

Los signos del método de las acciones físicas de Stanislavski en el ámbito escénico contemporáneo

The Signs of the Method of Stanislavski's Physical Actions in the Contemporary Scenic Environment

Os sinais do método das ações físicas de Stanislavski no ambiente cênico contemporâneo

Pamela Soledad Jiménez Draguicevic

Universidad Autónoma de Querétaro, Querétaro, México

draguicev@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3792-3437>

Resumen

Este artículo se ha enfocado en esclarecer los conceptos de sistema, método y técnica gestados en torno a Konstantín Stanislavski y cómo los fue utilizando a lo largo de su trayectoria. A su vez, ha destacado la vigencia de uno de estos métodos en el ámbito escénico actual y los signos que se develan en este. A pesar de que Stanislavski expuso con cierta claridad su continua investigación y que sus compiladores cercanos no mostraron divergencias entre ellos, al transcribir su terminología y sus procedimientos, se ha presentado una inconsistencia terminológica por parte de sus compiladores indirectos.

Se partió de un marco teórico preciso que logró aclarar qué es sistema, método y técnica enfocados al área teatral, con la finalidad de formular conceptos definidos. Y se aplicó un método explicativo-descriptivo para exponer el cambio del método de la memoria de las emociones al método de las acciones físicas, ambos de Stanislavski, sin perder un sistema como marco unificador, y también para detallar los signos característicos que han identificado al segundo método; todo ello mediante el análisis de materiales documentales relevantes.



El método de las acciones físicas del sistema de Stanislavski es actual, vigente y necesario, puesto que lleva al actor a poner atención en las acciones físicas y en la fuerza interior que las provoca; a definir lo que haría el actor en la vida real si se encontrara en esa situación y en la condición del personaje interpretado, y a construir no solo un método psicotécnico de crear la vida del personaje, sino un método completo que entiende, reflexiona, analiza y responde a los diferentes ámbitos de la creación de un personaje a través de signos precisos y claros.

Palabras clave: concepto, sistema, teatro, técnica.

Abstract

This article has focused on clarifying the concepts of system, method and technique developed around Konstantin Stanislavski and how he used them to throughout its trajectory. At the same time, it is highlighted the validity of one of these methods in the current stage and the signs that are revealed in it. Although Stanislavski explained with some clarity his continuous research and that his compilers nearby did not show divergences among them, when transcribing his terminology and his procedures, there has been a terminological inconsistency on the part of his indirect compilers.

Basic research was carried out based on a precise theoretical framework that clarified what is system, method and technique focused on the theatrical area in order to formulate defined concepts. And an explanatory-descriptive method was applied to expose the change of the Memory Method of Emotions to the Physical Actions Method, both created by Stanislavski, without losing a system as a unifying framework, and also to detail the characteristic signs that have identified the second method. To achieve this, a documentary technique was used since the basis was the analysis of relevant documentary materials.

The Stanislavski System Physical Actions Method is current and necessary since it leads the actor to pay attention to the physical actions and the inner force that provokes them; to define what the actor would do in real life if you were in that situation and in the condition of the interpreted character, and to build not only a psycho-technical method of creating the character's life, but a complete method that understands, reflects, analyzes and responds to different areas of the creation of a character through precise and clear signs.

Keywords: concept, system, theater, technique.



Resumo

Este artigo se concentrou em esclarecer os conceitos de sistema, método e técnica desenvolvidos em torno de Konstantin Stanislavski e como ele os usou ao longo de sua carreira. Ao mesmo tempo, ele destacou a validade de um desses métodos no estágio atual e os sinais que são revelados nele. Embora Stanislavski explicado com alguma clareza investigação em curso e seus compiladores perto não mostraram diferenças entre eles em transcrever sua terminologia e procedimentos, houve uma inconsistência terminológica por seus compiladores indiretos.

Tudo começou com um quadro teórico precisa que conseguiu esclarecer o sistema, método e técnica focada na área do teatro, a fim de formular conceitos definidos. E um método explicativo descritiva foi aplicada para expor a mudança no método da memória de emoções com o método de ações físicas, tanto Stanislavski, sem perder um sistema como uma estrutura unificadora, e também para detalhar os sinais característicos que identificaram segundo método; tudo isso através da análise de materiais documentais relevantes.

O método das ações físicas do sistema Stanislavski é atual, atual e necessário, pois leva o ator a prestar atenção às ações físicas e à força interior que as provoca; definir o que seria o ator na vida real se você estivesse nessa situação ea condição do personagem interpretado, e construir não apenas um método psico de criar a vida do personagem, mas uma abordagem abrangente que compreende, reflete, analisa e responde às diferentes áreas da criação de um personagem através de sinais claros e precisos.

Palavras-chave: conceito, sistema, teatro, técnica.

Fecha Recepción: Diciembre 2018

Fecha Aceptación: Mayo 2019



Introducción

Esta investigación partió del siguiente supuesto: Constantin Stanislavski elaboró un sistema compuesto por dos métodos (método de la memoria de las emociones y método de las acciones físicas), y técnicas precisas en cada uno de ellos. Y se sustentó en los objetivos de establecer las diferencias entre sistema, método y técnica a través de un recorrido conceptual (ya que no existe en el teatro actual una claridad concreta al respecto); especificar las diferencias más sobresalientes entre el método de la memoria de las emociones y el método de las acciones físicas (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 ámbito escénico contemporáneo (en los que se destacan tres principales: el gesto psicológico, el matiz psicológico y el centro imaginario).

Para poder demostrar el supuesto y lograr los objetivos planteados se consideraron tres análisis de suma importancia en el ámbito actoral, donde uno es consecuencia de otro. El primero hace referencia a cómo los formadores abordan en los procesos de enseñanza actoral los mismos conceptos de distintas maneras, lo que da como resultado que no haya un marco teórico definido. A pesar de la múltiple bibliografía sobre el teatro y sus procesos, se puede afirmar que no existe una claridad con respecto a lo que es un sistema, un método y una técnica en la formación actoral en la actualidad. Y es que, aunque una obra artística contiene infinitas formas de interpretación y cambia según su observador, desde lo subjetivo del fenómeno teatral se han realizado aportaciones en las distintas áreas del teatro y dichas aportaciones han permeado también en lo teórico, pues se han aseverado términos sin tener definiciones consensuadas, y se han plasmado por escrito estos términos de manera aleatoria. El segundo refiere a si Constantin Stanislavski creó un sistema, un método o una técnica; para ello, es necesario especificar su quehacer escénico a través de la plataforma conceptual lograda en el primer análisis. El tercer análisis hace énfasis en los signos físicos del segundo de los métodos propuestos por Stanislavski, a saber, el método de las acciones físicas, y por qué son vigentes en el ámbito escénico contemporáneo. Para abordar el primer análisis se hizo una revisión en las referencias.



Antecedentes

Existe una mínima bibliografía que aborde de manera explícita y ordenada lo que es sistema, método o técnica escénica. Uno de los libros que ha buscado un mayor acercamiento al respecto ha sido *Técnicas de actuación*, de Edgar Ceballos (2015), quien hace un recorrido histórico sobre el desarrollo de la visión del proceso actoral a través de una recopilación de recomendaciones hechas por diferentes agentes escénicos en los últimos cuatro siglos. Es de destacarse los siguientes aspectos:

En el siglo XVII aparecieron manuales con “técnicas” orientadas en el estado anímico y su correspondiente gesto actoral; en realidad eran recomendaciones y observaciones de artistas escénicos que llevaban años en la práctica escénica. El siglo XVIII se va a caracterizar por recomendaciones más profundas, hechas por teóricos y actores, mismos que resaltaron en sus escritos la importancia de la veracidad escénica, así como el manejo de una gestual corporal definida, trabajo vocal, búsqueda de una técnica específica y emotividad clara. Escritores importantes al respecto fueron Luigi Andrea Riccoboni, David Garrick, Sainte-Albine y Jean-François Marmontel. Se trata de autores que realizaron propuestas que versaron sobre la importancia del proceso emotivo versus el proceso técnico. En este siglo se va a dar una diferencia entre las técnicas de registro visual y las de registro emocional.

En el siglo XIX y principios del XX los teóricos se dan cuenta de que no existen referencias de permanencia y valor: se desarrollan casi al mismo tiempo el clasicismo, el romanticismo y el realismo. Los actores Salvini, Rossi, Talma y Zacconi se volvieron los grandes protagonistas de este siglo; también realizaron aportaciones literarias al escribir las recomendaciones que ellos consideraban más adecuadas. Uno de los primeros que intentó sistematizar el proceso actoral fue Stanislavski y, previamente, el Duque George II de Saxe Meiningen.

Pero ¿quién fue Stanislavski? Nació en Moscú en 1863, con el nombre de Konstantín Serguéievich Alekséyev. Desde niño, junto con sus hermanos, estuvo interesado en el arte dramático. En su adolescencia preguntas constantes comenzaron a rondar en su cabeza: ¿cómo llegar a construir un personaje?, ¿cómo mantenerlo durante las funciones una vez que se ha encontrado? En la búsqueda de respuestas amplió su sensibilidad musical, aprendió de la observación, participó en grupos destacados a nivel profesional —no solo de aficionados—, y se percató de que lo que le pedían los directores, a fin de cuentas, era una imitación de lo que ellos



hacían. Entonces, ¿cómo crear un sistema donde el actor no sea un simple títere y pueda vivir un proceso de formación y construcción de un personaje?

Todavía joven ingresó a una escuela de teatro que había desarrollado diferentes aspectos de la formación actoral, pero no el camino creador y el método para llegar a un resultado deseado. El proceso en sí era copiar a los maestros. Stanislavski (1981) duró poco ahí:

Nos hablaban muy vívidamente y con talento sobre cómo debían ser el papel y la pieza, o sea sobre los resultados finales de la creación, pero se pasaba por alto cómo hacer para conseguirlo, cuál era el camino creador y el método para llegar al resultado deseado. Nos enseñaban a representar en general o en particular un papel dado, pero no nos enseñaban nuestro arte. Había una falta de base y de sistema (p. 72).

En su camino de formación y creación conoció a Vladímir Ivánovich Nemiróvich-Dánchenko y formaron juntos una compañía teatral con una nueva manera de trabajar; primero el Teatro General y después, en 1898, el Teatro de Arte de Moscú. Trabajaron obras realistas y algunas impresionistas y simbolistas. Stanislavski era consciente de que faltaban propuestas innovadoras. Estas son las que se abordarán más adelante.

Justificación

A través del recorrido conceptual y de la propuesta escénica de Stanislavski, que hizo un sistema, dos métodos con técnicas en cada uno, es posible establecer diferencias entre uno y otro. Si bien ambos giraban en torno a la siguiente pregunta: “¿Qué haría si me encontrara en las circunstancias que propone la obra?”; en el segundo, el método de las acciones físicas, el personaje paulatinamente —ejecutando las acciones físicas limpiamente y sin forzar emociones— irá aflorando dentro de uno, pues el actor creará un material interior y vivo, análogo al del personaje, a través del perfeccionamiento, como consecuencia, de dos líneas: la de las acciones físicas y la de las acciones psicológicas.

Stanislavski fue enmarcando en su sistema la visión de *la formación actoral*: el proceso y desarrollo que el alumno tenga sobre él mismo, independientemente de la obra en particular en la que se sitúe. Lo anterior gracias a dos técnicas: la interna —la psicotécnica— y la externa —la física/caracterización. Y la visión de *la construcción del personaje en el actor ya formado* gracias a un proceso interno y externo:



Mi sistema se divide en dos partes principales: 1) el trabajo exterior e interior del artista sobre su propia personalidad, y 2) el trabajo exterior e interior también sobre el papel. El trabajo interior reside en la elaboración de una técnica psíquica que permite al artista evocar el estado creador, durante el cual la inspiración acude con mucha facilidad. El exterior, en cambio, consiste en la preparación del aparato corporal para la encarnación del papel y para la exacta transmisión de su vida interior. El trabajo sobre el papel consiste en el estudio de la esencia de la obra dramática, del núcleo que habría servido para su creación, y que determina su sentido, como el de cada uno de los papeles que componen o integran la obra en cuestión. (...) Esta labor constituye para mí la próxima etapa (Stanislavski, 1981, pp. 427-428).

Para poder describir los conceptos de sistema, método y técnica sin perder la visión artística y sin tener que enfocarlos desde el ángulo científico o filosófico, es necesario tomar en cuenta lo inherente al arte escénico que son los diferentes subsistemas que ofrece una puesta en escena: visualidad, sonoridad, ritmo, tono, emociones, sensaciones, situaciones... Tener claro de antemano que, aunque se puedan plantear parámetros generales definidos, los específicos los va a proponer cada autor, cada teórico teatral.

Stanislavski, en el primer período del Teatro de Arte de Moscú, inició una búsqueda más intuitiva que sistemática, sin un orden preestablecido. La práctica del *régisseur* (director, realizador) la hacía también de modo costumbrista, es decir, con las modalidades tradicionales de escribir la *mise en scène* (puesta en escena) en su escritorio, y desempeñar todos los papeles con el fin de que los artistas jóvenes lo copiaran hasta el momento en que se compenetraran y se hiciera carne en ellos. Con el tiempo se daría cuenta de que el trabajo del *régisseur* tenía que ser realizado en cercanía con el actor, no adelantándose ni condicionándolo, sino más bien ayudando a su creación a partir de la raíz del drama. Sobre el sistema y la enseñanza señala:

Nos han llegado pensamientos aislados sobre nuestro arte, emitidos por el gran Shakespeare, Moliere, Riccoboni, padre e hijo, Lessing, el gran Schröder, Goethe, Talma, Coquelin, Irving, Salvini y otros artistas, pero todos esos valiosos pensamientos y consejos, no están sistematizados, no han sido llevados al mismo denominador, y por ello se advierte la ausencia de bases firmes en nuestro arte que puedan servir de guía a un profesor (Stanislavski, 1981, p. 423).



Materiales y métodos

El propósito ha sido demostrar la hipótesis planteada —Stanislavski creó y desarrolló un sistema compuesto por dos métodos con técnicas precisas como soporte de cada uno de estos—, y para ello se llevó a cabo una investigación básica partiendo de un marco teórico preciso que logró aclarar qué es sistema, método y técnica enfocados al área teatral, con la finalidad de formular conceptos definidos. De este modo, en futuras investigaciones se podrán utilizar en la trayectoria teórico-práctica de Konstantín Stanislavski y generar un conocimiento que logre un mayor entendimiento de su aportación. El tipo de investigación en cuanto al alcance fue descriptivo y explicativo, puesto que se buscó develar los hallazgos encontrados por este gran teórico, director y formador escénico y en qué condiciones se dieron estos. El enfoque fue cualitativo, ya que se dio respuesta a preguntas de investigación latentes y primordiales en el ámbito de la investigación teatral. La técnica utilizada en este enfoque fue la documental revisando, para ello, materiales documentales relevantes y que se han resumido principalmente en tres apartados: los textos que enmarcan los conceptos ya mencionados, los textos publicados por Konstantín Stanislavski y los realizados por sus compiladores. Para lograr lo anterior, se realizó un diálogo conceptual de sistema, método y técnica, así como se aplicó el binomio de orden lógico de análisis-síntesis con el fin de esclarecer las propuestas y estructura del sistema stanislavskiano. Conjuntamente se utilizó un orden lógico deductivo, gracias a lo cual, una vez con los resultados del análisis, se pudieron hacer deducciones en torno a la propuesta específica de Stanislavski —estas se detallarán en los resultados.

Así, para lograr el primer objetivo se hizo como primer análisis un marco teórico conceptual sobre lo que es sistema, método y técnica a través de las propuestas de investigadores tales como Domingo Adame, Edgar Ceballos, Elka Fediuk, Iván González Cruz, Luis Thenón, Manuel Vieites, Patrice Pavis, Raúl Serrano y Santiago García, entre otros.

El segundo análisis se ha sustentado en la falta de claridad que se ha gestado en torno al formador, teórico, investigador y director del ámbito teatral Konstantín Stanislavski, quien apuntaló lo que sería un sistema, método y técnica; para ello, el artículo realizó un viaje conceptual a través de los enunciados en el primer análisis, enlazándolos con el trabajo llevado a cabo por él, y así poder lograr el segundo objetivo, que es aclarar la terminología en cuanto a su labor realizada. Para ello, se investigaron los escritos más trascendentales del autor mencionado: *El trabajo del Actor sobre su papel* (1977), *El arte Escénico* (2009a), *Mi vida en el arte* (1981), *Correspondencia*



(1986), *Un actor se prepara* (1987), *La construcción del personaje* (1988), *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* (2009b), *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* (2010), así como el de los realizados por sus compiladores: *El proceso de dirección escénica* (1998), *Manual del actor de Constantin Stanislavski* (1990), “Acerca de la encarnación de la imagen”, Seminario Internacional: *Los principios teatral-pedagógicos de Konstantín Stanislavski* (1981), *El último Stanislavski* (1999) y *Tesis sobre Stanislavski* (1996).

El tercer análisis ha buscado lograr el tercer objetivo, que es justificar por qué se puede considerar vigente el método de las acciones físicas de Stanislavski a través de los signos planteados por él. Para lograrlo, se analizaron *La semiótica en la construcción del espectáculo interdisciplinario* (Cañada, 2014), *El arte del actor* (Boleslavsky y Chéjov, 1998) y los textos de Mijaíl Chéjov, uno de sus discípulos más emblemáticos: *Sobre la técnica de la actuación* (2005) y *Lecciones para el actor profesional* (2006).

Variables

Las variables utilizadas fueron las siguientes.

Sistema

Conjunto de conocimientos o elementos relacionados entre sí que forman un todo compuesto por una idea o principio estructurado. Estos elementos, que tienen una razón de ser dentro del sistema, pueden modificar a este pero no lo cambian completamente cada vez. Por lo anterior, este concepto va más encaminado a principios, no a acciones.

Método

Operación sistemática, procedimiento que se lleva a cabo para conseguir un fin determinado. Debe llevar una sistematización, planteando sus propias lógicas, con objetivos específicos. De acuerdo con la realidad que se intenta conocer, se establece el camino a seguir según sea su tipo de investigación en cuanto a alcance, su propósito, diseño y enfoque: método básico, aplicado, tecnológico, histórico, documental... Es importante tomar en cuenta que es un plan de acción, no la acción misma.



Técnica

Aplicación de la teoría con fines de inmediata práctica. Gracias al método, la técnica puede ser llevada de manera más eficaz. Es el proceso, la acción en sí. La diferencia entre técnica y ejercicio es que la primera es un conjunto de ejercicios específicos que tienen como objetivo llevar a la comprensión de un método planteado; en los ejercicios abunda más la espontaneidad. Se reafirma entonces que para que la técnica no sea sinónimo de *ejercicios planteados al azar* debe existir un soporte teórico, mismo que se registra en el método planteado. Esto permitirá un desarrollo de habilidades cuantificable.

Resultados

Para mostrar los resultados del primer análisis antes es necesario destacar lo siguiente:

En ningún caso se puede reducir el teatro, ni mucho menos la teoría, a “una” o “la” idea de la realidad. Es necesario cambiar de paradigma para modificar los núcleos organizadores de la sociedad y la cultura (...). La nueva teatrología no solo debe integrar los aportes de las nuevas ciencias del espectáculo, sino también todos los saberes para ayudarnos a comprender, sentir, relacionar y vivir renovada-mente la experiencia teatral. Este es el reto que le plantea al teatro la sociedad del conocimiento para redimensionarlo como teoría y práctica de la construcción y confrontación creativa de realidades humanas (Adame, Fediuk y Rivera, 2008, pp. 10 y 17).

Partiendo de esta premisa, se afirma que las variables de sistema, método y técnica en el área teatral se desarrollan de la siguiente manera

Sistema

Conjunto de elementos relacionados entre sí manejados por un principio unificador (llámese estilo, tono, método, teoría teatral, visión, etc.), objetivos claros y con un problema a resolver que forman un todo para llevar a cabo una puesta en escena. Para ello, dentro de este sistema, se toman en cuenta diferentes subsistemas (escenografía, vestuario, utilería, acción, interpretación, etc.). Con respecto a la formación escénica, se han dado tendencias en las que se han creído y encaminado procesos de formación actoral más como métodos que como sistemas, pues un sistema no es un proceso en sí.



Con respecto a lo que hizo Stanislavski uno de sus grandes discípulos puntualiza:

Stanislavski fue un sabio precisamente porque a pesar de que generalmente no salía de su teatro, se las arreglaba para conocer lo que pasaba en Moscú, en Leningrado, en provincias y hasta en América. (...) En su sistema él incorporó toda una serie de búsquedas y descubrimientos de otros. Hoy por hoy 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

En el proceso escénico, varios de los teóricos teatrales han hecho métodos en sus procesos de trabajo, pues han realizado planes de acciones, caminos a seguir; aunque no existe como tal un método específico. Incluso en libros como *Diccionario del teatro* (Pavis, 1998) y *Métodos y técnicas de investigación teatral* (Solórzano, 2000) se esbozan distintas propuestas; sin embargo, en ninguna sola se plantea un nuevo método a seguir netamente teatral. En la actualidad, todavía es necesario basarse en otros métodos de investigación, tomar aspectos de la investigación básica en cuanto al manejo de la teoría y bibliografía, aspectos de la investigación aplicada para el análisis de procesos escénicos, o del método de investigación historiográfica, tecnológica, literaria, filosófica, por enumerar algunas, para profundizar en otros aspectos escénicos. Si bien ya existe un término, a saber, *teatrología* —que significa ‘indagación o estudio racional del teatro’—, aún hay mucho que hacer al respecto para que un método de investigación teatral pueda ser tomado en cuenta formalmente. En el caso de la formación actoral, los métodos contienen teorías para ser llevadas a la práctica, aunque es difícil un método objetivo, porque para ser tal es necesario que remita a un objeto y en este caso, por el contrario, es inevitable que haya una subjetividad inmanente, ya que se trabaja con sujetos.

Hace falta una revisión a fondo de los estudios sobre el teatro (de todos los estudios sobre el teatro), que nos lleve a determinar y sistematizar el saber y el hacer, sobre todo si queremos mostrar y demostrar que el teatro es algo más que una ocupación a la que cualquiera puede acceder si un buen día decide que lo suyo es la interpretación o la dirección de escena, por ejemplo, algo que ocurre con mayor frecuencia de la debida (Vieites, 2010, p. 14).



Técnica

Es el procedimiento a través del cual se desarrollan ciertas habilidades y recursos planteados en el método necesarios para realizar objetivos dramáticos propuestos previamente; puede haber técnica actoral, escenográfica, de creación dramática, de dramaturgia, etc. La técnica no tiene como fin mostrarse, pues esta navega por debajo de la 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. La diferencia entre técnica o puesta en práctica es que la primera es un conjunto de ejercicios específicos que tiene como objetivo llevar a la comprensión de un método planteado y en la puesta en práctica abunda más la espontaneidad.

Grotowski propone su famosa consigna de que hay que aprender a aprender, porque ese es un proceso creativo en el que se desarrolla tanto el futuro actor como el entrenador. La reflexión sobre este proceso de formación del actor fue lo que lo llevó a Constantin Stanislavski a plantear su sistema. La preocupación por elevar la técnica del actor hasta niveles de excelencia en su calidad, ha sido uno de los motores esenciales del teatro de las últimas décadas y ha traído como beneficio para el actor la autonomía de trabajo (García, 2002, p. 25).

Para lograr desarrollar el segundo análisis, como ya se mencionó, se investigaron los escritos más trascendentales del autor en cuestión, parafraseando los siguientes de forma dialogada: *El trabajo del Actor sobre su papel* (1977), *El arte Escénico* (2009a), *Mi vida en el arte* (1981), *Correspondencia* (1986), *Un actor se prepara* (1987), *La construcción del personaje* (1988), *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* (2009b), *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* (2010), así como el de los realizados por sus compiladores: *El proceso de dirección escénica* (1998), *Manual del actor de Konstantín Stanislavski* (1990), “Acerca de la encarnación de la imagen”, Seminario Internacional: *Los principios teatral-pedagógicos de Konstantín Stanislavski* (1981), *El último Stanislavski* (1999) y *Tesis sobre Stanislavski* (1996). Estos son los resultados.



Método de la memoria de las emociones

Técnica utilizada para análisis de montaje escénico

Análisis de mesa 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 total énfasis al pensamiento y el sentimiento. Aunque excluye al sentimiento de un origen consciente, lo valora como resultado de una ardua labor que llega al subconsciente. Aun así, el sentimiento es evocado. Método reflexivo *a priori*. Se trabaja sobre el “por qué” del personaje. Se analizan primero los conflictos, circunstancias, carácter de personaje, acciones físicas y texto. Después se evocan.

Técnica utilizada para la realización de montaje escénico. 1916, montaje “La desgracia de tener ingenio” de Griboiédov

Dirige a través de prueba-error-acierto. Prepara toda su propuesta de dirección sin los actores, con el tiempo los involucra en el proceso. En proceso de montaje se otorga énfasis a las unidades y objetivos, conflictos y circunstancias, pero desde el análisis donde el actor presupone, plantea, pero no ejecuta. Está alejado de la técnica de la formación actoral. Lo pensado no se une con lo hecho. Busca accionar a partir de lo analizado, 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.

Conclusiones escénicas del primer 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.



Técnica de formación actoral

Proceso de enseñanza psicotécnica. 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 y 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 la psicotécnica y la técnica física/caracterización: atención creadora, relajación muscular, imaginación, unidades y objetivos, fe y verdad escénica, memoria de las emociones, comunicación escénica, adaptación, fuerzas motrices, fuerzas motrices internas, actitud escénica interna.²

Método de las acciones físicas

Técnica utilizada para análisis de montaje escénico

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 (*etude*), se desentraña la acción completa a partir de una situación y circunstancias dadas, estas se vuelven 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, ensayo tras ensayo. Método reflexivo *a posteriori*. Se trabaja sobre el “para qué” del personaje.

Técnica utilizada 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, controla y ejecuta. Lo objetivo se va uniendo con lo subjetivo y lo pensado con lo hecho. Reacciona ante lo

¹ De la teoría de Theodule Ribot, psicólogo francés ya mencionado.

² Se detalla en los libros: *Un actor se prepara* (Stanislavski, 1987) y *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* (Stanislavski, 2010).



que va sucediendo en escena. Encuentra en lo concreto, se conoce por medio de la acción y la acción reprimida. Se acciona y se decide, es el núcleo del método.

Conclusiones escénicas del segundo 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 el tiempo y el espacio, 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.

Técnica de formación actoral. Proceso de enseñanza 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.

Para abordar el tercer análisis y lograr el tercer objetivo de justificar por qué se puede considerar vigente el método de las acciones físicas de Konstantín Stanislavski a través de los signos planteados por él, se analizaron los libros: *La semiótica en la construcción del espectáculo interdisciplinario* de Cañada (2014), *Tesis sobre Stanislavski* de Serrano (1996), y dos libros de cuatro de sus discípulos: *El arte del actor* de Boleslavsky y Chéjov (1998) y *El proceso de dirección escénica* de Gorchakov y Toporkov (1998).

Pero antes de continuar es necesario puntualizar lo siguiente:

El “punto de partida” es entonces el mismo: se trata de un texto dramático que preexiste al trabajo del actor y del director. Pero tras esa aceptación inicial ambos métodos difieren. La “base del desarrollo” real del trabajo cambia. En uno es intelectual y luego se asume una práctica como etapa posterior y rota de la primera.



En el otro, tras una breve consideración técnica (también teórica aunque breve y esencialmente impulsando hacia la práctica) se investiga con el cuerpo una situación que aún se desconoce, no está en el texto (Serrano, 1996, p. 149).

En el método de las acciones físicas todo personaje tiene un objetivo que lo impulsa a la acción. El objetivo justifica en gran medida su existencia y es el motor de su comportamiento en una circunstancia determinada. El actor, para poder llevar esta propuesta del papel a la escena, se sirve en primer lugar de los signos (o didascalias) que le propone el texto dramático. Didascalias relevantes de la obra que hacen referencia al lugar, al tiempo, al clima, efectos de sonido, música, al estado anímico del personaje y a la *dramatis personae* que han de ser tomadas en cuenta para un análisis (Cañada, 2014).

Para ir construyendo las acciones físicas se toman como fundamento los ensayos que permiten la construcción tanto psicológica como física y emocional del personaje. Para lograr una coherencia en la línea de acción continua se trabaja sobre los objetivos, rasgos de carácter, acciones propuestas por el dramaturgo, por el director y por el actor. “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 parafrasean los libros de Mijaíl Chéjov: *Sobre la técnica de la actuación* (2005) y *Lecciones para el actor profesional* (2006), ya que Stanislavski aprobó y reforzó lo que a continuación se explica.

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



Figura 1. Las siete 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



Fuente: Chéjov (2005, s/p)

Estas estructuras arquetípicas quedan ancladas como base de la construcción del personaje. A través del análisis de este, se va justificando a qué estructura pertenece su comportamiento. Como técnica física, se genera una musculatura plataforma del personaje, a partir de la cual se logra una serie de tensiones internas que provocan que dicha estructura seleccionada quede de manera implícita en la fisicalidad del personaje. “Chéjov creía que el gesto psicológico era la clave del subconsciente del actor. (...) Cada personaje posee un único gesto psicológico, que revela lo más secreto y lo más recóndito de sus motivaciones y de su personalidad” (Chéjov, 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. De esta manera, se provoca 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. Es decir, una acción cotidiana: levantar un brazo puede transformarse en “levantar con cautela el brazo”; acción que ya no se recrea solo en el cuerpo sino en la mente, se produce un gesto psicofísico y emocional que cambia su manera de comportarse, de moverse, de relacionarse con los demás o con los objetos, su ritmo y su fuerza. Así, los sentimientos no son forzados:

El sentimiento fue llamado, provocado, atraído indirectamente por nuestra actividad, por nuestro hacer, por nuestra acción. Si en lugar de actuar nos hubiéramos limitado a esperar la aparición de los sentimientos, tal vez no habrían aparecido. Por otra parte, si nos limitamos a movernos y actuar, sin teñir nuestra

acción con las cualidades, los sentimientos podrían mantenerse pasivos (Chéjov, 2005, pp. 111-112).

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 (Chéjov, 2005, p. 52).

Este fue el trabajo dialéctico que hicieron Stanislavski y Chéjov entre lo físico y lo psíquico y que pertenece al método de las acciones físicas, donde el actor crea de manera concreta y significativa, zigzagueando de manera orgánica entre lo intelectual y lo corporal, entre el sentido y lo sentido como consecuencia de una asimilación, de una acción entre el aquí y ahora y la conciencia hacia el exterior que ello implica. Es un método completo, integral, que responde verdaderamente a la creación de la complejidad escénica humana. Stanislavski tiene la respuesta al respecto de la formación y creación actoral, ya que otorga análisis y procedimientos claros, técnicas basadas en un método preciso. Herramientas que sirven, a su vez, de apoyo en el proceso pedagógico. Este método dialoga de manera constante entre el texto y la realización escénica compleja visual, verbal, mental, corporal y emotiva.

Diría Stanislavski al final de su vida que como actores no hay que preguntarse qué sentir sino qué hacer. Este es uno de los grandes cambios que realizaría a lo largo de su vida teatral y que quedaría plasmado en su sistema, abordando de una nueva forma el personaje a través del seguimiento de la vida física del mismo; vida visualizada como línea. Para ello, y reafirmando que Stanislavski hizo un sistema, dos métodos y técnicas de soporte dentro de cada uno de estos, utiliza este entramado para responderse a lo siguiente: “¿Qué haría si me encontrara en las circunstancias que propone la obra?” El personaje, paulatinamente —ejecutando las acciones físicas limpiamente y sin forzar emociones—, irá aflorando dentro de uno; creando un material interior y vivo, análogo al del personaje, desarrollando, como consecuencia, dos líneas: la de las acciones físicas y la de las acciones psicológicas. De esta manera, se forma la verdad psicofísica, pues, aunque el cuerpo es del actor, las circunstancias dadas, ideas, lógica, imágenes visuales y objetivos son adoptados. Con la visualización e introspección de esto se construye una línea de acción sin interrupciones,



incluyendo lo que vaya surgiendo de su línea de conducta. Como consecuencia, se subordina el propio yo en pro de la lógica del personaje interpretado, se logra una conexión entre el ser físico y el espiritual del personaje. Por lo anterior, se llega como resultado a que 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.

Dirigimos la atención del intérprete hacia lo que acompaña la totalidad de las manifestaciones vitales del hombre, hacia el principio del papel a través de la acción y mediante esta regularidad objetiva que se somete al control de la conciencia y que se expresa en la lógica de la conducta del protagonista, tenemos la posibilidad de conocer la psicología de la persona representada, el carácter multifacético de sus manifestaciones vitales. Por esto, el método de las acciones físicas se convierte en el medio más perfecto para el logro de todas las sutilezas y de la profundidad de contenido de la imagen (Kedrov, 1981, p. 110).

Discusión

Siguiendo el marco teórico-conceptual planteado en este artículo, se puede aseverar que la meta final de Stanislavski fue realizar un sistema tipo guía práctica —debido a desarrolló, a lo largo de su trayectoria, un conjunto de elementos relacionados entre sí y manejados por un principio unificador para llevar a cabo una puesta en escena. Este sistema lo explicó principalmente en los libros titulados *Un actor se prepara* (1987) (preparación interna del actor), resumen en inglés del libro que publicaría dos años más tarde en Rusia, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* (2010), y *La construcción del personaje* (1988) (preparación externa del actor), versión en inglés del libro ruso *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* (2009b). Cabe especificar que el principio unificador de este sistema es el retorno permanente al estudio de la naturaleza humana, aunque no quiso codificarlo como suyo, sino como el sistema de la naturaleza del arte creador.

En el primer libro que escribió Stanislavski, *Mi vida en el Arte* (1981), describió su proceso personal de dirección, donde se destaca que si su objetivo —el cual nunca cambió— era que en el escenario los actores encontraran y encarnaran naturalmente en el personaje el espíritu humano, era necesario ir trabajando un método que apoyara esta premisa. Así es que comenzó con el análisis de mesa: periodo largo y minucioso en el que, previo a que el actor se subiera a escena, analizaba,



junto con el director y los compañeros involucrados en la obra, diferentes aspectos de esta: superobjetivo, conflictos, líneas de acciones, caracteres, etc. De este modo, fue conformando dentro del sistema el método de la memoria de las emociones.

El objetivo fundamental de nuestro arte es la creación de esta vida interna de un espíritu humano, y su expresión en forma artística. (...) Solo cuando un actor siente que su vida interna y externa fluyen en la escena, y que se realizan de una manera natural y normal en las circunstancias que le rodean, es cuando las más profundas fuentes de su subconsciente se abren sin esfuerzo, y de ellas nacen sentimientos que no siempre podemos analizar (Stanislavski, 1987, p. 13).

Stanislavski buscó que el sistema permitiera acceder a las emociones tanto en la creación de un rol como en mantener la veracidad de un rol ya creado; por ello, influenciado por Théodule Ribot³ y sus investigaciones expuestas en *La psicología de los sentimientos*, encontró otro principio a desarrollar del sistema: el estudio de la región del subconsciente, para lograr la fe escénica del “aquí y ahora”:

La finalidad fundamental (...) es ponernos en un estado creativo en el que nuestra subconciencia funcione naturalmente. (...) Vemos, oímos, entendemos y pensamos de manera diferente antes y después de cruzar el umbral del subconsciente. Anticipadamente, tenemos sentimientos verdaderos, después sinceridad de emociones (Stanislavski, 1987, pp. 237-238).

Durante décadas, los directores de La Compañía de Arte de Moscú —Stanislavski y Vladimir Nemiróvich-Dánchenko—, buscaron liberarse de los procesos artificiales que no permitían la expresión de la emoción sincera en la escena. Stanislavski sentía el arte dramático como parte de su ser, le interesaba pertenecer a él y dignificar el momento escénico, ya no como un trabajo artesanal de tradición, sino como un arte profesional donde el actor se preparara, se diera a respetar y respetara, fuera disciplinado, creyera en lo que creara y se entregara sin reparos a este arte escénico. Con los años fue fortaleciendo su sistema. En un primer periodo fue sumamente intuitivo. Las obras montadas eran de corte costumbrista e histórico: la práctica de *régisseur* la llevaba a cabo a partir de modalidades tradicionales:

³ Theodule Ribot, psicólogo francés, desarrolló la denominada *psicología de los sentimientos*. Se convirtió en un importante referente para Stanislavski.

Escribía la *mise en scène* sentado en mi escritorio, y desempeñaba todos los papeles con el fin de que los artistas jóvenes me copiaran, hasta el momento en que se compenetraran y se hiciera carne en ellos. (...) Yo no sabía enseñar a los demás, simplemente sabía interpretar papeles (Stanislavski, 1987, p. 219).

Aunque fue descubriendo que realizar primero él solo como director toda la *mise en scène* para después compartirla con sus actores no estaba funcionando, pues ellos, los actores, no visualizaban lo mismo que él, necesitaban hacer sus propios descubrimientos y procesos con respecto a su personaje en la obra, y él, en conjunto con el actor, aportar a partir de la raíz del drama. Poco a poco se estaba gestando el proceso hacia la *verdad artística*.

En un segundo periodo continuaron con la línea de la intuición y la conciencia del estado anímico y del sentimiento. Se abordó el trabajo de las miradas, los silencios, lo que está detrás de los textos. El dramaturgo Antón Chéjov lo fue guiando hacia la interiorización... Descubrió en las obras de este autor la universalidad de lo humano partiendo de la interiorización, del estado anímico y del sentimiento como *leitmotiv*, guiando la espiritualidad inmanente de las obras y la subconsciencia artística. Este camino hacia lo subconsciente y el sentimiento fue un paso decisivo para el Teatro de Arte de Moscú.

La mudanza al nuevo edificio en 1902 coincidió con el inicio de un tercer periodo: el político-social, pues eran parte del momento histórico de Rusia. Percibieron como grupo que la meta de esta nueva línea residía en que, al interpretar los personajes, no hay que pensar en los problemas políticos y sociales sino en los ideales. La censura y la policía prohibieron muchos textos de las diferentes obras con el fin de no “perturbar” la tranquilidad del pueblo y de que el teatro se volviera panfletario. Decidieron empezar a viajar a nivel nacional e internacional, aunque Stanislavski sentía que todavía no hallaba el medio correcto para que los actores pudieran alcanzar la verdad escénica. Stanislavski continuó investigando y trabajando ante la necesaria preparación actoral para llegar a la ansiada *verdad escénica* y enumeró los descubrimientos que fueron los principios de su sistema:

1) Ausencia de tensión muscular, fijando la atención en las sensaciones corporales; liberación muscular con concentración mental y espiritual. 2) La naturaleza del ser ha de poner atención a lo que pasa en el alma del personaje a representar y después a lo que se está representando. 3) Imaginación desarrollada, confianza y sensibilidad corporal, emocional, mental y espiritual para transformar una ficción en verdad. 4) Prepararse física, mental y espiritual antes



de empezar una función, con el fin de ser veraz, engendrar fe en el actor y en el espectador; actuar en lo particular de un personaje, no en lo general.

Se dio cuenta de que el estado creador puede ser la salvación para el artista solo después de haberlo hecho suyo; sin ello se transforma en apenas una copia externa. Pero ¿cómo seguir trabajando y perfeccionando estos aspectos? En 1901 fundó la escuela Estudio Teatral, que por generaciones se llamarían Primer Estudio, Segundo Estudio y así sucesivamente. En esta escuela pudo comenzar a preparar futuros actores y directores bajo premisas claras y formando un sistema cuyo principio-base expuesto en esta cita, reafirma y concluye lo comentado:

En lo artístico, este mineral resultado de las búsquedas realizadas a lo largo de toda mi vida, es el llamado “sistema” mío, el método de trabajo escénico que he logrado concretar y que permite al actor corporizar las imágenes del papel, descubrir en el mismo la vida del espíritu humano y encarnarlo naturalmente en el escenario en forma hermosa y artística. Como base de este método, sirvieron las leyes de la naturaleza orgánica del artista, estudiadas por mí en la práctica (Stanislavski, 1981, p. 427).

La Revolución de 1917 marcó un gran cambio. El teatro tuvo la misión de abrir sus puertas a miles de personas que no habían entrado a un teatro anteriormente. Este nuevo público no venía solo a divertirse, sino a ser aleccionado. Aun con todos los cambios sociales e históricos no perdió la idea de la creación de un sistema: “El arte verdadero debe enseñar cómo hay que hacer para excitar conscientemente en uno la naturaleza creadora, para alcanzar la creación orgánica superconsciente” (Stanislavski, 1987, p. 425). Falleció en 1938 en Moscú a sus 75 años.

Conclusiones

Este artículo intentó dilucidar, a través de fuentes documentales eminentemente históricas (ya que, en su gran mayoría, no se han vuelto a publicar los libros aquí citados o referenciados, y los que se han reeditado se han publicado en formato más económico o esquemático, con una cantidad de páginas significativamente menor en las últimas versiones —tal es el caso de *La Construcción del personaje* de Stanislavski—), la enorme labor realizada durante más de 40 años de trayectoria permanente del creador, formador y actor Konstantín Stanislavski. Para ello, fue necesario primeramente realizar un marco conceptual que clarificara las bases de su trabajo, después la argumentación del mismo, y por último, fundamentar el porqué es vigente en el siglo



XXI. En este apartado se decidió especificar las áreas de fortaleza y de debilidad, ya que son el fundamento de las conclusiones.

Debilidades

La primera debilidad encontrada fue la mencionada en el párrafo anterior: no hay publicaciones actualizadas que aporten de manera significativa a esta investigación. La segunda es lo poco conocido y difundido que es el método de las acciones físicas en México, lo que provoca en parte que en numerosas escuelas teatrales la creación del personaje y de una escena teatral comience por el análisis del texto, por el trabajo de mesa, sin generar ningún *etude* que lleve a la práctica lo ya establecido, sin permitir una estructura más procesal que alterne análisis activos, donde la conformación de las acciones físicas sea la herramienta básica. La tercera es, quizás, la base de diversas inconsistencias: falta una metodología general, una teoría general del teatro que estructure, vincule y jerarquice entre sí las diferentes visiones y técnicas. No hay sistematización; faltan herramientas objetivas para encontrar el camino del cual asirse sin perder la subjetividad subyacente a causa del mismo objeto de estudio.

Fortalezas

Aunque no hay un tema resuelto todavía con respecto a una metodología teatral artística-científica, se puede afirmar que, a través de lo investigado, Stanislavski es el que más se ha acercado de manera contundente hacia esa dirección. Propuso lineamientos que involucró al actor de manera psíquica, física y emocional en pro del desarrollo orgánico del personaje. Hizo un sistema capaz de sostener un proceso metódico 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. Llegó a un primer método basado en la memoria de las emociones y después de una transición al método de las acciones físicas; transformación realizada bajo la premisa de un sistema.

Un sistema actoral tiene como base su misma característica procesal. El trabajo del actor es también de investigación: conoce construyendo. Por ello, las técnicas desde las que se prepara y aprende no son recetas como tal, sino caminos que lo ayudarán a resolver el entramado escénico. De una técnica se puede pasar, incluso, a lo que algún día podrá ser considerada una “ciencia”, como la ya nombrada teatrología. Es por ello por lo que la pedagogía necesita asirse de algunos



factores que no cambien; por ejemplo, en todo proceso de construcción escénica es imprescindible tener claro que la *técnica* (la objetividad, los procedimientos y las herramientas) contiene una estructura y se puede enseñar, y que la *poética* o la parte creativa individual (la subjetividad y la libertad creativa, hecha con diversas variedades posibles) no se enseña; de este modo, ambas se complementan.

La segunda fortaleza es la utilización de un marco conceptual preciso para lograr describir un proceso actoral teórico-práctico y psicofísico que involucra al actor en un resultado colectivo, donde lo que se ve no es real aunque contiene veracidad y organicidad implícitas. Se vislumbra así la continua fusión de lo racional-teórico y lo creativo-práctico: el actor crea objetivamente y permite las concatenaciones: teoría-praxis, subjetividad-objetividad.

La tercera fortaleza es haber podido demostrar que Stanislavski buscó enfocar el trabajo de la naturaleza interna por el camino de la práctica y hábito adecuados (recuérdense los tres signos significativos ya explicados de este segundo método: el gesto psicológico, el matiz psicológico y los centros imaginarios, y que son base del entrenamiento). Permitted que el actor, en el proceso de construcción del personaje, fuera descubriendo y conformando su accionar en escena con el fin de establecer la causa y efecto natural de las acciones, el reaccionar de manera orgánica a los acontecimientos que ofrece toda la obra, no solo al texto en sí, sino a lo multilingüístico, complejo y volumétrico del ser humano. Descubrió en el segundo método que la concentración y relajación muscular se iban dando de manera natural y según el desarrollo del actor en la circunstancia dada del personaje; así como basarse en los *études* (improvisaciones que permitían visualizar de manera integral lo que le sucedía al personaje en contexto completo) más que en un arduo trabajo analítico (llamado *trabajo de mesa* en la jerga teatral); puesto que surgían las reacciones orgánicas, la continuidad de pensamiento hecho con imágenes concretas, la emoción resultante de lo anterior. Se reafirma entonces la hipótesis: Stanislavski creó un sistema integral —sustentado por dos métodos— que responde a la creación de la complejidad escénica.



Referencias

- Adame, D., Fediuk, E. y Rivera, O. (2008). *Teorías y Crítica del Teatro en la perspectiva de la complejidad*. México: Universidad Veracruzana.
- Boleslavsky, R. y M. Chéjov. (1998). *El arte del actor (Principios técnicos para su formación)*. México: Escenología.
- 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.
- Chéjov, M. (2005). *Sobre la técnica de la actuación*. Barcelona, España: Alba Editorial.
- Chéjov, M. (2006). *Lecciones para el actor profesional*. Barcelona, España: Alba Editorial.
- García, S. (2002). *Teoría y práctica del teatro* (vol. II). Bogotá, Colombia: Ediciones Teatro La Candelaria.
- González, C. I. (2010). *Diccionario del actor* (tomos I, II y III). España: Editorial de la Universidad Politécnica de Valencia.
- Gorchakov, N. M. y Toporkov V. O. (1998). *El proceso de dirección escénica*. México: Escenología.
- Kedrov, M. N. (1981). "Acerca de la encarnación de la imagen". Seminario Internacional *Los principios teatral-pedagógicos de Konstantín Stanislavski*. México: Centro Nacional Soviético del Instituto Internacional del Teatro.
- Meyerhold, V. E. (2012). *El actor sobre la escena. Diccionario de práctica teatral*. México: Grupo Editorial Gaceta.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. España: Editorial Paidós.
- Serrano, R. (1996). *Tesis sobre Stanislavski*. México: Escenología.
- Solórzano, C y Weisz, G. et al. (2000). *Métodos y técnicas de investigación teatral*. México: Escenología.
- Stanislavski, C. (1977). *El trabajo del Actor sobre su papel* (tomo IV). Argentina: Ed. Quetzal.
- Stanislavski, C. (1981). *Mi vida en el arte* (tomo I). Argentina: Ed. Quetzal.
- Stanislavski, C. (1986). *Correspondencia* (tomo V). Argentina: Ed. Quetzal.
- Stanislavski, C. (1987). *Un actor se prepara*. México: Editorial Diana.
- Stanislavski, C. (1988). *La construcción del personaje*. España: Alianza Editorial.
- 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.

Vieites, M. F. y Rodríguez, C. (2010). *Teatrología: nuevas perspectivas*. España: Editorial Ñaque.

