



El Método de las acciones físicas de Stanislavski en el ámbito escénico actual

The method of Stanislavski's physical actions in the contemporary scenic environment

Pamela Soledad Jiménez Draguicevic
Universidad Autónoma de Querétaro (México)
draguicev@hotmail.com

Recibido: 20 de mayo de 2019
Aceptado: 5 de agosto de 2019

RESUMEN:

Esta ponencia se enfoca en destacar la vigencia del Método de las Acciones físicas en el ámbito escénico actual creado por Constantin Stanislavski -formador, teórico, investigador y director de teatro-, y los signos que se develan en éste. Esto permitirá esclarecer su terminología y procedimientos pues diversos teóricos que se refieren a él presentan inconsistencia terminológica. **Objetivos:** 1. Especificar las diferencias más sobresalientes entre los dos Métodos expuestos por Stanislavski dentro de su Sistema: el Método de la Memoria de las Emociones y el Método de las Acciones Físicas y 2. Explicar por qué los signos físicos que propone Stanislavski en el segundo método son vigentes en la escena contemporánea. **Método:** Se aplicó un método explicativo-descriptivo para exponer el cambio del Método de la Memoria de las Emociones al de las Acciones Físicas, y para detallar signos característicos que identifican al segundo método.

PALABRAS CLAVE: Método, técnica, signos, Stanislavski, teatro.

ABSTRACT:

This paper focuses on highlighting the validity of the Method of Physical Actions in the current stage created by Constantin Stanislavski -former, theorist, researcher and theater director-, and the signs that are revealed in it. This will clarify its terminology and procedures because various theorists who refer to it present terminological inconsistency. **Objectives:** 1. To specify the most salient differences between the two Methods exposed by Stanislavski within his System: The Memory Method of Emotions and the Method of Physical Actions and 2. Explain why the physical signs proposed by Stanislavski in the second method are valid in the contemporary scene. **Method:** An explanatory-descriptive method was applied to expose the change of the Memory Method of Emotions to that of Physical Actions, and to detail characteristic signs that identify the second method.

KEYWORDS: Method, technique, signs, Stanislavski, theater.

* * * * *

1. Introducción

La investigación partió del supuesto: Constantin Stanislavski elaboró un sistema compuesto por el Método de la Memoria de las Emociones y el Método de las Acciones Físicas, y técnicas precisas en cada uno de ellos. Los objetivos serán especificar las diferencias más sobresalientes entre los dos Métodos pues no se han establecido de forma explícita las divergencias entre uno y otro, y explicar por qué los signos físicos que propone Stanislavski en el segundo método son vigentes en el teatro contemporáneo.

226

Para abordar el primer objetivo se enfatiza que existe mínima bibliografía que explique lo que es Sistema, Método o Técnica escénica. Uno de los libros que ha buscado un mayor acercamiento ha sido *Técnicas de actuación*, donde hace un recorrido histórico sobre recomendaciones hechas por agentes escénicos de los últimos cuatro siglos, resaltando que no son planteamientos objetivos hasta que en el siglo XX Constantin Stanislavski buscó sistematizar el proceso actoral. “Existen varias fuentes importantes para la formación de un actor. La más rica y descuidada es (...) el estudio de la técnica, que se encuentra solamente en los libros” (Marmontel citado por Ceballos, 2015, p.70).

Stanislavski nació en Moscú en 1863. Siendo joven ingresó en una escuela de teatro que había desarrollado diferentes aspectos de la formación actoral, aunque el proceso en sí era copiar a los maestros. En su camino de formación y creación conoció a V. Nemiróvich-Dánchenko y juntos establecieron la compañía el *Teatro de Arte de Moscú* en 1898. Stanislavski era consciente de que faltaban propuestas innovadoras y creó un Sistema.

Él fue enmarcando en su sistema la visión de **la formación actoral**: el proceso y desarrollo que el alumno tenga sobre él mismo, gracias a la técnica interna -psicotécnica-, y a la externa -física/caracterización-; y la visión de **la construcción del personaje en el actor** ya formado gracias a un proceso interno y externo. “El principal secreto del sistema y que justifica las bases es lo subconsciente a través de lo consciente. Un objetivo fundamental es llevar al actor a un estado en que el proceso creador subconsciente surja de la propia naturaleza orgánica” (Stanislavski, 2010, p, 348).

2. Método

2.1 Tipo y enfoque de investigación

El tipo de investigación fue descriptivo y explicativo para develar los hallazgos encontrados por este gran teórico, director y formador escénico. La técnica usada fue la documental revisando escritos relevantes al respecto.

Para lograr el objetivo de especificar las diferencias más sobresalientes entre los Métodos Memoria de las Emociones y Acciones Físicas, se investigaron escritos trascendentales de Stanislavski, así como el de los realizados por sus compiladores relevantes.

Para lograr el objetivo de demostrar la vigencia en la escena contemporánea de los signos físicos del segundo método, se analizaron los textos de Michael Chejov, uno de sus discípulos más emblemáticos.

2.2 Análisis de variables

Se inició con el análisis de las variables de Sistema, Método y Técnica en el área teatral: SISTEMA: Conjunto de elementos relacionados entre sí manejados por un principio unificador (llámese estilo, tono, método, teoría teatral, etc.), con objetivos claros y problemas a resolver que forman un todo. Un sistema no es un proceso en sí. Sobre Stanislavski, Meyerhold puntualiza: “Es el único Sistema que trata teóricamente de lo que nos preocupa: el trabajo del realizador con el actor, de las puestas en escena, etc.” (Meyerhold, 2012, p. 270).

MÉTODO: Planes de acciones, caminos a seguir. En el proceso escénico, varios de los teóricos teatrales sí han hecho métodos en sus procesos de trabajo y, aunque no existe como tal un método específico, ya hay una línea de investigación: la *teatrología*.

TÉCNICA: Procedimiento a través del cual se desarrollan ciertas habilidades y recursos planteados en el método. La técnica no tiene como fin mostrarse pues esta subyace en una puesta en escena. Sin embargo, es importante que en un trabajo escénico actoral exista una técnica base.

3. Resultados

Análisis comparativo de los dos Métodos:

3.1. Método de la Memoria de las Emociones

A. Técnica de formación actoral. Psico-técnica: Ejercicios orientados hacia el interior: Mente y Emoción. El entrenamiento personal del actor se basa en la psicología-memoria afectiva.¹ Técnica enfocada en la creación del alumno: trabaja sobre él mismo basado en la evocación de la emoción. El pasado llevado al presente. Se otorga énfasis a la relajación muscular, atención, introspección, descubrimiento de unidades y objetivos de una obra desde el papel, observación, concentración. Propone ejercicios sobre psicotécnica y técnica física/caracterización.

B. Técnica para análisis de montaje escénico: Método reflexivo a priori: proceso de análisis primero, después lo analizado es llevado a la práctica sin permitir una técnica concatenada: ruptura entre lo teórico y lo práctico. Se trabaja la obra desde el texto, otorgando énfasis al pensamiento y el sentimiento. Aunque el sentimiento es evocado. Se trabaja sobre el “por qué” del personaje. Se analiza primero: conflictos, circunstancias, carácter de personaje, acciones físicas y texto, después se evocan.

C. Técnica para realización de montaje escénico: 1916, montaje “La desgracia de tener ingenio” de Griboiédov. Proceso de montaje que otorga énfasis a las unidades y objetivos, conflictos y circunstancias, pero desde el análisis donde el actor presupone, plantea, pero no ejecuta. Lo pensado no se une con lo hecho. Busca accionar a partir de lo analizado,

¹ De la teoría del psicólogo francés Theodule Ribot.

en lo abstracto. No se sopesa del todo la acción en sí y está reprimida porque no se ha vivido esa experiencia todavía con los demás personajes.

D. Conclusiones del 1er Método: Método que no funciona para un proceso orgánico pues la práctica surge de una teoría basada en lo que se supone que hará el actor con el personaje. La identidad del personaje se genera desde el papel y el actor tiene tiempo de que la reflexión produzca una autocensura. El vínculo que se logra es principalmente psicológico con cierto forzamiento de lo emotivo.

3.2 Método de las Acciones Físicas

A. Técnica de formación actoral. Física/acciones: Ejercicios orientados hacia el exterior: Cuerpo y Acción. Técnica enfocada en que el alumno construya un personaje. Del presente al futuro: producción de la emoción, como consecuencia de lo que se gesta en el escenario y del compromiso de los objetivos, acciones y conflictos en escena. Técnica dirigida hacia el personaje: la acción lo lleva a comprometerse en el conflicto. Acción integral físico-mental-emotivo.

Propone ejercicios sobre: caracterización, entrenamiento físico, ejercicios de plástica, dicción y canto, habla escénica, Perspectiva del actor y del papel, tempo-ritmo, centros imaginarios, cualidades y gesto psicológico.

B. Técnica para análisis de montaje escénico. Método reflexivo a posteriori: análisis activo donde el material no está antecedido, sino que se va dando como proceso orgánico de encarnación. Fusión entre lo teórico y lo práctico. Paulatinamente el actor se irá transformando en el personaje. Inmediatamente se enfoca en la improvisación que permite visualizar de manera integral el contexto del personaje (*etude*). La motivación no debe ser el sentimiento en sí, sino el objetivo a seguir. Se trabaja sobre el “para qué” del personaje.

C. Técnica para realización de montaje escénico. 1936, montaje “El Inspector” de Gogol: Desarrolla y fortalece sus bases a través de una dirección sistemática. Se cambia el proceso metodológico ya que durante el montaje se otorga énfasis a las unidades y objetivos, conflictos y circunstancias desde la acción y se vuelven presentes. En este accionar, el actor descubre y reacciona ante lo que va sucediendo en escena. Se acciona y se decide, es el núcleo del método.

D. Conclusiones del 2do Método: Estudia el conocimiento a través de la práctica: los hechos escénicos son reales, están sucediendo. Primero la improvisación, después el análisis de causalidades, y así se profundiza el proceso. Se construye sobre la escena y la relación del personaje en escena. La teoría surge de la práctica y esta, a su vez, refuerza nuevamente la teoría. La reflexión no produce una autocensura en el actor y no trabaja sobre el parlamento sino sobre la acción, paulatinamente el texto se va haciendo necesario.

3.3 Signos físicos del segundo método

Para lograr el **segundo objetivo** hay que puntualizar que para lograr una coherencia en la línea de acción continua se trabaja sobre los objetivos, rasgos de carácter y acciones propuestas “La interpretación del actor deberá ser entonces una manifestación consciente

y coordinada de las acciones que reflejan las situaciones que conllevan emociones” (Cañada, 2014, p. 27).

Para describir los signos que logran la veracidad en estas acciones, se utiliza el análisis de Michael Chejov, ya que Stanislavski aprobó y reforzó lo que a continuación se explica. Como afirmó Lawson: “Chéjov suministró a Stanislavski el material perfecto para el estudio psicológico” (2013, p. 170).

A. El gesto psicológico es la estructura, la fisicalidad del personaje que da las características del peso, tamaño y aspecto del mismo, hay tantos gestos como personajes sean creados por los actores. Aun, otorgando esa libertad, Chejov construye como base siete estructuras físicas arquetípicas que conforman, según su esquema, la complejidad del carácter de los mismos: 1. Odio y repugnancia, 2. Fanatismo, 3. Introspección-aislamiento, 4. Mezquindad y desconfianza, 5. Protesta con sufrimiento e indignación, 6. Debilidad y autocompasión, 7. Indiferencia.



Figura 1. Figuras arquetípicas del gesto psicológico: 1. Odio y repugnancia, 2. Fanatismo, 3. Introspección-aislamiento, 4. Mezquindad y desconfianza, 5. Protesta con sufrimiento e indignación, 6. Debilidad y autocompasión, 7. Indiferencia. (Chejov, 2005, p. s/p.)

Estas estructuras quedan ancladas como base de la construcción del personaje. A través del análisis del mismo, se va justificando a qué gesto pertenece su comportamiento. Como técnica física, se genera una musculatura plataforma del personaje, logrando una serie de tensiones internas que provocan que dicho gesto quede de manera implícita en su fisicalidad. “Cada personaje posee un único gesto psicológico, que revela lo más secreto y lo más recóndito de sus motivaciones y de su personalidad” (Chejov, 2005, p. 43).

B. El matiz psicológico desarrolla acciones físicas del personaje a través de una “cualidad” que propicia que lleguen a contener un sustento psicológico, provocando, de esta manera, una sensación constante interna en la que se percibe el personaje en ambos niveles. Cuando las acciones físicas se llevan a la mente de manera adecuada, se crean imágenes que describen un estado psicológico. Esto puede llegar a generar un sentimiento. Una acción cotidiana: levantar un brazo puede transformarse en “levantar con cautela el brazo”, la cual ya no se recrea solo en el cuerpo sino en la mente, se produce un gesto psico-físico y emocional que cambia su manera de comportarse y de moverse. Así los sentimientos no son forzados, “El sentimiento fue llamado, provocado, atraído indirectamente por nuestra actividad, por nuestro hacer, por nuestra acción” (Chejov, 2005, p. 111).

C. Los Centros Imaginarios son zonas ficticias ubicadas en áreas específicas del cuerpo del personaje y sirven para comprender la personalidad a través de su comportamiento y

aspecto físico; esto provoca que el actor, al poner acento corporal en esos centros, pueda romper con hábitos y tendencias propias que no sirvan en la construcción de un personaje:

Todo personaje tiene un centro. Este centro es (...) donde se originan los impulsos del personaje con respecto a cualquier movimiento. (...) Un personaje orgulloso, por ejemplo, puede tener su centro en el mentón o en el cuello, mientras que un personaje curioso, puede tenerlo en la punta de la nariz. (Chejov, 2005, p. 52)

4. Discusión

230

El Método de las Acciones Físicas es integral, responde verdaderamente a la creación de la complejidad escénica humana. Stanislavski tiene la respuesta para la formación y creación actoral ya que otorga análisis y procedimientos claros, técnicas basadas en un método preciso. “El artista debe cultivar la voz y el cuerpo sobre la base de la misma naturaleza. Eso requiere una tarea sistemática y prolongada” (Stanislavski, 2009b, p. 21). Este método dialoga de manera constante entre el texto y la realización escénica compleja visual, verbal, mental, corporal y emotiva, pues el personaje, haciendo los signos de las acciones físicas, irá aflorando dentro de uno; desarrollando dos líneas: las acciones físicas y las psicológicas. Así, se forma la verdad psicofísica. “Cuanto mayor es el genio (...) más necesarios se hacen los métodos técnicos de trabajo creador, porque como estos métodos son percibidos por la conciencia, puede utilizarlos para explorar los sitios oscuros de su subconsciente, que es la sede de la inspiración” (Stanislavski, 2009a, p. 27). Por lo anterior, el sistema de Stanislavski es actual, vigente y necesario pues entiende, reflexiona, analiza y responde a los diferentes ámbitos de la creación de un personaje.

Referencias citadas

- Cañada R. B. (2014). *La semiótica en la construcción del espectáculo interdisciplinario*. México: Universidad Autónoma de Querétaro.
- Ceballos, E. (2015). *Técnicas de Actuación*. México: Col. Escenología A. C.
- Chejov, M. (2005). *Sobre la técnica de la actuación*. Barcelona: Alba Editorial.
- Lawson, J. (2013). *Teoría y Técnica de la escritura de obras teatrales*. Madrid: Publicaciones de la asociación de directores de escena de España.
- Meyerhold. (2012). *El actor sobre la escena, diccionario de práctica teatral*. México: Grupo Editorial Gaceta S. A. de C. V.
- Stanislavski, C. (2009a). *El arte Escénico*. (Ensayo de David Magarshack). México: Siglo XXI Editores.
- Stanislavski, C. (2009b). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. España: Alba Editorial.
- Stanislavski, C. (2010). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. España: Alba Editorial.