos conceptos de las ciencias humanas. La importancia de este libro no radica en su influencia sobre el trabajo de Stanislavski, sino en su utilidad para entender desde el terreno de la ciencia sociológica la concepción stanislavskiana del arte teatral. En su estudio de la conducta humana, Schütz explica qué tipo de conducta humana merece el nombre de *acción* y concluye que sólo aquella que suponga la «ejecución de un acto proyectado» (1993 : 90). Esta noción es, sin duda, de una gran utilidad para entender a qué nos referimos en el terreno teatral cuando hablamos de *acción*. A su vez, nos hace entender cuál es el mecanismo orgánico que nos posibilita distinguir entre conducta y acción: la proyección. Schütz aclara que, en la vida cotidiana, la proyección o, lo que es lo mismo, aquello que la mente proyecta o imagina con anterioridad a la ejecución de la acción, es el *acto* (*Han-*

dlung), es decir, el estado final al que se llegará una vez la acción haya sido realizada. Así pues, toda acción, a diferencia de otros tipos de conducta, se realiza «de acuerdo con un plan más o menos implícitamente concebido» (1993 : 89) y que es anterior a la ejecución de dicho plan. Schütz también hace alusión a que, en muchas ocasiones, una acción cuenta con *metas intermedias* (1993 : 91), las cuales son conocidas en el momento de la proyección y cuya realización es indispensable para el cumplimiento del acto. A ese tipo específico de acciones las denomina Schütz *acciones racionales*. Hay, por tanto, acciones que están insertadas dentro de una estructura de orden superior o, visto de otra manera, que son segmentos de una línea que conduce a un acto final principal. En este sentido, Schütz (partiendo de las ideas ya formuladas por Weber) abre una puerta a la existencia, dentro de una acción principal (la *acción racional*), de acciones secundarias o, al menos, de subdivisiones de la acción, cada una de las cuales tendría como acto proyectado a su meta intermedia correspondiente. Schütz indaga también en los motivos de una acción, estableciendo que toda acción tiene un *motivo-para* y un *motivo-porque*. Desde el punto de vista del ejecutante, el motivo-para de su acción es el acto proyectado, la fantasía imaginada que provoca un impulso para pasar del mero proyecto a la acción. El motivo-para es «una categoría esencialmente subjetiva, que sólo se revela al observador si éste pregunta qué sentido atribuye el actor a su acción» (2003 : 89). Por otro lado, el motivo-porque es la explicación de la acción en función de las vivencias pasadas del ejecutante. Lo motivado es «el proyecto de la acción misma» (2003 : 88). El motivo-porque es accesible al observador. El actor, en este caso, sólo puede captar los motivos-porque de su acción si «se vuelve hacia su pasado, convirtiéndose de este modo en un observador de sus propios actos» (2003 : 89). Todos estos conceptos son fundamentales para entender el tercer postulado so-

bre el que se asienta la práctica de Stanislavski:

POSTULADO 3: *La acción es el núcleo del arte teatral*

Este tercer postulado lo expresa Stanislavski cuando afirma: «Sólo reconozco como arte a la acción humana verdadera dirigida a un fin» (1994 : 95). Es decir, entiende que la acción es la base del teatro y que toda acción es un tipo de conducta dotada de «un fundamento y un propósito» (1994 : 82), que «todo lo que se hace en escena debe tener algún fin» (1994 : 80). Como puede verse, Stanislavski partía de una concepción similar a la que planteaban Weber y luego Schütz, en el sentido de contemplar la acción como una conducta motivada en doble sentido: en los motivos-para (propósitos, según Stanislavski) y en los motivos-porque (fundamentos). Este concepto de acción lo aplicó Stanislavski a la dirección de actores mediante una metodología de trabajo que pasaba por concebir como acción:

1. La interpretación de los personajes (creando el concepto de *superobjetivo*, es decir, el acto o proyecto preconcebido que guía la totalidad de las acciones que emprende el personaje durante la obra).
2. La puesta en escena del espectáculo (Stanislavski entiende la representación como una única acción que debe responder a un proyecto unitario cuyo superobjetivo debe establecer el director escénico).
3. El proceso creativo de los actores.

Para poder realizar sus acciones en escena, Stanislavski cree que los actores habrán de dotarlas de las mismas premisas que desencadenan la acción de la vida cotidiana: fundamento y propósito. Para ello, divide la acción total a representar en otras acciones (metas intermedias, según Schütz). A los fundamentos de cada acción los llama *circunstancias dadas*, y a los propósitos, *objetivos*. Respecto a las

circunstancias dadas, Stanislavski explica que son

la fábula de la obra, sus hechos, acontecimientos, la época, el tiempo y el lugar de la acción, las condiciones de vida, nuestra idea de la obra como actores y *régisseurs*, lo que agregamos de nosotros mismos, la puesta en escena, los decorados y trajes, la utilería, la iluminación, los ruidos y sonidos, y todo lo demás que los actores deben tener en cuenta en su creación (1994: 92).

Los actores utilizan todo ese material que enumera Stanislavski como fuente de alimentación de su imaginación. La dirección que tomarán sus acciones vendrá determinada, en primer lugar, por el superobjetivo de los actores y de la puesta en escena, y en segundo lugar, por el resto de objetivos necesarios para representar al personaje y para «conferir mayor dinámica a la realización del superobjetivo» (1988 : 282). ¿Cómo se conocen esos objetivos? Pues, mediante el análisis del texto, se desglosa el mismo en unidades, correspondiendo cada una de ellas a una acción del personaje. Para llevar esa acción a escena, el actor habrá de imaginar un objetivo que lo motive a realizarla. Un objetivo «debe definirse ineludiblemente con un verbo» (1994 : 178) y debe ser útil para el actor que lo emplea. Stanislavski recalca que «todo objetivo árido es completamente inútil» (1988: 124), ya que «el objetivo es el estímulo de la creación y su móvil» (1988 : 108), y, por ello, debe ser planteado, de acuerdo con el segundo postulado, en base a la voluntad del actor. Como bien dice Stanislavski: «El director y el autor le sugieren al actor sus deseos, pero éstos han de ser elaborados por la naturaleza del propio actor y han de convertirse en su patrimonio pleno» (1988: 107). En resumidas cuentas, Stanislavski está diciendo que la partitura de acciones y los impulsos que se necesitan para hacerlas correctamente han de ser atractivos para el actor y no impuestos. Cuando el actor encarna su personaje emulando la fusión entre

conducta y motivación que se produce en un ser humano *natural*, su interpretación se puede denominar *vivencial*. A ello se refiere Stanislavski cuando afirma que el actor ha de *vivir* su papel. La *vivencia* actoral implica un trabajo externo (la ejecución física de movimientos o *acciones físicas*) y un trabajo interno sobre los impulsos que provocan la acción (las proyecciones mentales que aparecen en las circunstancias ficticias por las que transita el personaje). Como resultado de la correcta coordinación de ambos factores, el actor logra modular la emoción precisa. En los primeros años de sus indagaciones sobre el arte del actor, Stanislavski daba una gran importancia al trabajo interno y a los aspectos emocionales, por constituir la faceta más innovadora de su Sistema. Con el paso de los años, comprobó que lo único que necesita un actor para interpretar correctamente es una línea de acciones físicas bien definida con su correspondiente línea de objetivos. La emoción es concebida como efecto casi mecánico de la correcta realización de ambas líneas.

7. Cuarto postulado

Lo ideal es que el papel, íntegramente, por sí mismo y en forma natural, se apodere del artista. En tales casos éste debe olvidarse del «sistema» y de la técnica, debe entregarse al poder de la hechicera naturaleza (1988 : 217).

Afortunadamente, el fenómeno de la posesión de un actor por parte de un personaje es, como reconoce Stanislavski, infrecuente, lo cual es muy de agradecer pues, en caso contrario, no pocos actores se verían poseídos por personajes testarudos y celosos que, una vez dentro del actor, nunca más lo soltarían. Dado que estos fenómenos paranormales no son habituales en teatro, Stanislavski considera necesaria la aplicación de una técnica que conduzca la interpretación del actor. Para ello, prepara

en la primera fase de los ensayos una tarea dedicada a «estimular la imaginación y atraer la sensibilidad» (1988 : 217), necesarias ambas para penetrar en la singularidad del personaje. Pero, ¿de qué manera se realiza? Si recapitulamos, sobre esa estimulación nada se dice en el primer postulado (la base psicofísica que sustenta la actuación), ni en el segundo (la norma básica para la interrelación de los miembros de la compañía) ni en el tercero (el objetivo del trabajo teatral). Así pues, será un nuevo postulado el que recoja esa *chispa* que desencadena el proceso. Ante todo, Stanislavski ve necesario que, en ese camino, aparezca una sensación apropiada, que se revela como síntoma de que la búsqueda va por buen camino: el entusiasmo, al que considera «el móvil de la creación» (1988 : 194).

Stanislavski sabe que no siempre (por no decir pocas veces) la totalidad de los actores se enfrenta a un proyecto con igual ilusión o el director los sabe impulsar al trabajo con eficacia. Knébel relata que «entusiasmar al actor como lo sabía hacer Nemiróvich-Dánchenko era un don que quizás no poseyera ningún otro. Esto preocupaba a Stanislavski, que llamaba a Nemiróvich-Dánchenko un mago y un hechicero en este campo» (1981 : 34). Ya que Stanislavski no poseía esa capacidad que sí tenía su socio, su metodología de trabajo había de integrar el entusiasmo como requisito imprescindible, y que éste no dependiese exclusivamente de su persona. Así, será a partir de los propios intereses artísticos del actor como resuelva esta cuestión. El superobjetivo, o meta personal de desarrollo artístico que emprende el actor a través de la obra inspirándose en las circunstancias del personaje interpretado, se constituye como primer motor y fuente de inspiración. Pese a todo, para interpretar los múltiples matices de un personaje, tal impulso no es suficiente. Para ello, Stanislavski dedica el período inicial de los ensayos a encontrar estímulos eficaces para la interpretación.

Durante muchos años, los primeros días de la preparación de una puesta en escena

en el TAM se consagraban al célebre y muy extendido *trabajo de mesa*. Su finalidad era la de «encontrar los impulsos del entusiasmo del artista» (1988 : 218). Esta búsqueda se focaliza en hallar objetivos y acciones válidos para el trabajo posterior de cada actor. Para este fin, muchos son los medios que Stanislavski contempla:

Se puede recurrir al método consistente en relatar el contenido de la obra, y hacer una síntesis de los hechos y de los acontecimientos de las circunstancias dadas por el autor. Fraccionar la obra, viviseccionarla, dividirla en planos, formulando preguntas y contestándolas, leyendo el texto acentuando debidamente las palabras y las pausas, indagando en el pasado y en el futuro de la obra, organizando charlas y debates concernientes a ellas, juzgando y apreciando los hechos, buscando denominaciones para los fragmentos y para los objetivos, etc. (1988 : 221).

Una vez realizadas todas estas tareas, el trabajo de mesa se da por finalizado y el actor ya tiene clara la línea de acciones que le corresponderá cumplir físicamente a partir de ahora. En sus últimos años, Stanislavski pone especial cuidado en señalar que las acciones se deben *cumplir físicamente* mas no *vivir*, pues «con la acción física correctamente ejecutada, la vivencia nace por sí misma» (1988 : 262). La psicotécnica de Stanislavski vuelve a expresarse como consecuencia del primer postulado (la interrelación entre cuerpo, mente y emoción) y a dejar claro que así se consigue «atraer por reflejo la vida espiritual a través de la vida física» (1988 : 265). Realizando una acción de un modo correcto, la emoción estará presente de forma ineluctable, «a diferencia de lo que hacen otros actores que se obstinan en vivir primero el papel, confiando en que luego, por añadidura, vendrá lo demás. Pero esto ocurre muy rara vez. Es difícil experimentar vivencias si el papel no ha sido vivido todavía» (1988 : 265). Es decir, el trabajo de mesa sirve para preparar el viaje que se recorrerá durante los ensayos

en pie, pero no para sentir por anticipado las emociones propias del personaje. Aquí se da la justa importancia al recurso de la *memoria emotiva*, medio que utilizaba Stanislavski en sus primeros tiempos para que los actores encontrasen, tanto en sus vidas como en sucesos que conociesen, situaciones similares a las que atraviesa su personaje, para así entender mejor qué acciones realizar, qué objetivos son más apropiados y qué tipo de sensaciones se experimentan en tales casos.

En muchos manuales de interpretación que aparecen sobre Stanislavski se hace hincapié en la vertiente emocional de su aportación al arte dramático. Sin duda, tendrán parte de razón, pero no toda. Si se estudian concienzudamente sus escritos vemos que Stanislavski conmina a abandonar el teatro a cualquier actor carente de imaginación, mas nunca arremete contra los actores poco emocionables. Afirma también que, en la creación, en el proceso de los ensayos, «la imaginación es la vanguardia que guía al artista» (1994 : 100), pero no lo es, como se pueda suponer, la sensibilidad o la excitación de sus sentimientos. Así pues, la imaginación, junto con el entusiasmo del cual hemos hablado más arriba, aparecen en el cuarto postulado, que nosotros enunciamos como:

POSTULADO 4: *El entusiasmo y la imaginación son la guía del actor*

«Todos y cada uno de los movimientos que se realizan en escena, y cada palabra que se dice, debe ser el resultado directo de la vida normal de la imaginación» (1994 : 18). Esta sentencia, que ahora puede parecer poco trascendente, no lo era en su momento, considerando la técnica de los actores de entonces, llena de recetas de oficio, de declamaciones grandilocuentes, de incapacidad para encarnar personajes individualizados... En definitiva, Stanislavski pide que la puesta en escena exprese, en todas sus facetas, el mundo de ficción que la obra plantea, ateniéndose a dicha ficción hasta sus últimas

consecuencias. Su cruzada particular no arremetía contra la incapacidad de los actores para emocionarse en escena, sino contra la falta de consideración de las circunstancias de ficción que plantea la obra. Al respecto declara: «Todo lo que se interpreta fríamente perjudica, pues inculca el hábito de actuar mecánicamente, sin imaginación» (1994 : 119). Cuando Stanislavski invita a abandonar el teatro a todo actor carente de imaginación, argumenta que, si un artista carece de ella, el director de turno le impedirá crear y acabará siendo «un simple peón en la escena» (1994 : 101). Es aquí, en el núcleo del Sistema, donde encontramos otro dato fundamental para comprender cuál es la perspectiva desde la que habla Stanislavski y en la cual pone su mirada: en la dirección de actores. Si en sus volúmenes explica con tanta dedicación los conceptos que él ha creado (circunstancias dadas, «si» mágico, memoria emotiva, comunión, adaptación, subtexto, superobjetivo...), adornados con múltiples ejercicios para su debida comprensión, no es porque entienda que su Sistema es un trabajo sobre la formación de actores, sino que pretende clarificar los términos que más tarde (en el cuarto de los volúmenes) mostrará cómo aplicar por parte del director y los actores en el momento de la puesta en escena de una obra. En los fragmentos que han llegado hasta nosotros (las escenificaciones de *La desgracia de tener ingenio*, *Otelo* y *El inspector*) vemos ejemplos nítidos: cómo un director conduce a unos jóvenes actores para que apliquen en un proceso de creación la terminología y los conocimientos que anteriormente han aprendido.

Así pues, ¿por qué se sigue considerando en buena parte del mundo teatral que la contribución de Stanislavski al arte es la relativa a la formación de actores? Stanislavski siempre recalcó que sus métodos estaban dirigidos al trabajo en el seno de un *grupo* y no a *actores que se forman individualmente*; la finalidad es la puesta en escena de un espectáculo de acuerdo a principios comunes entre actores y director,

pero nunca advierte de que sus métodos sirvan para formar a actores *en general*. Habla Stanislavski del «método» que utilizaba su compañía en 1898 (1997b : 15), cuando por aquella época aún no había inventado el tan famoso Sistema. Entonces, ¿en qué consiste para él ese «método» que tantas veces cambió y que preexistía a la creación misma del famoso Sistema del que tanto se habla? Sin duda alguna, ese método preexistente no puede ser otra cosa que la manera en que Stanislavski dirige a sus actores del TAM durante los ensayos y esa misma manera en que aplica la palabra *método* o *sistema* es la que seguía utilizando en 1931, lo cual lleva a pensar que sólo hay una manera de interpretar a Stanislavski cuando habla de *método* o de *sistema*: entiende por ello un conjunto de prácticas realizadas dentro del seno de su compañía y que, con el paso de los años y de los múltiples procesos de puesta en escena, fue cambiando, sin llegar nunca a asentarse como fija e invariable. Esas prácticas no tenían la simple finalidad de formar a sus actores, pues, como es sabido, en el elenco del TAM figuraban algunas de las estrellas más importantes del país. Entonces, si los actores no eran principiantes y no tenían necesidad de formarse, ¿por qué realizaban cambios de metodología? Pues para conseguir mejores resultados de acuerdo a los principios estéticos que guiaban al TAM, es decir, para encontrar nuevas maneras de emplear el talento más eficazmente. En resumen: para variar los mecanismos de la dirección de actores.

Dada la buena amistad que Stanislavski había entablado con gente de teatro de Estados Unidos, escribió, a petición de éstos, unos libros que ayudaban a entender su visión del oficio actoral. Stanislavski, en principio, era extremadamente reacio a publicarlos pues «tenía miedo de que la palabra escrita llegara a asumir el carácter de una gramática inalterable, una regla inflexible, una especie de Biblia» (1997b : 10); finalmente aceptó la publicación ante la posibilidad de que la lectura de los mismos im-

pulsase a otros a buscar su propio camino teatral. Aun así, fueron y son tomados aún como parte de un «*méthode per a la formació d'actors inexistent*» (2000: 92), como bien subraya Melendres.

8. Quinto postulado

Hacia el final de su vida, Stanislavski desconfiaba de la manera en que hasta entonces había dirigido a sus actores. Al cabo de muchos años de pruebas y errores, había llegado a la conclusión de que el trabajo de mesa era improductivo pues, en lugar de constituir un estímulo para que cada actor encontrase resortes individuales para crear su papel, en la práctica dejaban esa tarea a Stanislavski, quien acababa extrayendo del texto su propia noción de las circunstancias que tenían que ser tomadas en cuenta, de las acciones que emprende cada personaje, de los objetivos correctos para animar las acciones... Stanislavski decide poner fin, por un lado, a la pasividad de los actores ante la creación y, por otro, a la desmesurada autoridad que como director le estaba siendo concedida. Su tan ansiada meta de trabajar con actores libres y creativos y de establecer con ellos una corresponsabilidad artística se desvanecía. Es por eso que elimina el trabajo de mesa del período inicial de los ensayos, por ser la etapa del trabajo en la que los actores han de asentar una relación libre y creativa con la obra. Stanislavski entendía que el director, en esa fase primera, puede coartar la creatividad de los actores a causa de su mayor conocimiento previo de la obra y a las soluciones que tiene previstas para la puesta en escena. Para resolver este problema que se le planteaba, echa mano de un principio que anteriormente había utilizado con profusión y que ahora le hacía ver otra manera de comenzar un proceso de ensayos sin los inconvenientes que tanto quería evitar. Este principio, que aquí convertimos en quinto postulado de sus ideas, es:

POSTULADO 5: *Conocer significa sentir*

Anteriormente había aplicado este postulado para esclarecer que, en el análisis de la obra, el actor no debe centrarse en aspectos historicistas, ni perderse en razonamientos sesudos, sino que tiene que utilizar la razón para encontrar las herramientas emocionales que lo movilicen luego a la acción. *Conocer el texto* equivalía a encontrar motivos que hiciesen nacer el deseo de actuar, encontrar las vías oportunas para despertar una imaginación activa y no pasiva; en definitiva, conocer el texto suponía hallar las fuentes del entusiasmo artístico personal convirtiendo las premisas en experiencia personal. Dado que la anterior manera de abordar la obra ya no la creía útil, decidió emplear una consecuencia del segundo postulado («Crear algo propio es preferible a ejecutar lo ajeno»). Stanislavski llega a la conclusión de que es más difícil extraer material útil de un texto que de acciones propias y, por eso, propondrá a los actores que comiencen a ensayar sin haberse aprendido aún el texto. De esta manera, los actores hallan un modo personal y activo de acercarse a la ficción. Conocer la obra significa, ahora, experimentarla a través del estudio de las acciones. Dividiendo el texto en fragmentos escenificables (llamados *sucesos* o *acontecimientos*), entre los actores y el director se van desgranando poco a poco las circunstancias de cada situación dramática y, según se van realizando improvisaciones que recrean cada situación, se va reconduciendo la actuación añadiendo nuevas circunstancias que acercan cada vez más la acción a la que el texto expresa. Con esta manera de abordar el proceso creativo, Stanislavski logra su propósito de que «cualquiera que sea el personaje que interprete el artista, éste debe actuar siempre en nombre de su propia persona, bajo su propia responsabilidad» (1988 : 308).

Stanislavski creía que un actor debía poder elegir la vida que representa y no reproducir acciones por obligación. De esa situación de elección accesible al actor deduce

qué le hará sentirse *dentro del papel* y así, más adelante, reconocerá al personaje *dentro de sí mismo*, sin haber tenido que forzarse a entender su comportamiento racionalmente. Conocer el papel significa reconocer sensaciones propias en una secuencia de acciones, utilizando palabras que el propio actor inventa y que adecúa a las situaciones que investiga. A medida que la investigación va volviéndose más compleja y similar a los planteamientos de la obra, se llega a un momento en que, para seguir avanzando, no hay más remedio que utilizar las palabras que el autor ha escrito. Éstas se adaptan a la secuencia de acciones físicas creada y, de la influencia de esa novedad, la secuencia se mejorará y acabará fijándose.

Vemos así cómo el trabajo de mesa se ha vuelto *análisis activo* y las acciones físicas son respaldadas por las circunstancias dadas. En este momento surge otra idea clave para entender este nuevo enfoque de la dirección de actores: «lo importante no es la acción en sí, sino el impulso espontáneo para realizarla» (1988 : 317). La secuencia de acciones físicas no son importantes *por sí mismas*, sino los impulsos que conducen a ellas. Por eso, si los impulsos se mantienen, la acción física no se vuelve mecánica, está «animada desde el interior; oculta una vivencia» (1988 : 320) y, lo más importante, si los impulsos están bien definidos, la acción física puede ser modificada sin perjuicio de romper la línea de actuación del actor. Aquí vemos expresada de otra manera la noción de *vivencia* que sostiene Stanislavski, un concepto que supone la conjunción de acciones físicas con las fuerzas interiores que las provocan. Por otro lado, aplicando esta metodología, Stanislavski hace evidente que la tarea del actor no es la de seguir el texto que pronuncia su personaje, sino una línea de acciones físicas e impulsos. Dice al respecto: «Al salir al escenario no penséis en otra cosa que no sea la mejor interpretación de los objetivos y de las acciones fundamentales del esquema» (1988: 212).

9. Sexto postulado

Existe en la profesión teatral, e incluso en gente ajena a ella, el terrible malentendido de que el trabajo de Stanislavski se centra en aspectos psicológicos de tintes psicoanalíticos. Si hubiera que señalar con el índice a algún culpable, quizá sería Boleslavski el afortunado. Éste es quien, proclamado como profeta del Sistema en el mundo capitalista, enseñaba y escribía cosas como: «Usted ha sufrido en este momento, ha sentido profundamente. Estas son dos cosas sin las cuales no se puede hacer ningún arte y especialmente el arte teatral» (1989 : 18). Ese martirio al que debía predisponerse un actor era también utilizado por este pedagogo en sus clases, utilizando técnicas como la de hacerle relatar a un actor un suceso traumático vivido por él y, cuando ya las lágrimas bañaban abundantemente su cara, les hacía decir el texto de su personaje. Tales métodos estaban basados en la idea de que los recuerdos de un actor han de constituir la base de la emoción de su personaje. Respecto a tales recuerdos, Boleslavski creía que «cuando uno los despierta, puede controlarlos, puede usarlos, aplicarlos en su oficio» (1989 : 36). Así lo relata en un libro, en el que dirigiéndose a una alumna le dice que «su verdadero trabajo debe ser hecho en soledad —enteramente en su interior—» (1989 : 40). Por contra, Stanislavski siempre dejó bien claro que el sentimiento y la emoción no pueden ser el motor de la interpretación. Al respecto, nunca dejó de repetir de múltiples maneras una idea que aquí consideramos como sexto y último postulado:

POSTULADO 6: *Se puede controlar el cuerpo pero no las emociones* (1988 : 131)

Las razones por las cuales Stanislavski nunca llegó a desprenderse de esa fama de la que hablamos reside en que él pretendía del actor una conducta idéntica al comportamiento que los personajes representados

manifestarían si fuesen individuos vivos y reales en las circunstancias que la obra señala. Él pedía una interpretación vivencial que, como hemos dicho, movilizase no sólo al cuerpo sino a la voluntad del actor. Si esta voluntad arrastraba consigo la emoción adecuada, el trabajo ya sería perfecto. Pero él sabía que la técnica para llegar a tal punto debería transitar por un camino que no fuese a buscar la emoción directamente. Esta técnica no garantiza más que una partitura apropiada para tal fin, un camino posible y no siempre eficaz, una base sobre la cual dirigir a los actores para que tengan armas apropiadas durante cada representación. Si finalmente, la emoción acude o no, poco importa. Como Stanislavski dice refiriéndose a este tema: «La inspiración sólo llega los días de fiesta» (1988 : 287).

10. Teoremas del Sistema

Siguiendo nuestro objetivo de demostrar que el Sistema constituye una teoría, hasta aquí hemos enunciado los postulados que, a nuestro entender, forman la base científica de esta práctica. Continuando con la tarea, desentrañaremos algunas afirmaciones deducidas de los postulados expuestos y que denominaremos *teoremas*, para continuar con la jerga científica que hasta aquí hemos seguido. Ahorraremos las cadenas de deducciones lógicas que nos han llevado a la formulación de dichos teoremas a partir de los postulados pues esta tarea, además de ardua en su lectura, extendería este escrito más allá de lo razonable. Nos referiremos, eso sí, a alguna aplicación práctica de cada teorema en el trabajo de Stanislavski y/o su relación con otros referentes.

TEOREMA I: *Mediante una técnica consciente se puede acceder a la emoción*

Éste es el fundamento de la psicotécnica de Stanislavski. Lo mental consciente y lo corporal son la base de la creación de un ser

escénico que armonice tres características básicas del organismo humano: razón, acción y emoción. Cuando esto se consigue, se suele decir que el actor actúa *orgánicamente*. Actuación orgánica y vivencia vienen a ser sinónimos en el lenguaje stanislavskiano. La imprecisión con la que se emplea el adjetivo *orgánico* en el lenguaje teatral es fuente de muchos malentendidos. Thomas Richards, discípulo de Grotowski, afirma que para su maestro la organicidad «significa vivir de acuerdo con las leyes naturales, pero a un nivel primario» (2005 : 113). Como vemos, la ambigüedad con la que se presenta *lo orgánico* va ligada, sobre todo, a la dificultad que supone para un director discernir cuándo un actor armoniza adecuadamente su razón, su acción y su emoción. La organicidad es el objetivo final de la psicotécnica de Stanislavski pero la afirmación de que un actor está siendo más o menos orgánico siempre será dudosa. En su última etapa, Stanislavski llega a la conclusión de que sólo se pueden controlar las acciones físicas y reclama a sus actores que prescindan en el trabajo de toda referencia a lo emotivo. Dicho territorio le pertenece al actor en exclusiva. En rigor, el director sólo puede observar y sacar conclusiones fiables de la acción física dado que su conocimiento de la vertiente emocional de la actuación es especulativo y no directamente comprobable. Aquí encontramos otra vez una característica del trabajo práctico de Stanislavski en el cual las reglas conductoras del mismo no obedecen exclusivamente al trabajo del actor sino a la relación comunicativa del binomio actor-director.

Stanislavski es de los primeros directores que se plantea renovar el hecho teatral utilizando una nueva metodología de trabajo. Este hecho, aparentemente extraño en el arte teatral, se alinea con la por entonces nueva noción de entrenamiento físico aplicada al mundo del deporte. Más entrenamiento supone más preparación para la confrontación deportiva, lo cual proporciona mayores posibilidades de victoria. El entrenamiento físico, que supone la «repe-

tición sistemática de una serie de gestos deportivos» (2002 : 157) y que produce «modificaciones estructurales y funcionales en la morfología corporal, las funciones contráctiles y elásticas musculares, la actividad metabólica general, las respuestas de adaptación cardiovascular y respiratoria y el sistema regulador neuroendocrino», es adaptado al terreno teatral de diversas maneras. Las más famosas adaptaciones de comienzos del siglo XX son la psicotécnica de Stanislavski y la biomecánica de Meyerhold. Ambas pretenden instaurar reglas objetivas que gobiernen el comportamiento del actor en escena, creando nuevos patrones conductuales con pretensión de ruptura con la tradición teatral del momento. No es extraño que estas dos técnicas aparezcan en Rusia, donde, desde los últimos años del siglo XIX, Pavlov sentaba las bases del condicionamiento clásico, que supuso, más allá de sus repercusiones científicas, la confirmación de que la conducta de las personas puede ser eficazmente modificada mediante el empleo de técnicas adecuadas. Como bien afirma Barba, «desde el punto de vista de la tradición teatral, el ejercicio era una aberración porque era imposible verle la utilidad para un actor en escena» (Féral, 2004 : 32). A pesar de las variadas finalidades de los ejercicios, éstos no tienen relación directa con la interpretación de personajes, sino que «constituyen más bien unos modelos de dramaturgia, de composición, no a nivel narrativo, sino a nivel orgánico» (Féral, 2004 : 33). Si a Stanislavski y Meyerhold, entre otros, debe algo el teatro de nuestros días es, ante todo, la noción de que el actor debe trabajar su instrumento (cuerpo y mente) para que responda autónomamente y mediante acciones a las premisas dadas.

TEOREMA II: *Las acciones representadas por los actores han de ser creadas por ellos*

De este teorema se deduce otro igualmente importante: los actores han de ser creadores. ¿Y qué comporta *crear*? Pues bien, en

el siglo XVII, Sarbiewski afirmaba que el poeta «crea algo nuevo» y, además, «tal y como lo hace Dios» (Tatarkiewicz, 2001 : 283). Era la primera vez que el verbo latino *creare*, que designaba desde muchos siglos antes la creación divina del mundo a partir de la nada (*creatio ex nihilo*), se aplicaba a temas humanos. A partir de entonces, creación, creador y creatividad aparecen con frecuencia en la teoría del arte. En el siglo XIX, la tradicional asociación entre arte y belleza se rompe en beneficio de la de arte y creatividad; la creatividad se asocia entonces a la «producción de una existencia de ficción» (2001 : 297), lo cual la circunscribe en exclusiva al terreno del arte, según afirma Tatarkiewicz. Artista y creador son aceptados como sinónimos y, dentro de este paradigma, conviven dos visiones del arte: la que considera que todo arte es creación y la que cree que *sólo* el buen arte es creativo. Sin embargo, ambas tendencias acogen el *proceso mental* del artista como el objetivo mismo de su actividad. Es en esta visión de la creatividad existente en el siglo XIX donde se asienta el pensamiento de Stanislavski, que demanda de sus actores que sean artistas, creadores, es decir *productores de una existencia ficcional*.

TEOREMA III: *El arte teatral ha de tener fundamento y propósito*

Ya Platón consideraba que «el fin es la causa principal que debe utilizarse para explicarlo todo» (2000 : 49). Tal concepción de la realidad fue reformulada por Aristóteles cuando manifestaba las cuatro causas que debe estudiar la Física en el reconocimiento de la realidad: causa material, causa formal, causa eficiente y causa final. El posterior desarrollo de la ciencia ha primado la consideración de las causas eficientes y ha dejado las causas finales al territorio de la teología, principalmente. Cuando los científicos se han dejado guiar por la noción de finalidad, han obtenido rotundos fracasos. Así pues, ¿qué es lo que hizo creer a muchos que el comportamiento de la realidad obe-

dece a un fin? Seguramente, la propia estructura de la acción humana (cuyo componente mental confiere a sus acciones un sentido o significación subjetiva) hace trasladar ese comportamiento al de la realidad observable. Se aplica así el siguiente y muy dudoso silogismo: si mi voluntad dirige mis acciones de acuerdo a un fin (corro para coger el metro, trabajo para ganar dinero, sonrío para disimular mi vergüenza,...), luego las acciones de la realidad observable también tienen un fin de acuerdo a una voluntad que las dirige (Dios o instancias similares). Este esquema de pensamiento se expresa en el *Timeo* de Platón, mostrando la siguiente modulación:

El mundo es, en efecto, la cosa más bella que se ha producido y su creador la mejor de las causas. El universo así engendrado ha sido, pues, formado según el modelo de la razón, de la sabiduría y de la esencia inmutable, de donde se deduce como consecuencia necesaria que el universo es una copia» (2000 : 671).

Aun cuando Stanislavski no sea un platónico confeso ni su trabajo tenga relación evidente con la filosofía, sí que opera en el terreno teatral con principios similares. En su teatro, el *universo* es la representación teatral y el *modelo* de referencia de dicho universo es el texto teatral o, en último término, la parcela de la realidad a la que la ficción dramática alude. Los practicantes del arte teatral son, siguiendo el símil platónico, creadores. Disponen de un fundamento para la creación (el fragmento de realidad evocada por el texto) y un propósito (la representación).

TEOREMA IV: *La interpretación actoral y la dirección de actores han de ser coherentes con el propósito general del espectáculo*

Este teorema es de fundamental importancia puesto que viene a suponer que toda obra necesita una manera individualizada de aproximarse a ella, tanto en su plasma-

ción escénica (interpretación) como en el camino escogido para extraer el material representable (dirección de actores). El mismo Stanislavski lo decía: «No hay recetas». Cada compañía tiene sus intereses y deseos artísticos y éstos son los que han de condicionar los procedimientos y la forma final. Pese a todo esto, «la tendencia hacia el superobjetivo debe ser ininterrumpida, debe recorrer toda la obra y el papel» (1994 : 321), y esta máxima es válida para toda obra, sea cual fuere.

TEOREMA V: La tarea del actor consiste en convertir las premisas dadas en acciones de acuerdo con el propósito del proceso de creación

Este teorema implica también que las acciones y vivencias que ejecuta un actor no se encuentran en las premisas tomadas como punto de partida (el texto dramático, las ideas del director o de los propios actores, los condicionamientos debidos a la escenografía, vestuario...). Esta idea viene a subrayar la radical diferencia que existe entre el texto teatral y el teatro. En el texto teatral sólo se encuentran estímulos que incitan al actor, en virtud de su técnica, a realizar acciones. Esta colección de estímulos pueden ser percibidos por cualquier otra persona al leer el texto, mas al no tener la técnica necesaria, no podrá transformarlos en signos teatrales. Stanislavski, hijo de un siglo que vio florecer el gusto por la novela, conocía la poderosa influencia que ejerce un texto escrito sobre la imaginación del lector. Consciente de ese poder, decide utilizar el mundo ficcional que desencadena la lectura y convertirlo en la fuente de la creación. El texto teatral, después de Stanislavski, deja de ser una partitura vocal que se acoplará a las costumbres de la escena para convertirse en alimento de la imaginación de los actores. Tras esta aportación de Stanislavski, cualquier teatro posterior a él puede entenderse como una colección de estímulos que, gracias a la imaginación, se transforman en acción.

TEOREMA VI: Dirigir actores es estimular su imaginación y comprobar la correcta adecuación de sus acciones al propósito del espectáculo

Volviendo al símil platónico que hemos utilizado más arriba, un director ha de tener presente, sobre todo, los fundamentos de los que partirá el trabajo y los propósitos a los que se pretende llegar. El proceso intermedio de conversión de una realidad en otra es la tarea de los actores, que son los encargados de comprobar si las premisas de partida pueden desembocar en los objetivos planteados. Durante los ensayos se realizará la investigación que compruebe la validez de las suposiciones previas. Melendres, al respecto, llega a una conclusión semejante y más depurada que la que aquí se expresa cuando afirma que el ensayo es el

momento en que cada actor pone a prueba sus hipótesis de trabajo sobre el personaje que ha de interpretar en el marco de un sistema de convenciones previamente determinado por el director (casi siempre sin explicitarlo), por el productor público o privado o, en el caso ideal, por un equipo estética e ideológicamente afín. (2000 : 33).

En relación a este teorema, Stanislavski habla del siguiente modo:

A los directores se les puede aconsejar que no traten de imponer nada a los artistas y no tentarlos con lo que no esté dentro de sus posibilidades, sino tratar de atraerlos obligándolos a que por sí mismos requieran de la dirección lo que necesitan para la realización de las simples acciones físicas (1988 : 336).

En ningún momento ha de tratar el director de imponer su concepto, sino que, por el contrario, obligará a hacer preguntas a los actores para que busquen aquello que necesitan para las acciones físicas (1988 : 378).

TEOREMA VII: *Toda premisa que no estimula la imaginación del actor no es útil para la creación*

Aunque se escape del contenido estricto de este teorema, es importante valorar aquí una clase particular de premisas no dirigidas a estimular la imaginación del actor. Esta clase son las premisas que intentan eliminar una conducta considerada indeseable en la actuación de un actor. A menudo, cuando un actor actúa de un modo no admitido como válido por un director, éste le pide que erradique determinadas manifestaciones de su actuación, mediante una actitud que puede fluctuar entre el consejo cortés y la agresión física. Este tipo de prácticas han sido estudiadas profusamente en psicología y responden a la denominación genérica de *castigo*. En la actualidad hay múltiples opiniones sobre la materia, pero se ha llegado a la conclusión de que el castigo, correctamente administrado, funciona. Aun así, numerosos estudios han demostrado que la administración del castigo no tan sólo suprime la respuesta castigada sino que también conlleva la supresión de otras respuestas consideradas como válidas. Mas, por si ello no fuera poco, tras la utilización del castigo, en ocasiones «los efectos secundarios son mucho más difíciles de manejar que las respuestas originales no deseadas» (1999 : 366). Tales efectos secundarios se reflejan en el castigado pudiéndole provocar agresividad, deseos de escapar de la situación de castigo y, sobre todo, la asociación de la estimulación aversiva con la persona que administra tal estímulo. Todos estos efectos secundarios son fenómenos que cualquiera que haya tenido un experiencia teatral significativa ha podido observar, provocar o padecer. Ya que, en esencia, la figura del director pretende orientar o manipular la conducta *escénica* del actor (y en ocasiones también la conducta personal), no han de desdeñarse las repercusiones de los estudios de la psicología en la dirección de actores. Por ello, el uso del modo imperativo en formulaciones

del tipo «No hagas tal cosa», obliga a una reserva cautelosa respecto a su utilización, ya que no es un tipo de indicación que impulse la imaginación sino que, por el contrario, la constriñe o incluso la ahuyenta. Contra este tipo de prácticas teatrales nos advierte el teorema VII.

TEOREMA VIII: *El actor es la única figura imprescindible del arte teatral*

De los escritos de Stanislavski se desprende que, ya que las acciones del arte teatral han de ser creadas por los actores y, dado que dichas acciones no existen en las premisas de partida (inclúyase en ellas el texto dramático), el actor es la única figura imprescindible del arte teatral, ya que éste se basa en la acción ejecutada. En nuestros días, este teorema está tan integrado en la realidad teatral que poco queda por decir al respecto, salvo que, pese a darse por cierto, pocas veces en la práctica tal noción encuentra una aplicación plena.

TEOREMA IX: *La figura del director es prescindible, pero no así su función (encontrar estímulos adecuados para la creación actoral y supervisar la correcta conversión de los estímulos en signos válidos)*

Este teorema no fue nunca expresado de tal manera por Stanislavski pero, al contemplar el conjunto de sus afirmaciones como una teoría y realizar la deducción de enunciados que de sus postulados se desprenden, nos encontramos con ésta y con otras afirmaciones que superan el ámbito de referencia. Como toda buena teoría, sus principios no sólo pertenecen a su autor sino al mundo del pensamiento y, una vez muerto Stanislavski, mediante la mejora o el análisis de la teoría se puede llegar a conclusiones que, quizá, él nunca previó. Aun así, incluso el propio Stanislavski llegó a afirmar:

Mientras nuestro arte no llegue a los más altos grados de perfección en el campo de

la psicotécnica, a fin de posibilitarle al actor que él solo, sin ayuda ajena, pueda alcanzar sus objetivos de creación, hemos de recurrir a los oficios del director y otros participantes del espectáculo, en cuyas manos descansa la variedad de decorados, esquemas de movimientos, juegos de luces, sonidos y demás estímulos (1994 : 237 y 238).

Esta afirmación, por su singularidad y atrevimiento, nos ofrece la primera muestra de lo que constituye una predicción de la teoría de Stanislavski (condición *sine qua non* a la hora de determinar si las ideas de Stanislavski pueden acreditarse como *teoría*). Predice que llegará un momento en que grupos de actores realizarán espectáculos sin la necesidad de un director, fenómeno aún no muy extendido pero en el que, sin duda, se pueden incluir experiencias teatrales como los *matches de improvisación* o ciertas formas parateatrales. Aquí se nos ofrece un dato singular sobre su visión de la dirección de actores: la figura del director es pasajera y su aparición oficial a finales del siglo XIX se debió a una razón coyuntural. El director es una figura de transición cuya finalidad es gobernar la actuación de los actores mientras la metodología de la creación no esté lo suficientemente depurada e integrada en ellos, de manera que puedan crear autónomamente. Tenemos aquí el porqué de la relativamente escasa importancia que Stanislavski otorga a la figura del director en sus escritos. Él escribe sobre el oficio del actor en un período en que tal oficio se complementa con la dirección de actores, pero tiene en mente que la correcta dirección consiste precisamente en aquélla que consigue hacer invisible o prescindible la figura del director. Y esa invisibilidad que reclama también se hace patente en sus escritos. De esta manera, de tal concepción se puede deducir:

1. Un director ha finalizado su trabajo cuando consigue que un grupo de actores pueda trabajar sin necesidad de él.

2. Un buen director es aquél que consigue hacerse prescindible.

Aunque puedan resultar paradójicas y extravagantes tales afirmaciones, éstas son cruciales para entender a Stanislavski. Su psicotécnica, entendida como un procedimiento para dirigir la actuación de los actores, sólo la ve necesaria por el hecho de que la inspiración y el talento muy rara vez se presentan de una manera total en los actores. Dado que tal estado ideal es casi utópico, la dirección de actores ha de ser la encargada de posibilitar un acercamiento a tal estado. Si éste es conseguido, no sólo la técnica ha de desaparecer, sino el promotor de la técnica: el director.

TEOREMA X: *Un actor puede crear sin texto dramático previo, pero no sin premisas, por mínimas que éstas sean*

Este teorema es otra de las predicciones de la teoría de Stanislavski que demostraron posteriormente su validez. Los múltiples grupos que, a lo largo del siglo XX, defendieron la creación colectiva, corroboraron este teorema predictivo, creando espectáculos sin partir de un texto previo sino de premisas de distinta naturaleza. Stanislavski así lo dijo: «Se puede interpretar una obra que todavía no está escrita» (1988: 305). Aun cuando en su trabajo nunca contempló tal posibilidad, su metodología le hizo suponer tal afirmación. A pesar de estar convencido de que «es inútil fantasear “en general” sin un tema firmemente planteado» (1994 : 118), para él, dicho tema no es necesariamente el texto teatral sino cualquier otro que suscite una imaginación activa en el actor. Es por esto que en estos teoremas introducimos la noción de *premi- sa teatral* como todo referente a partir del cual se realiza la creación.

Es necesario destacar que los actores de la Commedia dell'arte, indudablemente anterior a Stanislavski, ya habían probado que se puede actuar sin partir de un texto firmemente establecido y, en este sentido, este

teorema X no constituye una novedad en la historia del teatro. Ahora bien, dado que Stanislavski parte de premisas radicalmente diferentes a las de la Commedia, también consideramos que se puede ver este teorema como una predicción, en el sentido de que, yendo por otros derroteros, adivina una línea de trabajo que va más allá de lo que él experimentó en el TAM.

TEOREMA XI: *El director ha de conocer la técnica de sus actores para poder influir correctamente en las acciones de éstos*

Dada la influencia de la imaginación de un actor en las acciones que realiza, y dado que sólo el actor tiene acceso directo a tal fuente, la única vía por la cual el director puede influir en las acciones de sus actores es conociendo el procedimiento de conversión de lo imaginado en acciones, es decir, conociendo la técnica actuarial. La técnica se asocia muy a menudo con la forma corporal y vocal que adopta la conducta de un actor. Stanislavski no alude a esa definición cuando habla de técnica. Por técnica entiende la metodología de la creación, la idiosincrasia particular que permite transformar estímulos mentales en acciones. En resumen, para él la técnica no compromete a la parte *física* del actor sino a toda su integridad. La técnica, para Stanislavski, es psicotécnica.

TEOREMA XII: *Director y actor han de compartir la misma metodología de creación*

¿Qué se entiende por metodología compartida? Si nos fijamos en el trabajo de Stanislavski, encontramos las siguientes características: visión integral del fenómeno teatral, delimitación de las funciones de actores y director, claridad respecto a los objetivos del arte del actor, terminología compartida entre actores y director, planificación del período de ensayos... Todas estas nociones confirman otra indudable aportación de Stanislavski al arte dramático, que es la de sentar las bases para la for-

mación de compañías teatrales estables contemporáneas.

De la necesidad de un nuevo organismo —dice Copeau en una entrevista de 1926— surge la necesidad de una escuela, pero no ya como simple agrupación de alumnos dirigidos por un único maestro, sino como una verdadera comunidad capaz a partir de ahí de bastarse a sí misma y de poder responder a sus propias necesidades (Barba y Savarese, 1988 : 35).

El gran logro de Stanislavski fue, siguiendo las palabras de Copeau, el incalculable valor humano de su Teatro de Arte.

11. Verificación de la hipótesis

Nuestro viaje con Stanislavski está tocando a su fin. Queda solamente comprobar si nuestro trabajo ha podido arrojar alguna luz respecto a la verdad de la hipótesis formulada como motor del presente escrito (**El llamado Sistema de Stanislavski es una teoría sobre la dirección de actores**). Hemos pretendido, en primer lugar, demostrar la cualidad teórica del Sistema. Creemos haberlo conseguido tras alcanzar los siguientes resultados:

1. Establecer los parámetros (postulados) sobre los que se sostiene el Sistema.
2. Deducir todo un conjunto de afirmaciones (teoremas) sobre la base de los parámetros anteriores.
3. Comprobar su correspondencia con casos prácticos extraídos tanto del trabajo de Stanislavski como de algún otro referente.
4. Enunciar predicciones del Sistema que demostraron ser aplicables en la práctica teatral.

Por todo ello, podemos afirmar que el Sistema puede ser considerado, en efecto, una teoría en toda regla. Demostrar que, además, es una teoría que versa sobre la dirección de actores, sería, a estas alturas,

casi redundante. Durante todo el discurso hemos ido desgranando los motivos en los que se fundamenta nuestra hipótesis. Afirmaciones como la de que *director y actor han de compartir la misma metodología de creación* (Teorema XIII) no son comprensibles si nuestra hipótesis no es cierta. Los teoremas deducidos inducen a pensar, eso sí, que nos encontramos ante una teoría que no sólo atañe a la dirección de actores sino a totalidad del arte teatral.

Se podría pensar en este momento que la conclusión a la que hemos llegado es banal puesto que muchos autores han definido el Sistema en términos de teoría. Aun así, con este escrito se ha intentado demostrar el porqué de ese lugar común y, por otro lado, se ha querido rebatir la idea de que el Sistema es un método de formación de actores, idea ampliamente extendida en ámbitos que, como el nuestro, nunca han conocido el Sistema en profundidad.

12. Conclusión

Nuestra pretensión de demostrar la existencia de una teoría sobre la dirección de actores es un intento de estimular nuevas investigaciones en esta disciplina. Trabajos pioneros como el de Jaume Melendres en su libro *La direcció dels actors* han de ser secundados por nuevos impulsos. Escudriñar la manera en que Stanislavski aplicó los descubrimientos del mundo de la ciencia y del arte de su tiempo puede ser, para todos nosotros, un estímulo a partir del cual acometer proyectos similares en nuestros días. Esta tarea requerirá notables esfuerzos pero ofrecerá, sin duda, resultados productivos. La práctica teatral puede ser renovada aplicando conocimientos de otros ámbitos no artísticos. Esa es una gran lección que nos dio Stanislavski. Apliquémosla.

Bibliografía

- ARISTÓTELES (1999): *Métafísica*, México, Porrúa.
- BARBA, E. y SAVARESE, N. (1988): *Anatomía del actor. Diccionario de antropología teatral*, México, Gaceta.
- BARBANY, J. R. (2002): *Fisiología del ejercicio físico y del entrenamiento*, Barcelona, Paidotribo.
- BOLES LAVSKY, R. (1989): *La formación del actor*, Madrid, La Avispa.
- DOMJAN, M. y BURKHARD, B. (1999): *Principios de aprendizaje y de conducta*, Madrid, Debate.
- FÉRAL, J. (ed.). (2004): *Os camiños do actor*, Vigo, Galaxia.
- HAWKING, S. W. (2002): *Historia del tiempo*, Barcelona, Crítica.
- KNÉBEL, M. O. (1981): *Acerca del problema de la metodología del análisis de los elementos interiores y exteriores del papel a través de la acción*, en VV.AA, *Los principios teatral-pedagógicos de Konstantin Stanislavski*, Seminario Internacional, 19-26 de abril de 1981, Moscú, Centro Soviético del Instituto Internacional del Teatro.
- (1999): *El último Stanislavski*, Madrid, Fundamentos.
- (2000): *La palabra en la creación teatral*, Madrid, Fundamentos.
- MELENDRES, J. (2000): *La direcció dels actors. Diccionari mínim*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- PLATÓN. (2000): *Diálogos*, México, Porrúa.
- RICHARDS, T. (2005): *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, Barcelona, Alba.
- SCHÜTZ, A. (1993): *La construcción significativa del mundo social. Introducción a la sociología comprensiva*, Barcelona, Paidós.
- (2003): *El problema de la realidad social*, Buenos Aires, Amorrortu.
- STANISLAVSKI, C. (1986a): *El trabajo del actor sobre sí mismo. El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, Buenos Aires, Quetzal.
- (1986b): *Trabajos teatrales. Correspondencia*, Buenos Aires, Quetzal.

- (1988): *El trabajo del actor sobre su papel*, Buenos Aires, Quetzal.
- (1994): *El trabajo del actor sobre sí mismo. El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*, Buenos Aires, Quetzal.
- (1997a): *Mi vida en el arte*, Madrid, La Avispa.
- (1997b) *La construcción del personaje*, Madrid, La Alianza
- TATARKIEWICZ, W. (2001): *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos.
- TEJEDOR, C. (1991): *Historia de la filosofía en su marco cultural*, Madrid, SM.
- TOPORKOV, V. (1961): *Stanislavsky dirige*, Buenos Aires, Fabril.
- ZOLA, É. (1989): *El naturalismo*, Barcelona, Península.

