# Aspectos de la última propuesta de formación actoral de Stanislavski 

M. en A. Pamela Soledad Jiménez Draguicevic

Coordinadora de formación docente de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro draguicev@hotmail.com


En un proceso formativo actoral es inevitable el estudio teórico-práctico sobre los artistas que han ido produciendo $y$, utilizando los conocimientos actorales y su resultado en la práctica escénica. Para lo anterior, cabe destacar que, poniéndonos en perspectiva histórica y como dice Raúl Serrano en su libro Tesis sobre Stanislavski (1996: 16): «Falta la aspiración hacia una teoría general del teatro que vincule y diferencie las diversas poéticas, que estructure y jerarquice entre sí las técnicas y las poéticas. Falta en suma, sistematización».

Pasan los años y, a pesar de grandes avances en cuanto a tecnología teatral en este aspecto mencionado por Serrano, no ha existido una mutación real, aunque existe una disyuntiva: ¿es necesario que haya en el teatro una sistematización como tal? y, por otro lado, si la pedagogía teatral aspirara a si no a ser científica, sí a ser comprobable, ¿tendría que poseer herramientas sumamente objetivas para encontrar el camino donde asirse, un proceso claro que guíe al mismo?

La metodología sistemática en el ámbito teatral, tanto formativo como profesional, con respecto a la construcción de un personaje no es un tema resuelto todavía. Constantin Stanislavski, teórico, director, formador y actor ruso, es el que se acercó de manera contundente hacia esa dirección dejando propuestas técnicas, objetivos y procesos; fue un parteaguas que propuso lineamientos, que involucró al actor de manera psíquica, física y emotiva en pro del desarrollo orgánico del personaje.

En este proceso incansable que llevó a cabo Stanislavski, se llegó a un primer método basado en la «memoria de las emociones», una transición, y un segundo método llamado «el método de las acciones físicas», todo este proceso bajo un sistema.

Entiéndase sistema como conjunto de conocimientos o elementos relacionados entre sí, que forman un todo compuesto por una idea o principio estructurado. Estos elementos, mismos que tienen una razón de ser dentro del sistema, pueden modificar a éste pero no lo cambian completamente cada vez. Método es una operación sistemáti-
ca, procedimiento que se lleva a cabo para conseguir un fin determinado. Este método debe llevar una sistematización planteando sus propias lógicas o coherencias. Según la realidad que se intenta conocer, se establece el camino a seguir: método básico, aplicado, tecnológico...

El método es un plan de acción, no la acción misma. En este sentido y con respecto al proceso escénico, considero que varios de los teóricos teatrales sí han hecho métodos en sus procesos de trabajo pues han elaborado planes de acciones, caminos a seguir. La acción misma, entonces, sería la técnica. Para que exista una operación sistemática es porque hay una hipótesis, unos objetivos, un problema a resolver, por ende, los métodos contienen teorías y en el caso de la formación actoral, los métodos contienen teorías para ser llevadas a la práctica.

Aún no existe un método de investigación teatral como tal; si bien sabemos que las áreas a tratar son diversas (la dramaturgia, la dirección, la interpretación, la escenografía...), no existe un método específico; incluso, en libros como «diccionario del teatro», «investigación teatral», «métodos y técnicas de investigación teatral» se plantean distintas propuestas, en las cuales no se vislumbra un nuevo método de investigación netamente teatral.

Todavía estamos en la necesidad de basarnos en otros métodos de investigación, tomar aspectos del método de investigación básica en cuanto al manejo de la teoría y bibliografía,

y aspectos del método de investigación de intervención para el análisis de procesos escénicos, por ejemplo. Estos métodos han servido de ayuda y guía para llevar a cabo investigaciones en los distintos campos teatrales, pero no hemos podido llegar a la raíz del problema.

Ya se ha dado un término: «teatrología», que significa indagación o estudio racional del teatro, pero hay mucho qué hacer al respecto para que un método de investigación, en este campo, pueda ser tomado en cuenta formalmente. Cabe destacar que es difícil un método objetivo en la formación actoral, porque ser objetivo nos remite a un objeto de estudio y es inevitable, en este tipo de procesos artísticos, que haya una subjetividad inmanente, ya que el objeto de estudio es principalmente un sujeto.

Retomemos a Stanislavski, el cual estableció, primero desde el por qué y después desde el cómo, objetivos básicos tales como que el actor llegue a un estado de creación subconsciente surgido de la naturaleza orgánica, destacando que el desarrollo de un proceso permite crear la actitud interior del personaje, así como la importancia de una acción veraz para que fluya el subconsciente libremente; también, que no hay justificación para forzar la emoción; que el actor debe estar consciente de lo que está haciendo en el escenario con respecto a su personaje y; que, por ello, se ha preparado previamente para entenderlo, justificarlo y vivirlo escénicamente.

Stanislavski inicia sondeando, intentando, probando con él mismo y con sus compañeros actores de la compañía Teatro de Arte de Moscú. Comienza con un método enfocado hacia el otorgar herramientas para la formación del ser humano-actor (el por qué); estas herramientas fueron: relajación muscular, atención, introspección, descubrimiento de unidades y objetivos de una obra... y termina compartiendo el proceso de este actor, ya no como ente en sí, sino para la creación de un personaje específico en una puesta en escena dada (el cómo, el para qué). Se podría decir que creó una fundamentación cognitiva más apropiada, entendiendo que un sistema actoral tiene como base su misma característica procesal.

El trabajo del actor es también de investigación pues conoce construyendo, por ello, la o las técnicas desde las que se prepara y aprende no son recetas como tales, sino caminos que lo ayudarán a resolver el entramado escénico. Así, de una técnica se podría pasar incluso a una ciencia: la teatrología y para ello, la pedagogía necesita trabajar algunos factores que no cambian en el trabajo del actor, por ejemplo: aunque realice diferentes personajes, el actor no puede despegarse de su propio cuerpo ni de lo
que éste le ofrece, por otra parte, aspira a un trabajo orgánico pero dentro de un mundo de ficción en el que se demanda que las causas y las consecuencias no sean reales pero sí verosímiles, creíbles. Un acercamiento a esta técnica es la acción, manejada dentro de las mismas condiciones de la escena, siendo consciente de que un apartado de toda situación escénica es la creación estética y que, otra distinta y que complementa, es la técnica en sí.

Stanislavski hizo un sistema capaz de sostener un proceso metódico basado en la práctica, que se fue transformando con el paso de los años. Esta búsqueda constante lo llevó a una investigación profunda hacia la formación actoral y hacia la construcción de un personaje, y para ello utilizó técnicas específicas tales como la psicotécnica y la técnica física o de caracterización, mismas que fue cambiando según pasó del primer al segundo método.

Entiéndase técnica como aplicación de la teoría con fines de inmediata práctica; gracias al método, la técnica puede ser llevada de manera más eficaz. Es el desarrollo, la acción en sí. Con respecto a la escena, es el proceso a través del cual se desarrollan ciertas habilidades y procedimientos planteados en el método, necesarios para realizar el objetivo dramático. La técnica no tiene como fin mostrarse, pues ésta subyace en una puesta en escena, el fin en sí mismo sería la puesta en escena. Sin embargo, es importante que en un trabajo escénico actoral exista una técnica base, un soporte, ejercicios específicos que tienen como objetivo comprender un método planteado.

Es necesario regresar al Sistema de Stanislavski, el cual propone en su libro Mi vida en el arte (1981: 12) lo siguiente:
«Es un sistema maleable que trabaja con la voluntad y el estado
de ánimo del actor para llegar a la creación. Mi sistema se descompone en dos partes principales: 1) el trabajo interior y exterior del artista consigo mismo, 2) el trabajo interior y exterior con el papel.
El trabajo interior consigo mismo consiste en la elaboración de un proceso psíquico, que permite al artista despertar en sí la disposición creadora y por ende la inspiración. El trabajo exterior consigo mismo consiste en la preparación del aparato corporal para la encarnación del papel y la transmisión exacta de su vida interior. El trabajo con el papel consiste en el estudio de la esencia espiritual de la obra dramática, del germen que la origina y que determina su sentido, así como el sentido de cada uno de los papeles que la integran»

El segundo método, el «método de las acciones físicas», lo fue delimitando hacia 1936 con el montaje El Inspector de Gogol. En éste se cambia el proceso pues, a diferencia del primer método -el de la vivencia, donde en la preparación de montaje se otorgaba énfasis a las unidades y objetivos, conflictos y circunstancias, pero en primera instancia sólo desde el análisis de mesa donde el actor presupone, plantea pero no ejecuta, pues cuando trabaja en una obra lo hace desde el texto otorgando total énfasis en el pensamiento y el sentimiento, ya que hasta después se pasa a la práctica-, el segundo método se basa en la acción.

En el proceso de montaje también se otorga énfasis a las unidades y objetivos, conflictos y circunstancias pero desde la acción. En este accionar, el actor descubre, controla y ejecuta. Esta es la técnica en sí. Lo objetivo se va uniendo con lo subjetivo y lo pensado con lo hecho. Es paradójico pero necesario en la construcción del personaje.

Cuando trabaja en una obra, parte del texto pero, inmediatamente, se enfoca en la improvisación, se desentraña la acción completa a partir de una situación y circunstancias dadas, éstas se van volviendo los límites de la acción misma. La motivación no debe ser el sentimiento en sí, sino el objetivo a seguir. El sentimiento, que en un principio es del actor, se va matizando y cambiando con las circunstancias y con el proceso de profundización escénica.

El trabajo interior y exterior del artista consigo mismo, esto es la parte de la formación actoral, también sufrirá permutas, ya que van a ser desarrollados nuevos aspectos no vislumbrados en el anterior método, entre ellos la gesticulación psicológica y el matiz psicológico.

Gesticulación psicológica: Los sentimientos se pueden atraer a través de ciertas acciones y estímulos físicos. Los deseos y anhelos se entremezclan con los sentimientos, y todos ellos pueden ser manejados a través de la voluntad. En las expresiones y acciones encontramos la llave de nuestros sentimientos. Para ejemplificar, se establecen una serie de figuras-base que describen la actitud y carácter de diferentes personajes; estas figuras disponen la creación de gesticulaciones psicológicas, cuyo propósito va a ser avivar y moldear la vida interior del personaje con intenciones y anhelos. Para ello, es conveniente que en la creación de un personaje se pregunte cuál puede ser el principal deseo de éste $y$, con la respuesta, comenzar la construcción de la gesticulación psicológica. Ella va a ayudar a verificar si está en lo cierto con respecto al deseo principal del personaje. Lo anterior ayuda a trabajar de manera más adecuada, certera, sencilla y artística. Esto puede ser usado para un personaje completo o para una escena determinada.

Matiz psicológico: Los sentimientos son producidos por acciones y, estímulos físicos y vocales no evocados, por ello no hay que preguntarse qué sentir sino qué hacer. Cuando a la misma acción se le cambia el matiz psicológico, se vuelve una acción psicofísica; al respecto aclara Mijail Chejov en el libro El arte del actor (1952: 149): «La acción es el recipiente al que los sentimientos artísticos van a desembocar, es una especie de punto magnético que atrae sentimientos y emociones conjuntándolos con cualquier expresión que haya escogido para su movimiento». Más que sentir algo es llevar a cabo un movimiento con determinada expresión.

Este es un método que, lejos de ser anacrónico, se encuentra vigente; el problema es que el que ha sido expuesto y difundido es el primer método, siendo que el segundo fue su gran avance, su legado sin fronteras.

