



La figura de Constantin Stanislavsky y su importancia y repercusión en las técnicas interpretativas contemporáneas

por MARÍA MATILDE PÉREZ GARCÍA

Profesora del Conservatorio Superior de Danza de Málaga



LA PERSONA y la figura

Constantin STANISLAVSKI (1863-1938), actor, director y maestro de actores ruso, ha sido una de las figuras más representativas del teatro y de la interpretación actoral del siglo XX. Entre sus logros, destaca la creación de un estilo nuevo de interpretación y de puesta en escena cuya característica era la naturalidad, la fidelidad histórica y el afán de verdad y vida. Su trabajo lo desarrolló a partir de elaborar puestas en escena de las obras de su contemporáneo, el autor dramático Antón Chejov. Sus estudios experimentales le hicieron desarrollar sus teorías sobre la interpretación; que en primer lugar, estaban conectadas con la *corriente psicologista de la interpretación* y, posteriormente influenciado por sus propios discípulos (Meyerhold y Vajtangov) a partir del trabajo de *las acciones físicas*. Fue un maestro de maestros, que llegó incluso a partir de 1905 abrirse a las corrientes simbolistas y a favorecer los experimentos simbolistas de sus discípulos. Fueron varios los momentos en su carrera que le hicieron alejarse del *Realismo Psicológico*. Entre sus investigaciones estaban el trabajo con el verso, la ópera, las ideas importadas de orientes, etc. Mientras tanto el Teatro de Arte de Moscú –compañía ligada a Stanislavski- construía su prestigio mundial como compañía que desarrollaba en exclusividad en *Realismo Psicológico*. No debemos olvidar que Stanislavski vivió todas las profundas transformaciones sociales, políticas, científicas y artísticas que se produjeron en la transición del siglo XIX al XX.

Fue el primer creador teatral que recogió sus investigaciones en unos manuales para el actor, donde resumía, mostraba, explicaba y ejemplificaba el trabajo de éste. En sus libros recoge una serie de principios y afirmaciones que resultan coherentes y consistentes. Estos ejercicios prácticos se pueden agrupar en dos grandes grupos:

1. Ejercicios que ayudan al actor a tomar conciencia de sí mismos y adquirir un sentido teatral en su existencia; acompañados de técnicas que llevan al actor a un estado de ánimo creador, imprescindible para la interpretación.
2. Ejercicios que ayudan al actor a la creación de personajes eficaces y creíbles y métodos de acercamiento y trabajo con textos dramáticos.

El resultado de sus investigaciones acerca de la interpretación actoral se consolidó en la primera *sistematización*, en la historia del teatro, que trata la formación del actor y demás aspectos del trabajo interpretativo. De ahí que su trabajo reciba el nombre de “*Sistema*”.

El maestro Stanislavski nació en el seno de una familia con negocios industriales que estaba considerada como una de las familias más ricas del momento en Rusia. En su educación era habitual que frecuentara el circo, el teatro, el ballet y la ópera. Su afición por el teatro hizo que su padre llegara a construirle un teatro en una de sus propiedades. A pesar de su temprano interés por el teatro, a la edad de 33 años aún actuaba y dirigía en el teatro aficionado ruso. El trabajo profesional de Stanislavsky no llegó hasta la creación del Teatro del Arte de Moscú.

EL TEATRO del arte de Moscú

Previo al nacimiento del Teatro del Arte de Moscú, en 1888 Stanislavski creó con varios amigos la Sociedad de Arte y Literatura. Pero es en 1897 cuando conoció a Nemirovich-Danchenko, crítico, escritor y profesor de interpretación, y junto a él fundó el **Teatro de Arte de Moscú**. En un solo día ambos diseñaron los planes de

trabajo, que fueron recogidos en principios:

- 1.- La política general y la organización serán determinadas por las necesidades de la obra y de los actores.
- 2.- Para cada producción se diseñarán específicamente decorados, vestuario y utillería.
- 3.- Las representaciones serán tratadas como una experiencia artística, no como una ocasión social. Los aplausos en las entradas y salidas de los actores serían desaprobados.

El estreno de “La gaviota” de Chejov, el 17 de diciembre de 1898, fue un punto de inflexión en la trayectoria de ambos personajes y del Teatro del Arte de Moscú. Hasta ese momento el público no había visto nunca *la vida* comunicada con tanta fidelidad y delicadeza. Se dice que Stanislavski consiguió que el corazón hablara y que el silencio fuera elocuente. Se habían establecido las contundentes bases del *Realismo Psicológico*, cuya estela planea hoy en día sobre las puestas en escena contemporáneas y las escuelas de interpretación de todo el mundo. El trabajo de Stanislavsky que se conoció en el extranjero partió del Teatro del Arte de Moscú, del repertorio altamente perfeccionado y de sus giras mundiales durante decenios. Sin embargo, Stanislavski nunca paró de experimentar y de aprehender, incluso del sus propios alumnos, trabajo éste que no trascendió como lo hicieron sus primeros descubrimientos.

ANTECEDENTES ineludibles

Para entender la corriente realista-naturalista de la interpretación de comienzos del XX y por tanto, el trabajo de Stanislavski, es importante remitirnos a la figura de Antoine y a los Meiningers. Antoine aplicó al teatro los principios anunciados por Zola, orientando la representación hacia el naturalismo, y dando al espectador la impresión de “*mirar a través del ojo de una cerradura*”. Aunque no aplicaba esta estética a todo el repertorio, la figura de Antoine es inseparable del concepto de *Cuarta Pared*. El estilo de Antoine estaba basado en una interpretación de los actores como si el público no estuviese presente en la representación, junto con una elaboración extremadamente cuidada de la puesta en escena; donde los detalles de utillería y escenografía se cuidaban para acompañar así a la construcción de *la verdad escénica*. Otro rasgo importante en el trabajo de Antoine fue la introducción de un atmosférico de la luz en escena.

La otra gran figura del siglo precedente que debemos mencionar es al Duque de Meiningen. Sus aportaciones a la interpretación vienen condicionadas por los logros alcanzados en la dirección de escena, el sistema de producción de los espectáculos, en el trabajo en equipo, en la dramaturgia y la ruptura con los sistemas interpretativos imperantes. En esos momentos, la falta de unidad espectacular y dramática y la tiranía de los actores divos, exigían una reforma que ya no se podía dilatar más en el tiempo. Regidos por la figura-estrella del primer actor, o el actor-divo, los teatros occidentales están colapsados porque impera la carencia de similitud, ya sea interior o exterior con la realidad. Entre otras muchas razones, la que consideramos más importantes es que hasta finales del siglo XIX, lo que los actores desarrollaban sobre el escenario, no era sino un *despliegue de bravura del talento individual*.

Lo que conocemos en el ámbito teatral por *Los Meiningers* es una compañía teatral, llegó a influenciar teatralmente hablando a toda Europa. La compañía fue fundada por el Duque de Saxe-Meiningen, en 1866, en el Teatro de la Corte de la ciudad de Meiningen. El duque fue asistido en la dirección artística de la compañía por la actriz Ellen Franz, que se retiró en 1873 para casarse con él, participando desde entonces en la selección y adaptación de textos y en la dirección de actores. Poco después, Ludwing Chronegk actor cómico ingresado en la compañía en 1866, sería nombrado como intendante de la compañía.

En resumen, las aportaciones al trabajo actoral de *Los Meiningers* fueron principalmente:

- ❖ Una disciplina férrea en el trabajo actoral: Ningún actor debía permanecer ocioso durante los ensayos. El Duque argumentaba que el trabajo aumenta la versatilidad del actor.
- ❖ No había actores protagonistas ni actores figurantes. Todos los actores deben estar cualificados para realizar cualquier trabajo o papel más allá del nivel social que cada actor haya alcanzado.
- ❖ Aconsejaba que los actores utilizarasen el proscenio como espacio de tránsito de la zona izquierda a la derecha o viceversa.
- ❖ Buscaban el verismo mediante las actitudes corporales de los actores en relación con la indumentaria, la utilería o los elementos escenográficos.

Estas ideas prefiguran los grandes sistemas interpretativos, entre ellos el Sistema Stanislavsky, así como las técnicas usadas en los espectáculos del siglo XX. Por consiguiente, constituyen parte de la herencia dramática que la escena contemporánea, en algunos casos, se niega a reconocer.

LOS SEGUIDORES DIRECTOS de stanislavsky

Consideramos a los seguidores directos de Stanislavski, discípulos que a partir del trabajo con su maestro propiciaron la evolución de la técnica interpretativa y de la puesta en escena hacia otros lugares inexplorados; propiciando, a la vez, que Stanislavski sumara esa experimentación a sus investigaciones teatrales. Estamos obligados a hablar de Meyerhold, Vajtangov y Michael Chejov. Los tres maestros mencionados han marcado desde sus trabajos propios la escena actual. Las técnicas interpretativas contemporáneas no pueden obviar las aportaciones y logros que desde sus investigaciones alcanzaron.

Vsevolod Emilievitch Meyerhold (1874-1940), actor, director de escena y hombre comprometido social y políticamente, se lanzó a la búsqueda de un estilo propio no ligado al naturalismo; lo que le llevó a plantearse el teatro desde un punto de vista totalmente diferente al que imperaba en su época. En esta nueva dimensión el trabajo corporal del actor adquirió una enorme importancia como base de la puesta en escena, constituyendo éste el punto de partida de su actividad creadora y revolucionaria.

Los frentes del trabajo de Meyerhold para alcanzar esta reacción contra el naturalismo fueron principalmente:

1. desde el trabajo y la preparación del actor;
2. en las innovaciones en la dirección de escena;
3. en la búsqueda de una nueva estética;
4. desde la nueva forma de afrontar el texto dramático desde el ámbito del director;
5. desde la persecución de unos fines sociales y políticos a través del teatro.

Meyerhold admira a Stanislavski y a su trabajo, llega a ser uno de “sus alumnos más distinguidos”. Tras trabajar durante cuatro años bajo su dirección en los escenarios rusos y dirigir varios de los teatros-laboratorios promovidos por Stanislavsky, Meyerhold alcanza avances contundentes en sus búsquedas: nace el concepto y el sistema de trabajo actoral de la Biomecánica y de lo Grotesco.

Vajtangov (1883-1922), director y actor ruso, es considerado una de las grandes figuras del Octubre Teatral. Alumno de la Escuela de Arte Dramático del Teatro del Arte, asimiló las enseñanzas de sus maestros Stanislavski, Meyerhold y Tairov, y al mismo tiempo influyó en los montajes posteriores de éstos. De todos los grandes maestros de la interpretación y la puesta en escena del primer tercio del siglo XX, Vajtangov es considerado, sin duda, el gran desconocido. Aunque valorado extraordinariamente por las gentes de teatro y los historiadores, los escritos sobre su teatro son poco conocidos, incluso en Rusia, y tardaron en ser publicados. Formado junto a Stanislavski y seguidor de su sistema, abandonó paulatinamente el psicologismo al percibir

sus límites, para incorporar otros instrumentos expresivos, sirviéndose de lo grotesco y del expresionismo. Por lo que por sus obras fue juzgado demasiado expresivo. Su experimentación era antinaturalista, muy ligada a la improvisación. Siguió a Meyerhold en sus últimas puestas en escena, reconociendo que era un gran director. Sus montajes más interesantes los hizo en los dos últimos años de su vida; consiguió un teatro de fantasía y arte, próximo al cuento, al ballet y a la Commedia dell'arte.

Michael Chejov (1891-1955) perfeccionó el entrenamiento corporal de los actores, desde el punto de las “*acciones físicas*”, y enseñó en Inglaterra y EEUU el método “*Psicofísico del actor*”. Se formó junto a Stanislavski en el teatro del Arte de Moscú durante 7 años. Sobrino del dramaturgo Antón Chejov, es considerado una de las figuras de mayor trascendencia en el teatro del siglo XX, por su capacidad para transformarse en escena realizando grandes interpretaciones dirigido por los más importantes directores del siglo XX: Stanislavski, Meyerhold y Vajtangov. Sus escritos y sus consideraciones prácticas sobre la interpretación siguen alentando el trabajo de actores y de centros de formación de Rusia, Europa y EEUU. Elementos como la atmósfera, la creatividad de los actores, la fisicalización de la experiencia interior o la cuestión de estilo, de Meyerhold; o la relajación, concentración, imaginación, comunicación y memoria afectiva, procedentes del Sistema Stanislavski, van a estar presentes en el método de Chejov. Publicó un manual para actores que no fue publicado por primera vez hasta 1953, “*Sobre la Técnica de Actuación*”. En él ofrece un enfoque práctico y experimental del arte de la interpretación. Para Chejov, el talento no debe ser prioritario en las ocupaciones y preocupaciones del actor. La profesión es, por tanto, desmitificada.

IMPORTANCIA Y REPERCUSIÓN en las técnicas interpretativas contemporáneas en América

El *Sistema Stanislavski* ha sido adoptado por muchas escuelas de interpretación del mundo o se ha tomado como punto de partida a la hora de experimentar sobre las técnicas de actuación actoral. La escuela americana se denomina la escuela del “*Método*” para distinguirla del *Sistema Stanislavski*. La historia del método americano comienza en EEUU en el Laboratorio Teatral Americano, donde desde 1923 a 1926 enseñaron dos alumnos de Stanislavski emigrados aquel país: Richard Boleslavski y Maria Ouspenskaia. Aquellas clases junto a los espectáculos del Teatro del Arte de Moscú que viajaron a EEUU en 1923 y 1924, fueron la carta de presentación de esta nueva técnica interpretativa, una nueva forma de construcción y de trabajo del actor. El Método o el sistema Stanislavski proponía que los actores actuasen como un ente psicológico complejo, capaces de crear con su trabajo interpretativo capas de significado que fuesen más allá del puro texto.

Harold Clurman y Lee Strasberg alumnos de Boleslavski y Ouspenskaia, y Cheryl Crawford crearon el Group Theatre (1931-1940). Este colectivo consolidó un grupo de actores dedicados a la producción de nuevas piezas americanas, representándolas en un estilo derivado del Sistema Stanislavski. El Método nace así de una manera singular y propia en el seno del Group Theatre, asentando en el seno de la compañía una fundamentación teórica y práctica sensiblemente diferente a los sistemas interpretativos americanos de la época, transformando desde entonces la interpretación en el teatro e incluso posteriormente, el cine americano.

En la década de 1950-1960 Lee Strasberg (Actor's Studio), Adler (Stella Adler Conservatory) y Meisner (Neighborhood Playhouse) trabajaron sus propias versiones del Método, cada uno reclamando ser el verdadero depositario del Sistema Stanislavski. Los tres usaron diferentes aspectos del Sistema del Stanislavski y Vajtangov para personalizar su propio método. Aunque con algunas diferencias, estaban de acuerdo en algunos principios esenciales del Método:

- a) El actor debe justificar cada palabra, acción o relación que tenga lugar en la escena. Búsqueda de un alto grado de motivación en el personaje y el actor debe desenvolverse con cierto grado de espontaneidad.
- b) A la hora de encontrara las *motivaciones* de los personajes, los actores buscan objetivos, acciones e

intenciones. Los actores deben descubrir el *superobjetivo* que es aquello que motiva todas las acciones que ocurren en escena.

- c) El *superobjetivo* del personaje debe ser vital. Esto implica la creación y localización de obstáculos que impidan la consecución rápida de los objetivos. Este trabajo debe emerger de la relajación, la concentración y de la selección creativa (opciones) de los objetivos.
- d) Para mantener un *objetivo*, el actor crea un *subtexto*, unos procesos mentales que motivan las acciones del personaje. Cada palabra u obra tiene una dimensión no-verbal que informa y sustenta la palabra escrita del dramaturgo. El texto es la superficie y el subtexto proporciona una definición interior del personaje.
- e) Para localizar el *subtexto* del personaje, el actor concreta unas generalidades, haciendo especial hincapié en las *circunstancias dadas* específicas de la pieza (información sobre la época de la acción, de las características sociales, de las relaciones entre los personajes, de la situación, etc.).
- f) Para definir las *circunstancias dadas*, los actores deben colocarse en la situación como si estuviesen viviendo las situaciones que ocurren en el texto, para lograrlo el actor deberá utilizar la concentración y la imaginación; e identificar las opciones creativas del texto y las ideas interesantes que se reencuentran entre líneas.
- g) Para lograr una *conducta verídica* el actor trabajará sus pasiones, emociones y sentimientos “de dentro a fuera”, es decir, nunca deben ser “mostrados” a priori. La imitación debe ser real, no simulada; debe ocurrir, no se debe mostrar”.
- h) Para llegar a experimentar sentimientos verdaderos, el actor trabaja momento a momento sobre un estímulo, como si los sucesos que ocurren en escena estuviesen ocurriendo de verdad. El Método se basa en respuestas fluidas y espontáneas en función de los acontecimientos de la escena.
- i) Los ensayos sirven para improvisar sobre el texto dramático, promoviendo que el actor se desenvuelva en su propia interpretación y creación personal, liberándose de las dependencias que crean las palabras.
- j) El actor personalizará el personaje, esto es, a partir de su persona, de su realidad emocional, psicológica e imaginativa; recuperando aspectos de la memoria personal, experiencias vitales y observaciones que guarden relación con el personaje.

Los tres principales enfoques del método que iluminan sus múltiples posibilidades de aplicación y que aúnan la repercusión del maestro Stanislavski en las técnicas interpretativas contemporáneas son: Lee Strasberg, Stella Adler y Sanford Meisner. Los tres tuvieron como punto de partida el Group Theatre, pero cada uno abrió su propio camino.

Lee Strasberg (1901-1982) fue uno de los dos fundadores del Group Theatre y en 1949 asumió la dirección del Actor's Studio. El propio Método se identifica con Strasberg y el Actor's Studio. Los tres aspectos a destacar en su trabajo son la relajación, la concentración y la memoria afectiva. Para él el objetivo fundamental del actor está orientado a la formación de sus destrezas internas, a través de un proceso de relajación y concentración. Para Strasberg hacer hincapié en la emoción y en la conducta verosímil sobre la escena eran aspectos fundamentales en la formación del actor.

Stella Adler (1901-1992), actriz y una de las más importantes profesoras de interpretación de toda América. Adler hacía hincapié en las circunstancias dadas, en la imaginación y en las acciones físicas. No partía, como Strasberg de las experiencias pasadas del actor por lo que la fuente de su inspiración no solo era psicológica; se basaba más bien en la imaginación de los actores a partir de las circunstancias dadas del texto y se articulaban a través de acciones físicas. Para Adler la esencia de la interpretación es sociológica (no psicológica como en Strasberg).

Sanford Meisner (1905-1997) era uno de los fundadores del Group Theatre y uno de sus actores principales. En 1935 fundó el Neighborhood Playhouse, convirtiéndola en una de las más importantes escuelas de actores

de América. La interpretación para Meisler radica en la acción: la conducta, las relaciones y la realidad de la acción.

IMPORTANCIA Y REPERCUSIÓN en las técnicas interpretativas contemporáneas en Europa

En Europa han existido numerosas aportaciones significativas, tanto a partir del *Sistema Stanislavski* como después a través del *Método Americano*, que han ejercido desde su nacimiento una gran influencia sobre las formas de interpretación de los actores. Existen tres nombres que se relacionan no solo con este desarrollo en Europa, sino en nuestro país: William Layton, Dominic de Fazio y John Strasberg que nos han adentrado en este movimiento y en esta técnica teatral.

Williams Layton nace en Kansas City (EEUU) en 1913 y fallece en Madrid en 1995. Doctor por la Universidad de Colorado y licenciado en el Neighborhood Playhouse de N.Y. (S. Meisner), se instala en España, creando el Teatro Estudio de Madrid junto a Miguel Narros (a principio de los años 60). Con una larga trayectoria como profesor en los centros de interpretación en España (como RESAD, Instituto del Teatro, etc.) y numerosos trabajos como actor en EEUU, Inglaterra y España, recibe numerosos premios como la Medalla de Oro al Mérito de la Bellas Artes en 1989. En *¿Por qué? Trampolín del actor*, escribe sus años de experiencia e investigación sobre su técnica actoral y sus años de experiencia en la enseñanza y dirección de actores en España. Layton se convierte en el referente del sistema Stanislavski en España, creando escuela y perpetuándolo en su Estudio a través de la formación de actores españoles de teatro y de cine pertenecientes a varias generaciones.

John Strasberg (1943) se formó inicialmente con su padre Lee Strasberg y posteriormente en el Astor, s Studio de N.Y. con numerosas personalidades. Fue director ejecutivo del Lee Strasberg Theater Institute durante el periodo de mayor expansión del mismo. John Strasberg es uno de los nombres de referencia del sistema Stanislavski en Europa. En España fue invitado por el Centro dramático Nacional en 1980 y desde entonces mantiene una constante relación desde la enseñanza y la dirección de escena española. En su trabajo como profesor de actores, ayuda a desarrollar el *proceso creativo*, abordando lo que él llama las nueve leyes naturales de la creatividad:

1. *La ley del talento*
2. *La ley de la percepción y la conciencia*
3. *La ley del pensamiento funcional u orgánico*
4. *La ley de la imaginación y de los sueños intencionados*
5. *La ley de la inspiración espontánea*
6. *La ley del sentido de la verdad*
7. *La ley de la transformación*
8. *La ley del movimiento determinado*
9. *La ley del amor*

Para Strasberg lo importante no es el sistema con el que uno estudia y se prepara para ser actor, sino la manera en que el artista se desarrolla partir de ese estudio. Él define la actuación como el arte de la transformación, porque el actor cuando está inspirado, se convierte en una obra de arte viviente. A través de los años su trabajo a evolucionado a lo que el llama *análisis orgánico del texto*, porque el proceso creativo de un actor comienza con la lectura de la obra.

Dominic de Fazio, norteamericano de origen italiano fue uno de los más destacados alumnos y seguidores de Lee Strasberg, convirtiéndose en uno de los hombres más importantes del Actor's Studio. Reconocido maestro de actores –tanto en EEUU como en Europa-, no solo como continuador de su maestro, sino como creador de una forma personal de entender el aprendizaje teatral ha visitado España en varias ocasiones. En

sus enseñanzas busca la vida en el escenario, en recuperar la realidad, en encontrar seres humanos actuando como seres humanos.

BIBLIOGRAFÍA

- Chejov, M.(1999). *Sobre la Técnica de Actuación*. Madrid: Alba.
- Galiano, M. (2008). Principios de composición escénica: Los Meininger. *Danzararte*, 4, pp. 50-57.
- Hodge, A. (Ed.) (2003). *Teoría e práctica da Interpretación. A formación do actor no século XX*. Vigo: Xunta de Galicia y Editorial Galaxia.
- Layton, W. (1990). *¿Por qué? Trampolín del actor*. Madrid: Fundamentos.
- Meyerhold, V. (1986). *Teoría teatral*. Madrid: Fundamentos.
- Meyerhold, V.(1992). *Textos teóricos*. Madrid: ADE.
- Oliva, C. & Torres Monreal, F. (1997). *Historia Básica del Arte Escénico*. Madrid: Cátedra.
- Osipovna Knébel, M. (1996). *El último Stanislavsky*. Madrid: Fundamentos.
- Sánchez, J. A. (1999a). *La Escena Moderna*. Madrid: Akal.
- Saura, J. (Coord.) (2006). *Actores y Actuación. Antología de textos sobre la interpretación*. Vol. I. (429 a.c.-1858). Madrid: Fundamentos.
- Saura, J. (Coord.) (2007). *Actores y Actuación. Antología de textos sobre la interpretación*. Vol. II. (1863 -1914). Madrid: Fundamentos.
- Saura, J. (Coord.) (2007). *Actores y Actuación. Antología de textos sobre la interpretación*. Vol. III. (1915 -2000). Madrid: Fundamentos.
- Stanislavski, K. (1975). *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza.
- Stanislavski, K. (1985). *Mi vida en el arte*. La Habana: Arte y Literatura.
- Stanislavski, K. (1994). *Ética y Disciplina. Método de las Acciones Físicas*. Mexico D.F.: Escenología.
- Stanislavski, K. (1994). *El trabajo del Actor sobre sí mismo*. Buenos Aires: Quetzal.
- Vajtangov, E. (1997). *Teoría y práctica teatral*. Madrid: Ade.