

## Stanislawski para Principiantes

Agustina Abril Ochoa

Alvarez Delgado Candela

Ivana Tremarola

### ACTO IV: Primeros Pensamientos sobre el Sistema.

Stanislawski sentía que toda su representación era mecánica y muerta, que hacía los mismos gestos y movimientos de siempre, y no había emoción verdadera, ni ninguna vida interior. Perdió la fe en sí mismo como actor. Sentía que a medida que el tiempo pasaba y hacía el papel una y otra vez el "sentimiento de verdad" se perdía. **Salvini decía que:** "Cada gran actor debe sentir, y en especial debe sentir eso que está representando. Incluso encuentro que debe sentir esta emoción no sólo una o dos veces mientras está estudiando su papel, sino más o menos en cada función, ya sea la primera o la milésima". Stanislawski concluyó que hay un doloroso y debilitante corte entre lo interno y lo externo, entre cuerpo y alma. Al reconocerlo empezó a buscar un estado físico y espiritual distinto en el teatro, que ayude, y no sofoque, la creatividad del actor". **Llamó a esto el estado creativo. ¿Qué es el estado creativo?**

Stanislawski, dice que el actor que está en "estado creativo" en teatro siente. Empezó a buscar los medios, los ejercicios que podrían ayudarlo a lograr este estado. Analizó el trabajo de los grandes actores, y llegó a la conclusión de que la creatividad en el teatro demanda la total concentración del actor mental, físico y emocional.

Sobre todo, quizás, Stanislawski se dio cuenta de que el actor debe creer en todo lo que ocurre arriba del escenario.

Sin convicción, es imposible vivir tu papel, "o crear algo..." pero no es fácil que el actor crea, cuando todo en el teatro es falso. Stanislawski sugirió que el actor debería decirse a sí mismo: "Si esto fuera real, ¿Cómo reaccionaría? ¿Qué haría?". Esta pregunta actúa como una especie de llave que abre una puerta y deja entrar al actor en el mundo imaginativo de la obra.

Shchepkin dijo que se podía actuar bien, o se podía actuar mal, pero "siempre se debe actuar con veracidad" y actuar "con veracidad", desde el punto de vista de Stanislawski, quería decir pensar, sentir y actuar al unísono con el personaje; vivenciar el papel.

**Coquelin (1841/1909):** El actor no vive, sino que "interpreta". Permanece frío hacia el objeto de su actuación, pero su arte debe ser perfecto.

Stanislawski sostuvo que actuar vacío de sentimiento puede ser perfecto y efectivo, pero siempre seguirá vacío y: Nada puede evocar una respuesta humana viva en el espectador más que la viva emoción humana del actor. Y reconoció que no es fácil, en un momento el actor puede vivir el papel, y en el siguiente, solo representarlo.

Dos famosos actores rusos, contemporáneos de Schepkin, fueron señalados como tipo de actores opuestos. **Vassili Karatigin (1802-1853):** su actuación era altamente perfecta pero no provocaba emociones fuertes en el público.

**Pavel Mochalov (1800-1848):** Faltaba habilidad técnica pero era altamente emocional y actuaba por inspiración. Cuando se sentía inspirado, su actuación era apasionada y convincente, otras veces, era solo insulso.

Stanislawski notó que los actores a menudo ponen sus esperanzas en la "inspiración", confiando que aparecerá cuando haga falta.

En 1904, **Stanislawski había dicho:** cuando un actor empieza a vivenciar el papel, sus sentimientos se reflejan en sus ojos, y si puede mostrárselos al público, este leerá sus emociones en ellos y vivenciará los sentimientos y pensamientos del personaje con él.

Mientras Stanislawski intentaba definir los elementos de su "sistema", empezaron a aparecer nuevos términos como el "circulo de atención" y "adaptación". Eran ejercicios de concentración,

para ayudar al actor a olvidarse del público y concentrarse en la acción en el escenario. Sus notas apuntan a los pensamientos internos y estados emocionales de los personajes. En los ensayos, divide cada papel en segmentos, para mostrar cómo se desarrollan los sentimientos de un personaje, de manera lógica y en etapas. Sin embargo el "sistema" no era en modo alguno plenamente aceptado por todos en el teatro. Nemirovich estaba en contra, y Stanislavski sabía que sus ideas estaban a prueba. El trabajo intensivo produjo resultados en los ensayos –pero cuando hubo que actuar por primera vez en el teatro principal, repentinamente todo pareció desaparecer.

En agosto de 1911, para sorpresa de muchos, Nemirovich anunció que el sistema era ahora el método de trabajo del **Teatro de Arte**.

Luego de una vuelta al "realismo" con un mes en el campo, Stanislavski sintió que la compañía ya estaba lista para retomar el "cambio del descubrimiento". Isadora Duncan lo había alentado a trabajar con el escenógrafo inglés, Edward Gordon Craig, Craig creía que el actor ideal era un títere o ubermarionette en las manos de director.

Craig no quería teatralidad falsa -pero al mismo tiempo, argumentó que si la actuación era demasiada "realista", privaría la obra de poesía. Un día, Stanislavski mostró los distintos tipos de actuación para él; pero a Craig no le gustó ninguno de ellos.

Stanislavski estaba convencido ahora de que todas las formas de "abstracción teatral", y "estilización" –necesitaban basarse en un "realismo refinado e intenso".

Le empezó a dar trabajo a un realismo interior, concentrándose en los motivos y deseos del personaje. Estaba preocupado de que los actores cayeran en la trampa del lenguaje convencional en verso –así que les pidió que anotaran los deseos de los personajes al lado de las líneas; esto se convirtió en la "partitura" del papel. De esta manera, siempre tenían una razón para hablar.

Stanislavski sintió que sus hallazgos estaban en sus etapas tempranas y entonces se dio cuenta de que el "sistema" tenía que ser estudiado, de modo sistemático y en la práctica, durante años – durante toda una vida.

Decidió crear el primer estudio, en un centro de aprendizaje y experimento, donde el sistema podía ser enseñado. Abrió en 1912. Sus miembros fueron tomados del **Teatro de Arte**.

Un elemento importante del "sistema" en ese tiempo fue el concepto de memoria afectiva. Stanislavski se había inspirado en la lectura de las obras del psicólogo francés Theodule-Armand Ribot y encontró la idea de que las experiencias y las emociones, cómo las visiones y los sonidos, dejan huella en la memoria.

Los ejercicios fueron desarrollados para ayudar al actor a encontrarse con su almacén de memoria afectiva, liberar sentimientos análogos a sus personajes. En el grillo del hogar, Vera Solovyova, cómo Berta, tuvo problemas para llorar a pedido, así que utilizó la memoria afectiva de la muerte de su propia madre. Funcionó; luego de varias funciones, sin embargo, el poder de este recuerdo menguó, y tuvo que buscar otros recuerdos para crear el mismo afecto.

Chejov (el sobrino del dramaturgo) era miembro del estudio. Un día, cómo ejercicio de clase "revivió" el recuerdo del funeral de su propio padre. Stanislavski luego descubrió que el padre de Chejov estaba en realidad todavía muy vivo...el joven actor sólo había usado el poder de su propia imaginación.

El concepto de memoria afectiva, de hecho, ha probado ser controversial. Y años después, Stanislavski mismo llegó a reconocer que forzar emociones de la memoria podía ser peligroso, ya que producía una histeria interna en los actores.

Este mismo dividió su trabajo en tres etapas:

1. El periodo de descubrimiento: familiarizarse con el personaje, observar las circunstancias dadas y usar la imaginación. Comienza a sentirse parte del mundo de la obra. “yo soy” el sentimiento de realmente involucrarse a la situación y vivir todas las circunstancias de la obra.
2. El periodo de la experiencia emocional o vivencial: En esta segunda etapa el actor vivencia el papel es decir pone la acción en el teatro. El actor debe descubrir los impulsos y deseos que motivan la conducta del personaje (en búsqueda de sus objetivo o que quiere en sí)
3. El periodo de encarnación física: Aquí se comienza a vivenciar el papel, siempre teniendo en cuenta que todos los pasos anteriores estén correctamente hechos, siempre con una meta. Así podemos realizarlos, no solo interna y espiritualmente, sino también física y externamente.

Stanislavsky argumentó, el movimiento del alma al cuerpo, de lo interno a lo externo. La acción externa en el teatro, cuando no está inspirada, justificada, convocada por la acción interna, es entretenida solo para los ojos y oídos; no penetra el alma, no tiene sentido para la vida el espíritu humano.

En 1915, empezó a notar que la dificultad se encontraba en su técnica externa (voz, movimiento, ritmo) lo que lo llevo a enfatizar la técnica a través de un análisis de las leyes del lenguaje. Un actor debe conocer su lengua a la perfección, pero para eso, lo interno y lo externo debe estar unidos, no puede haber un corte entre los dos. El 17 de diciembre Suler murió. Lo que provocó una tristeza absoluta. Ese mismo año tras 156 ensayos frustrados de “El pueblo de Stepanchikovo” Nemirovich lo sacó del elenco poniéndole un fin a su carrera actoral “fracasando en hacer que la parte tomara vida” donde Stanislavsky cumplió su palabra.