

# “Un espectador se prepara”

Víctor Valembois\*



Stanislavski en EL TÍO VANIA (1900).

## 1. ¿Poner a Stanislavski de cabeza?

Aquella orden global de “actor, prepárate”, de Konstantin Stanislavski (1863-1938), conviene respetarla todavía hoy en la actual globalización. En el sentido de la necesaria

preparación profunda del actor, guarda su validez, desde luego. El actor es un valioso productor de signos y códigos. Sin embargo, a raíz de la sobreoferta que nos aqueja a todos por doquier, con cualquier cantidad de mensajes en cantidad de sistemas, y con una tre-

\* Profesor Escuela de Estudios Generales U.C.R.

menda variedad de recursos tecnológicos, puede haber una devaluación del arte teatral si el actor no se prepara con esmero, con ganas en lo personal, hasta la última fibra de su ser. Frente al arsenal de sistemas disponibles, ese emisor también tiene que seguir aprendiendo a navegar, para no naufragar él mismo en su vida diaria, ni pasar desapercibido en su quehacer profesional, en este mar de signos.

Pero, desde la perspectiva opuesta, exactamente lo mismo pasa con su receptor, quien "lee" esos mensajes, es decir, en sentido etimológico, los recoge, selecciona y estructura. Aquí nos limitaremos a su aplicación específica de "lector de signos escénicos", más conocido entonces con el nombre de "espectador". Por lo anterior, es útil hacer un ejercicio de reflexión sobre ese acto comunicativo que es el teatro, ahora desde su otro extremo: el del individuo de carne y hueso, que aguanta, traga o escupe ese montón de señales que le envía el actor. ¿No afirmaba Aristóteles que, más allá de las sempiternas buenas intenciones, lo importante para que en realidad haya comunicación —y no solo pura ilusión— es que esa provoque una reacción en el destinatario?

La confrontación dinámica entre Stanislavski, ese ruso de principios del siglo XX y el momento actual, en las postrimerías de la centuria y del milenio, en plena avalancha de una nueva práctica de globalización, no deja de ser enriquecedora, principio de una reflexión fructificante. Copérnico puso a Ptolemeo de cabeza para mostrar cuán engañosa había sido, durante siglos, la perspectiva adoptada por éste. En el caso presente, no es que Don Constantino resultara una trampa (como sí lo fue el sistema geocéntrico), muy al contrario, pero la inversión de sus enseñanzas, con un punto de vista desde el receptor, abre una perspectiva quizá nada inaudita,

pero vitalmente necesaria en esos tiempos. Vamos por partes.

## 2. Para una lectura sugerente de "Un actor se prepara"

Sin ánimo, ni mucho menos de agotar la propuesta planteada, porque sería de nunca acabar, en una creativa re-lectura al revés, cantidad de aseveraciones del maestro adquieren una nueva dimensión. Hagamos la prueba, aunque sea mediante unas cuantas



Stanislavski en *LOS BAJOS FONDOS*, de Gorki (1902).

muestras, porque ese camino se revela provechoso. Del hegelianismo puesto al revés, ¿no resultó toda la fructífera reflexión de Marx, anquilozada desde luego con el comunismo, pero siempre digna de crítico acercamiento? Vamos a hacer lo mismo con el afamado director ruso, en una aproximación estructurada en torno al antes, durante y después del espectáculo.

Estamos, entonces, acercándonos a un siglo de vigencia del Método propugnado por Stanislavski y éste no ha perdido interés. No ignoro que la publicación norteamericana de su trabajo es posterior y es desde el *New York Actor's Studio* que se irradia en círculos concéntricos esa buena nueva estética; tampoco desconozco que el mismo genial actor y teórico finalmente repudió todo intento por enclaustrar lo pacientemente generado a través de décadas en una simple receta válida *per secula seculorum*. En el Teatro de Arte de Moscú, poco antes de su muerte lo condensaba así:

*No se trata de discutir si hay un sistema "vuestro" o "mío". Sólo hay un sistema: la naturaleza orgánica creadora. No hay ningún otro. Y debemos recordar que este llamado sistema (...) no permanece estático. Cambia todos los días."*<sup>1</sup>

Aquí mismo surge una primera relación de interés con el otro polo de la comunicación vía las tablas: en forma paralela, igual, no es conveniente especular con la existencia de un recetario de "cositas" para el decodificador. En gran medida conviene escribir todavía un manual para el espectador, y que sea pronto. Con el vértigo de cambios comunicativos, sello característico de la presente

época finisecular, tampoco tiene sentido pensar que cualquier propuesta sea válida para una eternidad.

### a. Antes del espectáculo

También el espectador ha de prepararse, primero como persona con personalidad, valga la aparente tautología, y luego para asistir al cuadrilátero estético, sin que lo golpean en *knock out* al primer *round*. Se impone un acto de conciencia, de discernimiento elemental por parte de todos los integrantes en la comunión estética. Pero en el mercado de signos que nos rodea, esa lucidez se suele opacar, incluso adrede, por los productores. Si no se sabe distinguir, como señalaba el amigo ruso, "el Teatro, con *T* mayúscula, del teatro con *t* minúscula", se llega con demasiada frecuencia, todavía ahora, a lo que él pronosticaba para el actor, pero que aquí aplicamos en función del público consciente:

*que los lugares de diversión se contenten con los malos convencionalismos teatrales; no hay lugar para ellos en un Teatro con mayúscula<sup>2</sup>.*

Para contribuir a lograr un espectador consciente, ¿cuáles son los mecanismos que le hacen "leer" una determinación para acudir a un teatro y no a un cine o a una manifestación pública cualquiera? Y una vez elegida la actividad teatral, ¿cuál es la "idea del teatro" que prevalece en el consumidor? Ya el mismo Ortega y Gasset, a la pregunta de qué es el teatro, observa que se trata de un edificio o un lugar donde —al contrario de la televisión— uno tiene que ir, desplazándose en lo que en sí ya expresa una selección, una

selección de una posibilidad entre tantísimas más que se ofrecen.

Pero una vez en el recinto teatral donde se sabe que se llevará a cabo una comunicación artística (es decir automáticamente también artificial, mediante unos actores) la meta puede ser el mero desahogo, en el mejor de los casos el distraerse. Demasiadas veces se suele confundir el gran teatro con lo que, en oposición a Calderón de la Barca, esta vez llamaremos el pequeño teatro de la vida: el quehacer diario, las mesquindades de sobrevivencia sin reflexión ni distancia brechtiana, confundiendo todo en una sarta indigesta. Es cierto que desde Shakespeare también, "the world is a stage"<sup>3</sup>, al igual que con su colega del Gran teatro del Mundo, se suele comparar la vida con un teatro. Y no está demás considerar incluso que mucho de la acción política tiene un algo teatral, como sugerí en otra parte<sup>4</sup>. Pero de allí a incidir en la línea del *infotainment* CNN-esco que se impone, hay un gran trecho. Sale perdiendo de antemano el espectador si toma todo como espectáculo. Y de la captación estética ni digamos.

### **b. Durante la representación**

Pero acerquémonos ya a un lugar escénico, sabiendo diferenciarlo de lo circense o del casino o del sillón cómodo donde tragar programas televisivos. Ahora empieza la verdadera preparación del espectador. Conviene que el individuo se prepare incluso anteriormente al acto de tragar signos y códigos. Quién sabe si habría que prohibir que la gente llegara tarde al espectáculo, por simple derecho ciudadano de los otros; por su propia conveniencia ojalá llegue mucho antes. Saco esa lección de la enseñanza que a su vez aprovechó Stanislavski de Salvini,

un gran actor italiano en que se inspiró bastante<sup>5</sup>, quien acostumbraba llegar tres horas antes de que empezara la función. En paralelo, la comunicación teatral será tan indigesta como el funesto *fast food* que se impone más y más si el espectador, aparte de no tener un estómago culturalmente preparado, no hace ni el esfuerzo de cultivar su estómago para masticar la comida que el actor, ese sí preparado en los dos sentidos, le va a servir con esmero.

Ahora sí, ¡empezó la magia teatral! Están físicamente reunidos bajo un mismo toldo el espectador y el actor. Pero no por eso hay comunicación ni menos diálogo. Y si no hay peor sordo que el que no quiere oír, en el caso del espectador la cosa va del oír al entender y del ver al mirar, todo en una compleja interferencia de cantidad de signos lingüísticos y no lingüísticos que corren el riesgo de aplastarlo. Veamos qué ofrece el maestro Stanislavski. Para el actor, el gran director estructuraba su sistema en:

*... dos partes principales: primero, la labor interior y exterior del actor sobre sí mismo, segundo, la labor interior y exterior (...) sobre su papel"*<sup>6</sup>.

Sin transformar al teórico renegado en un recetario, hay lecciones que entresacarle, en el nivel del receptor.

En realidad, respecto de lo primero, algo similar tiene que hacer el lector de signos en general y el consumidor de signos escénicos en particular y, desde luego, en las dos etapas señaladas. Ahora bien, sin un espectador preparado, ¿no corremos el riesgo todos de ser recipientes sin fondo y sin borde siquiera frente a la avalancha de signos -teatrales y no- que nos llega? Frente a la señalada invasión

televisiva, filmica y escénica, el espectador moderno suele llegar del todo sin preparación, pasando de una forma de comunicación a otra, mezclándolas, cosa que no sería grave si lograra discernir las interferencias. El receptor estético no es entonces sino una especie de esponja, una aspiradora que si se montara al revés expulsaría todo en un desorden pavoroso. Un saco roto, sin estructura interior, no es sino un recipiente desorganizado; lo mismo un espectador que no tenga una columna vertebral, ya no en el sentido físico de la palabra, sino una espina dorsal que no mantenga erguido, viendo desde altura y distancia, no soporta sino un escarapate de hombre.

Peor está el panorama si aparte de una deficiencia en "lo interior y exterior del espectador en sí mismo", parafraseando los términos propios de Stanislawski, no hay una potencial "labor interior y exterior sobre su papel". En la dimensión del espectador, en la práctica, eso puede desembocar en que ni siquiera se dé cuenta que el acto comunicativo teatral es "la gran mentira desnuda" a la que se refería Casona. La referencia al dramaturgo español no es gratuita, porque posiblemente su famosa aseveración categórica resume, eso sí, precisamente desde el punto de vista del polo receptor, lo que Stanislawski señalaba para el polo emisor de la manera siguiente:

*Sé que la escenografía, el maquillaje, el vestuario y el hecho de que tenga que trabajar en público es una mentira descarada. Pero no me importa, porque las cosas en sí no tienen importancia para mí. Pero si todo lo que me rodea en el escenario fuera verdadero yo haría esto, y habría actuado esta o aquella escena de tal o cual manera.*

¿Cuántos espectadores se encuentran en realidad preparados para lo que están viendo desde su butaca? Menos adecuado todavía resulta enclaustrar el acto en cuestión en la mera mecánica del ver y asistir. Desde luego, hemos progresado. En tiempos de Benavente, dentro de un movimiento teatral en la antípoda de la búsqueda stanislavskiana, se señalaba que lo más interesante del evento teatral eran los intermedios, porque entonces el consumidor tenía oportunidad de ver al otro (o a la otra, por aquello de la igualdad real *avant la lettre*); también era importante ser visto. Pero mirar el espectáculo, en el sentido de auscultarlo más allá de sus líneas aparentes, ya era mucho pedir. Todavía ahora, la mayoría de los "clientes teatrales" tiene ojos, pero no se le enseñó a ver. Tienen oído, cerebro y todo un aparato decodificador, pero ha sido entrenado erróneamente por una sociedad del consumo masivo, fácil, efectista. Si para Stanislawski en realidad, el entrenamiento del actor solo es posible en el teatro, ¿no pasa lo mismo con el espectador escénico? Pero, ¿qué ensayos habrá tenido este para decodificar "la lógica y la secuencia de los sentimientos"?

### c. Después del espectáculo

Cabe una gran responsabilidad tanto del actor como del espectador en separar las esferas. Así como un niño costarricense en La Florida, educado por un padre ausente que se llama televisor, llegó a tirarse por la ventana creyéndose *supermán*, igual, muchos consumidores escénicos no separan los ámbitos de teatro y de vida. A lo mejor, del mismo modo que al actor se le enseña a construir paso a paso un papel con base en fragmentos, sin olvidar una línea global, habría que preparar-



los para que, a posteriori, aprendan a disecar lo que han visto, a partir de unidades mastigables y comprensibles dentro del fuero interior de cada uno. ¿No será engañoso creer que el espectador quedará “preparado” con base en la publicidad engañososa de las gaceti-llas, con los comentarios superficiales de otros, con la simple gana, socialmente legiti-mada, de desquitarse emocionalmente con su mandíbula de la tragicomedia que es la vida? Creemos que no.

El Método de Stanislawski no ofrece pista directa alguna para la labor esencial del espectador *post factum*. A no ser que aprendamos a leer con ojos avisados ahora del actor-al-revés que somos los espectadores:

*Mi sistema es el punto de partida para la carrera de todo verdadero*

*actor y de todo verdadero teatro. Ni yo ni mi sistema, ni siquiera el amor de un hombre por el arte, pueden imponer el “peso” del gusto por el arte...<sup>8</sup>*

Todo un reto. Don Constantino llegó a la esencia de la teoría de la actuación por una prolongada aplicación de los métodos de ensayo y error. Lo mismo para su objeto de estudio, el actor aprenderá ensayando y equivocándose. Igual para este aprendiz de espectador, si quiere algo más que el pasatiempo teatral. Alguno no pasa de gatear en el mundo teatral, otro puede permitirse paseos comparativos con base en su larga familiaridad con los límites y las posibilidades inherentes a las tablas. Como en cualquier ámbito de la vida, el gusto por el arte no está ge-

néticamente incorporado, se cultiva. Y si en la agricultura se siembra y se cuida la semilla, lo mismo pasa con la cultura teatral tan maltrecha en nuestro fin de siglo como en tiempos de Stanislawski. ¿Será conveniente que el consumidor se acostumbre a repasar lo actuado y lo asimilado una vez fuera del recinto teatral? La línea de seguir ciegamente al crítico teatral, desde antes del espectáculo, parece esterilizante, pero, ¿hasta qué punto es útil recomendarle al receptor del acto escénico que se acostumbre a pensar primero por su cuenta y a posteriori, aunque sea confrontando, concordando o divergiendo con el “especialista” de turno? Demasiado suele señalarse que el público es tonto y que hay que servirle lo que quiere. O al revés el espectador suele atribuir la decadencia del buen gusto a una oferta pobre. En realidad, el círculo vicioso es completo.

Federico García Lorca planteaba la cuestión desde el punto de vista de la oferta teatral, con los autores, los directores y el papel del Estado en todo eso<sup>9</sup>. Por la cita anterior, vemos que Stanislawski confía en el actor como profesional serio para salir de la charlatanería escénica. Preparándose como corresponde, ¿el espectador no le aportaría su granito de arena a una dignificación de la comunión teatral? Falta lo que, con Decroly<sup>10</sup> podríamos identificar como “globalización interior”. El siglo XXI requiere a gritos espectadores capaces de desenmascarar al político-payaso, al espectáculo de relleno y de explotación de burdos sentimientos de bajos fondos no precisamente gorkianos... El receptor del siglo XXI debe prepararse también conscientemente para desintoxicarse de tanto espectáculo noticioso servido en falsa bandeja. Si la ilusión que sostiene el código capitalista (que se sobrepone a todo código estético) confunde ostensiblemente el *apare-*

*cer con el ser*, que la verdadera ilusión teatral, “la verdad en la escena, no la verdad de la escena”<sup>11</sup> ayude a desenmascarar la trampa. Ni qué decir que eso se requiere un decodificador preparado.

## NOTAS

- 1 Ver **El arte escénico**. A partir de aquí cito por la edición española de Siglo XXI, 1976.
- 2 Op. cit. p. 27.
- 3 Ver su conocido “The seven ages of man”.
- 4 Ver VALEMBOIS, Victor, “Teatro y política (al margen del otorgamiento del Premio Nobel de la Paz al presidente Arias)”, en **Escena**, revista del Teatro Universitario de la Universidad de Costa Rica, Año 9, N° 18, 1987, pp. 14-15.
- 5 Ver Op. cit. p. 22.
- 6 Op. cit. p. 28
- 7 Op.cit. p. 3
- 8 Op. cit. p. 256.
- 9 Recuérdese aquella histórica afirmación: *El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país, y el barómetro que marca su grandeza o descenso. Un teatro sensible y bien organizado en todas sus ramas desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede chabacandar y adormecer a una nación entera. Charla sobre teatro, 1935.*
- 10 Ver mi trabajo: “Para una globalización interior: revaloración del término a partir del método Decroly”, **Estudios Pedagógicos**, Universidad Austral de Chile, N° 23, 1997, pp. 65-74.
- 11 La acertada síntesis es de Guerrero Zamora, **Historia del Teatro Contemporáneo**, p. 323.

## BIBLIOGRAFÍA

GUERRERO ZAMORA, Juan

- 1961 "Stanislawski y el Teatro de Arte de Moscú". Segundo volumen. En: **Historia del Teatro Contemporáneo**. Juan Flors Editor: Barcelona. pp. 321-337.

ORTEGA Y GASSET, José

- 1966 **Idea del teatro**. Revista de Occidente. Segunda edición. Madrid, España. 115 pp.

STANISLAWSKI, Konstantin

- 1976 **El arte escénico**. 4ª edición en español. Ed. Siglo XXI. Con un prefacio de David Magarshack.

