

**El arte
de
convertirse
en actor**

STANISLAWSKY VIGENTE

Por JOSE MONLEON

EL "METODO" CONTINUA SIENDO EL MAS GENIAL TRATA- MIENTO DE LAS RELACIONES EN- TRE LA SICOL- GIA DEL INTER- PRETE Y LA DEL PERSONAJE

QUE pensar de esta serie de fotos? Han sido hechas en la Academia de Margaret Barry, instalada muy cerca del famoso Workshop de Londres. Las reacciones previsibles ante estas fotos son varias. Para un profesional "viejo estilo", y, naturalmente, para un espectador o un crítico "viejo estilo", estas fotos son, simple y llanamente, el documento de una tontería. Al teatro, según la antigua fórmula, debía llegarse por otros caminos. Primero se "sacaba la bandeja" en una alta comedia. Venían luego las primeras frases. Se avanzaba poco a poco, función tras función, hasta que un cúmulo de circunstancias favorables decidían si uno era o no figura... Naturalmente, el camino era mucho más corto y más cómodo si se pertenecía a una de las Dinastías de Cómicos.

Por el contrario, y siempre dentro del ámbito del teatro español, si preguntáramos a un joven actor qué piensa de estas fotos, correríamos el riesgo de una sobrevaloración automática. En las fotos verían el camino que conduce a ser los Marlon Brando, James Dean, Paul Newman, Ben Gazzara, Susan Strasberg, Anne Bancroft y otras populares figuras del Actor's Studio.

¿Y el lector —o espectador— medio? ¿Qué piensa de estos muchachos, entregados a unas clases que tienen algo de ceremonia oculta y frenética? ¿Se ríe? Quizá, simplemente, se sorprenda.

Es ésta, pues, una buena ocasión para hablar de las líneas generales de las escuelas dramáticas de todo el mundo, surgidas, dentro de las peculiaridades impuestas por la personalidad de cada director, a "imagen y semejanza" del Teatro de Arte de Moscú, fundado por Stanislavsky a comienzos de siglo.

cuando envejecen sólo los nombres

Para muchos profesionales que no han practicado su Método, o incluso que sólo lo conocen de oídas, Stanislavsky es un tema «pasado». Esto, que podría discutirse si los actores a que me refiero hubiesen realmente «pasado» por Stanislavsky, resulta ridículo cuando se trata de un simple envejecimiento del nombre. Yo creo que la cultura teatral española está, en este sentido, llena de trampas. Se declara autor «pasado» a mucho autor que ha sido, simplemente, soslayado. Nos declaramos «de vuelta» antes de haber cubierto el camino de ida.

Pero, al margen de estas consideraciones, Stanislavsky sigue vigente por las siguientes razones:

a) Porque sus métodos son susceptibles de ligeras «actualizaciones», sin alterar por ello sus enseñanzas esenciales.

b) Porque la parte más considerable del teatro moderno está inspirada por los mismos supuestos que determinaron el nacimiento del Método de Stanislavsky.

c) Porque, en definitiva, y cualquiera que sea la evolución del teatro, el Método quedará siempre como el primer y más genial tratamiento teórico-práctico de las relaciones entre la sicología del actor y la sicología del personaje dramático.

algunos principios básicos

Los muchachos han llegado a clase. Imaginemos que el curso acaba de comenzar y que todavía no saben exactamente lo que el profesor va a enseñarles. Canto y educación de la voz, de una parte, y esgrima y baile, por otra, serán, probablemente, las primeras materias. De nada serviría que **SIGUE**

STANISLAWSKY

el alumno llegue a «comprender» el Método, si sus medios expresivos corporales no han sido puestos en forma. Es preciso que los músculos y la voz respondan de un modo automático.

Luego, el profesor pedirá a los alumnos que preparen tal o cual escena de tal o cual obra. Y pasados los días imprescindibles para que el alumno haya ensayado libre de vigilancia, se desarrollará la primera clase «apasionante» del curso. En presencia de los compañeros, los actores mostrarán el resultado de su trabajo. Se realizará una crítica colectiva, naturalmente, impulsada y controlada por el director.

Esta será una norma constante de trabajo. El profesor «propondrá», ayudará a que cada alumno vaya descubriéndose a sí mismo. Rarísima vez se darán explicaciones puramente teóricas. Lo normal será plantear un ejercicio y, al criticarlo, establecer la teoría.

Estos dos puntos, de enorme y sustancial importancia, chocan contra la actitud profesional de tantos directores. Excluyen ambos la atención única a la psicología del personaje, olvidando la preparación «corporal» del actor. Y excluyen también la «tiranía» del director, la sinrazón o no aclaración de sus propósitos.

Muchos directores inteligentes han fallado, y fallan, en España sus montajes por estos errores. Montajes sólidos «sobre el papel» resultan torpes porque los actores entienden al director, pero luego, a la hora de realizar el trabajo, carecen del adecuado instrumento corporal —voces mal colocadas, torpeza de movimientos— para concretarlo. En otras ocasiones, la «tiranía» del director los convierte en marionetas absurdas de un teatro psicológico. En lugar de proponer su visión del personaje, en lugar de llevar de la mano al actor, el director se limita a imponer las instrucciones —aquí, más «así», en esta escena, «más así»— que luego deben formar la unidad que él ha preestablecido en su cabeza. Cosa que si bien permite ofrecer espectáculos coherentes, racionalmente explicables, lleva también a la presentación de espectáculos semimuertos, en los que el actor no aporta emociones.

cita con el subconsciente

El aspirante a actor se ha encerrado en su cuarto y ha comenzado a ensayar delante del espejo. Ha elegido —y pongo el mismo ejemplo que cita Stanislavsky— el «Otelio», de Shakespeare. Se ha dado un tono moreno a la cara. Ha pensado en las características abstractas del personaje. Ha considerado cuáles eran los elementos del vestuario imprescindibles. Ha repetido una y otra vez sus frases hasta acoplarlas dentro del esquema que tenía decidido antes de comenzar los ensayos. Finalmente, se ha declarado satisfecho.

Cuando, al fin, ha llegado el momento de la prueba, el director le ha acogido con muchas reservas, cosa que no ha sorprendido al alumno, incapaz de hacer sobre la escena, frente al profesor y sus compañeros, lo que él imaginaba que hacía ante el espejo. Lo mismo ha sucedido a los demás alumnos. Los juicios han sido tajantes:

—Usted no hace más que aplicar una serie de tópicos —«gestos hechos», podríamos decir, en correlación a la expresión de «frases hechas»— tradicionalmente usados para expresar sentimientos y estados de ánimo: manos crispadas, miradas desorbitadas, gemidos, carcajadas, etcétera, sin entrar jamás en el personaje.

—Usted hace un buen trabajo de composición. Ha sabido ver algunos rasgos exteriores del personaje y apoyarse en ellos. Pero su trabajo no tiene nada que ver con el arte de interpretar.

—Usted es el peor. Ha deformado el personaje en beneficio de unos elementos que usted domina con preferencia. Es seguro que muchos pensarán que su trabajo es correcto. Sin embargo, si sigue por ese camino, toda su carrera será una sucesión de personajes esencialmente iguales. Algunos críticos le llamarán «gran actor trágico». Pero sepa, desde ahora, que su trabajo no será verdadero arte.

—A usted le sucede lo mismo que a su compañero, pero le llamarán «gran actor cómico». Se pasará la vida intentando hacer reír desde la escena, con desprecio del personaje interpretado.

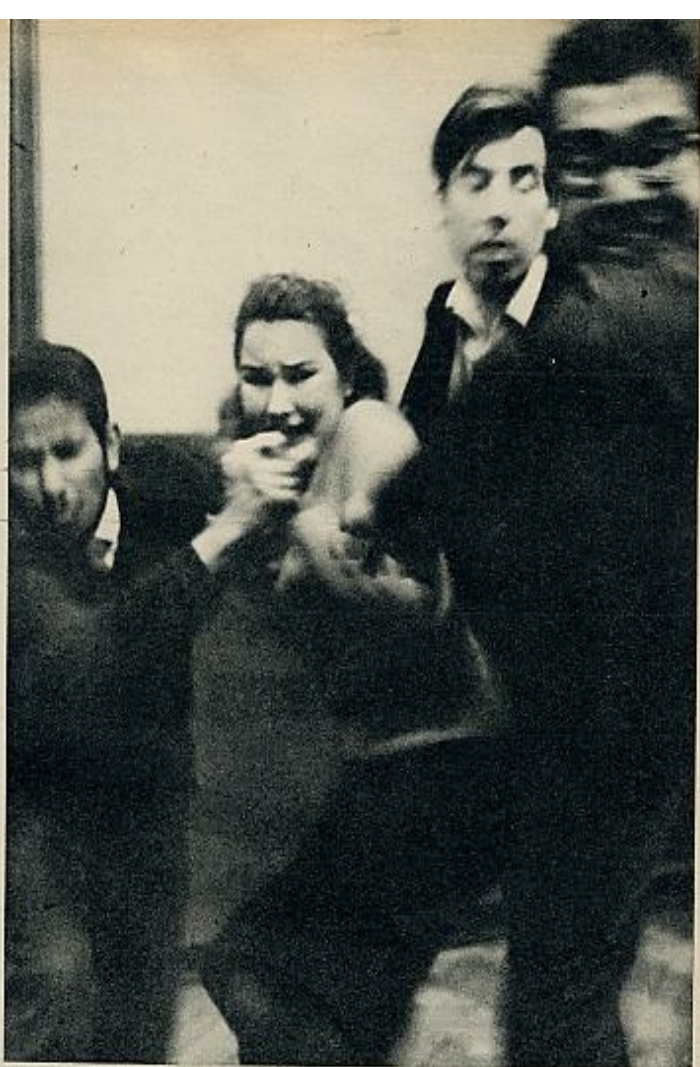
—Usted ha estado mejor. Se nota que, durante una fase del ensayo, se adentró en el personaje. Su error consiste en que ha fijado en la memoria los datos esenciales, que ahora se limita a repetir mecánicamente...

Los alumnos han hecho muchas preguntas al profesor. Alguien ha citado «La paradoja del comediante», planteando la alternativa entre el actor cerebral, controlado, y el actor emocional, intuitivo. El profesor ha sonreído. Justamente Stanislavsky ha replanteado la cuestión sobre términos completamente distintos.

—Un gran actor debe sentir la emoción no solamente una y otra vez mientras estudia, sino en mayor o menor grado cada vez que actúa, no importa que sea ésa la primera o la milésima vez... No se puede crear siempre subconscientemente y sólo por inspiración. No existe tal genio en el mundo. Es por eso que nuestro arte nos enseña, primero que nada, a crear consciente y debidamente, porque esto constituye la preparación mejor para el florecimiento del subconsciente, que es inspiración.

un largo trayecto

Diariamente los alumnos se han reunido en torno del profesor. Han quedado establecidas desde el comienzo las metas finales del trabajo. El teatro es, desde luego, una convención; pero las emociones del actor **SIGUE**



Treinta y dos alumnos siguen el curso de preparación de la escuela de Margaret de acuerdo con su sentido interpretativo. Recogemos algunos ejercicios sobre supues



Burry, actriz durante quince años del «Workshop», en el West End de Londres. El sistema de enseñanza es muy personal, pues cada alumno trabaja con independencia, tos de improvisación. Arriba, a la izquierda, una reacción de terror; a la derecha, una escena melodramática; abajo, improvisación de una situación cómica y otra de súplica.

STANISLAWSKY



La edad mínima para ingresar en la escuela teatral de Margaret Barry es de dieciocho años. En la foto, un grupo de alumnas recibiendo instrucciones sobre su actuación.

han de ser auténticas. Claro que, en el campo de la teoría de la interpretación, hay muchas posiciones; hay quien dice que el intérprete juega, hay quien dice que testifica... Pero el profesor de esta escuela —como todos los que se apoyan en el Método— piensa que interpretar es un acto de creación, y que, puesto que el público acepta la convención, y sufre o ríe en el teatro, el actor está obligado, como artista, a participar de un modo íntegro en la aventura del personaje que se le ha confiado.

Un objetivo de esta envergadura, abordado de forma sistemática, a través de una serie de ejercicios, ha exigido muchas horas de trabajo, vigiladas siempre por el director. Veamos algunos de los puntos sobre los que se ha machacado con más insistencia.

Improvisación

El director ha imaginado una situación. Supongamos —ha dicho— que usted regresa a su casa preocupado porque en la oficina le han negado un ascenso con el que contaba; su mujer, que naturalmente ignora lo sucedido, ha invitado a unos amigos...

La situación se concreta con detalle. El profesor confía a cada alumno uno de los personajes. Los actores improvisan. Gestos, diálogo, silencios, todo queda sometido a su capacidad de improvisación. Luego, concluido el ejercicio, se hace la crítica. «¿Por qué se sentó en tal momento?» «¿Por qué dijo tal cosa?» «¿Por qué...?» Los intérpretes se ven así obligados a examinar las raíces de su trabajo. Muchas respuestas de las que se dan al profesor son superficiales y pueriles. Casi todo el mundo ha estado más pendiente del efecto que de la verdad de su trabajo. El director, después de analizar los errores, concluye:

—En la escena no puede haber, bajo ninguna circunstancia, acción que se dirija de modo inmediato a suscitar sentimientos por el solo hecho de despertarlos. De ignorar esta regla caerán en la más molesta y repulsiva artificialidad. Nunca busquen estar celosos, sufrir, ponerse eufóricos, nada más que porque sí. Todos estos sentimientos son el resultado de algo que les ha

antecedido. Sobre este precedente ustedes pueden pensar tanto como quieran; en cuanto al resultado, se producirá por sí mismo.

Imaginación

Una parte importantísima del curso estará destinada a desarrollar la imaginación de los alumnos. Cada situación, cada decisión de un personaje, posee, como hemos visto antes, un precedente. El actor deberá formularse todas las preguntas precisas y responderlas con rigor, para que, llegado el momento de la decisión, la historia del personaje —empezada mucho antes de que el autor lo saque a escena; continuada en los entreactos; formada por un todo— fundamente sus reacciones.

Día tras día, serán propuestos ejercicios encaminados al desarrollo de la imaginación. Y, en correlación con ella, de la observación y la atención.

De hecho, una de las bases del Método consiste en la aceptación de las condiciones imaginadas por el autor como si fuesen condiciones reales. «¿Cómo actuaría usted si fuese un empleado, y si le hubiesen negado el ascenso que esperaba?» Este sí es la palanca que pone en marcha a la imaginación.

relajación de los músculos

Los alumnos se han tendido por el suelo. Distendidos, relajados. Esta es una práctica que hace sonreír a los viejos actores. Debe parecerles que hay algo de disipación. «Relajarse» suena a pecado capital.

Los mismos alumnos han sentido el principio un poco de vergüenza. Pero luego han entendido perfectamente el objeto del ejercicio. Se trata de evitar toda contracción innecesaria, ese agarrotamiento muscular —el «envaramiento» es una de sus manifestaciones— que entorpece el trabajo de tantos actores. Si la esgrima y el baile ha ido dando al actor una ligereza, falta todavía que los nervios no destruyan, en el momento de la actuación, la armonía funcional. Mover los músculos justos para cada acción, sentir el cuerpo suelto, no des-



La señora Burry quiere que sus alumnos pongan en el estudio su personalidad e imaginación. No es necesaria la experiencia. He aquí una improvisación dramática.

plegar energías inútilmente, he aquí unas cuantas de las finalidades perseguidas en estos ejercicios.

Esto, que podría parecer una ingenuidad, es tan importante que, de hecho, marca una de las conquistas del «nuevo actor» respecto del que ha ocupado la escena europea durante más de un siglo. Recordemos a tantos actores que, todavía, necesitan llevar chaqueta, y que, cuando el papel les obliga a prescindir de ella, adoptan una afectada actitud de «descamisados». De hecho, un teatro puramente literario redujo la compleja e importante labor de interpretar a la de «decir». Muchos actores han sido calificados en función de su voz...

unidades y objetivos

Muchas veces, el actor, o el director, al querer precisar los antecedentes del personaje y comprender las razones de cada uno de sus actos, se pierde en una peligrosa prolijidad. Por eso es necesario dividir la actuación del personaje en una serie de bloques —que se llaman unidades— y encontrar el objetivo perseguido en cada uno de ellos. El trabajo queda así desmenuzado en una serie de fragmentos, en cada uno de los cuales el actor ha de saber exactamente lo que persigue, es decir, cuál es el objetivo.

El director ha propuesto una obra y ha repartido los personajes. Los alumnos han establecido las unidades y los objetivos. Su trabajo ha aparecido conducido por una línea clara y, a su vez, libre de monotonía.

—Pero no olviden que la división es temporal. La parte y la obra no deben permanecer fragmentadas. Una estatua hecha añicos, o una pintura cuya tela se desgarrar, o está cortada, no son una obra de arte, no importa lo bellas que sean las partes. Es sólo durante la preparación de un papel cuando hacemos uso de las unidades...

memoria de las emociones

Este es otro capítulo que ha despertado gran interés. Las vivencias personales del actor son la base emocional en que deberá apoyarse su imaginación.

El recuerdo jugará un papel decisivo a la hora de analizar el personaje y plantearse cómo y qué debe sentir en las situaciones propuestas. A menudo, el intérprete «traspasará» al personaje emociones íntimas y suyas, vividas en situaciones análogas.

El profesor insistirá una y otra vez sobre la necesidad de cultivar la memoria de las emociones. Se planteará, entonces, el problema de los «sentimientos repartidos», de la imposibilidad de mecanizar conscientemente aquello que una vez se vivió emocionalmente. Pero el criterio del profesor será firme: ¡pobre de aquel actor que no haya «vivido», que no tenga una rica experiencia personal que conectar con sus personajes!

fin de curso

Los cursos han durado varios años. El nuevo actor ha saltado, al fin, a una compañía, en donde la mayor parte también estudió el Método. Esto es fundamental. Porque el sistema de ensayos y los resultados finales serán distintos si se trata de actores y directores que conocen la Escuela y creen en ella, o si la compañía la integran gentes de heterogénea formación. Es ingenuo —y, a pesar de ello, ocurre muchas veces— que un director quiera, a dosis comprimidas y sobre la marcha de los ensayos, inculcar a un actor las enseñanzas que necesitan varios años de estudios teórico-prácticos.

epílogo

Quizá sea ésta una materia árida, demasiado especializada. Sin embargo, he considerado interesante aprovechar esta docena de fotos inglesas para contarle al lector algunas de las cosas que estudian y aprenden estos alumnos, tan raros en apariencia, tan lógicos y coherentes en sustancia, de los Actor's Studio de todo el mundo. La profesión de actor —mandamos a paseo los manes de la publicidad— es, cuando se toma en serio, inabarcable...

J. M.

(Fotos KEYSTONE-NEMES)