

# **ESTUDIO DE LA PARTITURA ACTORAL COMO RECURSO TÉCNICO-CREATIVO EN LAS POÉTICAS DE GRANDES DIRECTORES DE ESCENA: PROPUESTAS DE SISTEMATIZACIÓN TÉCNICO-CREATIVAS PARA EL TRABAJO DEL DIRECTOR CON EL ACTOR A PARTIR DE LA PARTITURA.**

**Programa de Doctorado en Estudios Filológicos (RD. 99/2011)**

**Línea de investigación: Literatura y Cultura en Lengua Inglesa**

**Tutor y Director de la tesis: DR. D. RAMÓN ESPEJO ROMERO**

**Doctorando: Mateo Galiano Gil.**

## INDICE

<b>1. PRESENTACIÓN DEL ESTUDIO</b> .....	7
<b>1.1. DEFINICIÓN DEL PROBLEMA, OBJETO DE ESTUDIO Y SU JUSTIFICACIÓN</b> .7	
<b>1.2. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS</b> .....	10
<b>1.3 ESTADO DE LA CUESTIÓN</b> .....	13
<b>1.4. METODOLOGÍA</b> .....	24
<b>1.4.1. INTRODUCCIÓN</b> .....	24
<b>1.4.2. ENFOQUE COMPARATIVO DE LA INVESTIGACIÓN</b> .....	26
<b>1.4.3. TEMAS, PROBLEMAS Y OBJETIVOS DE ESTA INVESTIGACIÓN</b> .....	28
<b>1.4.4. ELABORACIÓN Y DEFINICIÓN DEL CONTEXTO CONCEPTUAL</b> .....	31
<b>1.4.5. SELECCIÓN DE LA MUESTRA</b> .....	33
<b>1.4.6. TIPOLOGÍA DE LAS FUENTES Y MEDIOS UTILIZADOS</b> .....	37
<b>2. PLANTEAMIENTOS INICIALES: EL DIRECTOR DE ESCENA Y SU TRABAJO CON EL ACTOR</b> .....	39
<b>2.1. LA DIRECCIÓN ESCÉNICA: CONCEPTO, FUNCIONES Y CAMPO DE TRABAJO</b> .....	39
<b>2.2. LA DIRECCIÓN DE ACTORES</b> .....	45
<b>2.3. ALGUNOS DIRECTORES DE ESCENA: HACIA UN CONCEPTO DE PARTITURA</b> .....	50
<b>2.3.1. LOS MEININGER</b> .....	50
<b>2.3.2. ADOLPHE APPIA</b> .....	58
<b>2.3.3. EUGUENI VAJTANGOV</b> .....	66
<b>2.3.4. MICHAEL CHEJOV</b> .....	72
<b>2.3.5. BERTOLT BRECHT</b> .....	80
<b>2.3.6. JERZY GROTOWSKI</b> .....	90
<b>2.3.7. EUGENIO BARBA</b> .....	95
<b>3. LA PARTITURA EN STANISLAVSKI Y EN MEYERHOLD</b> .....	105
<b>3.1. INTRODUCCIÓN</b> .....	105
<b>3.2. CONCEPTO DE PARTITURA</b> .....	107
<b>3.3. LA PARTITURA EN STANISLAVSKI: EL MAESTRO Y SU SISTEMA</b> .....	115
<b>3.3.1. EL MAESTRO Y SU SISTEMA</b> .....	115
<b>3.3.2. DEFINICIÓN DE PARTITURA SEGÚN K. S. STANISLAVSKI</b> .....	122
<b>3.3.3. LA PARTITURA EN EL SISTEMA DE STANISLAVSKI: RECONOCIMIENTO, VIVENCIAS, ENCARNACIÓN Y PERSUASIÓN</b> .....	134
<b>3.3.3.1. ELEMENTOS ABSOLUTOS DE LA PARTITURA: LA PSICOTÉCNICA, MENTE-VOLUNTAD-SENTIMIENTO, FE Y SENTIDO DE LA VERDAD,</b>	

<b>IMAGINACIÓN, LA MEMORIA, LA COMUNIÓN, LA IRRADIACIÓN, LA ACUMULACIÓN Y LA ADAPTACIÓN</b> .....	149
<b>3.3.3.1.1. La psicotécnica</b> .....	150
<b>3.3.3.1.2. Mente, voluntad y sentimientos: las fuerzas motrices de la vida psíquica</b> .....	154
<b>3.3.3.1.3. Fe y sentido de la verdad</b> .....	156
<b>3.3.3.1.4. La Imaginación</b> .....	158
<b>3.3.3.1.5. La memoria</b> .....	163
<b>3.3.3.1.6. La comunión, la irradiación, la acumulación y la adaptación</b> ....	170
<b>3.3.3.2. ELEMENTOS ESTRUCTURALES DE LA PARTITURA EN EL SISTEMA DE K. STANISLAVSKI: EL SUPEROBJETIVO, LA LÍNEA DE ACCIÓN CENTRAL, LA LÍNEA CONTINUA, LA PERSPECTIVA, EL SUBTEXTO Y EL TEMPO-RITMO</b> .....	175
<b>3.3.3.2.1. El superobjetivo</b> .....	175
<b>3.3.3.2.2. La línea de acción central</b> .....	177
<b>3.3.3.2.3. La línea continua o ininterrumpida</b> .....	179
<b>3.3.3.2.4. La perspectiva</b> .....	183
<b>3.3.3.2.5. El subtexto</b> .....	186
<b>3.3.3.2.6. El tempo-ritmo</b> .....	188
<b>3.3.3.3. ELEMENTOS RELATIVOS DE LA PARTITURA EN EL SISTEMA DE K. STANISLAVSKI: EL 'SI', LAS CIRCUNSTANCIAS DADAS, ESTADOS DE ÁNIMO, OBJETIVOS, ACCIONES Y LA SEGMENTACIÓN</b> .....	190
<b>3.3.3.3.1. El “Si...” mágico</b> .....	190
<b>3.3.3.3.2. Circunstancias dadas</b> .....	192
<b>3.3.3.3.3. Estados de ánimo</b> .....	195
<b>3.3.3.3.4. Objetivos</b> .....	197
<b>3.3.3.3.5. Acción</b> .....	202
<b>3.3.3.3.6. La segmentación y la partiturización a partir de la segmentación en unidades</b> .....	209
<b>3.3.3.4. EL DIRECTOR, EL ACTOR Y EL ESPECTADOR EN RELACIÓN A LA PARTITURA</b> .....	212
<b>3.3.3.4.1 El director</b> .....	212
<b>3.3.3.4.2. El actor</b> .....	215
<b>3.3.3.4.3. El espectador</b> .....	219
<b>3.4. LA PARTITURA EN MEYERHOLD: EL SISTEMA DEL ALUMNO</b> .....	221
<b>3.4.1. INTRODUCCIÓN</b> .....	221
<b>3.4.2. MEYERHOLD Y EL TEATRO</b> .....	225
<b>3.4.3. DEFINICIÓN DE LA PARTITURA EN V. E. MEYERHOLD</b> .....	242

<b>3.4.4. LA PARTITURA EN EL SISTEMA DE MEYERHOLD</b> .....	252
<b>3.4.4.1. ELEMENTOS ABSOLUTOS DE LA PARTITURA EN EL SISTEMA DE MEYERHOLD: BIOMECÁNICA, SOCIOMECÁNICA, IMPROVISACIÓN, JUEGO-PREJUEGO Y ACCIÓN-REACCIÓN</b> .....	252
3.4.4.1.1. La Biomecánica .....	252
3.4.4.1.2. La sociomecánica, la improvisación, el juego de alternancia y Acción-reacción .....	260
<b>3.4.4.2. ELEMENTOS ESTRUCTURALES DE LA PARTITURA EN EL SISTEMA DE MEYERHOLD: MOVIMIENTOS, ACCIÓN, ÉTUDE, DÁCTILO Y LA MÚSICA</b> .....	267
<b>3.4.4.3. ELEMENTOS RELATIVOS DE LA PARTITURA EN EL SISTEMA DE MEYERHOLD: <i>Racourci</i>, <i>recoil</i>, <i>otkaz</i>, segmentación</b> .....	273
<b>3.4.4.4. EL ACTOR, EL DIRECTOR, EL AUTOR Y EL ESPECTADOR EN RELACIÓN A LA PARTITURA.</b> .....	281
3.4.4.4.1. El director .....	281
3.3.3.4.2. El actor .....	282
3.3.3.4.3. El espectador .....	285
<b>4. ESTUDIO COMPARATIVO DE LA PARTITURA EN STANISLAVSKI Y EN MEYERHOLD</b> .....	287
4.1. INTRODUCCIÓN .....	287
4.2. DEFINICIÓN DE PARTITURA EN K. S. STANISLAVSKI Y V. E. MEYERHOLD .....	290
4.2.1. ASPECTOS DIFERENTES .....	290
4.2.2. ASPECTOS SIMILARES O COMUNES .....	295
4.3. ELEMENTOS ABSOLUTOS DE LA PARTITURA EN LOS SISTEMAS DE K. S. STANISLAVSKI Y V. E. MEYERHOLD .....	298
4.3.1. ELEMENTOS DIFERENTES .....	298
4.3.2. ELEMENTOS COMUNES .....	309
4.4. ELEMENTOS ESTRUCTURALES DE LA PARTITURA EN LOS SISTEMAS DE K. S. STANISLAVSKI Y V. E. MEYERHOLD .....	313
4.4.1. ELEMENTOS DIFERENTES .....	314
4.4.2. ELEMENTOS COMUNES .....	318
4.5. ELEMENTOS RELATIVOS DE LA PARTITURA EN LOS SISTEMAS DE K. S. STANISLAVSKI Y V. E. MEYERHOLD .....	320
4.5.1. ELEMENTOS DIFERENTES .....	321
4.5.2. ELEMENTOS COMUNES .....	326
<b>5. DISCUSIÓN DE DATOS</b> .....	329
5.1. INTRODUCCIÓN .....	329
5.2. DISCUSIÓN DE DATOS .....	331

Estudio de la partitura actoral como recurso técnico-creativo en las poéticas de grandes directores de escena: propuestas de sistematización técnico-creativas para el trabajo del director con el actor a partir de la partitura.

<b>5.3. CONCLUSIONES FINALES</b> .....	360
<b>6. OBRAS CITADAS</b> .....	367

Estudio de la partitura actoral como recurso técnico-creativo en las poéticas de grandes directores de escena: propuestas de sistematización técnico-creativas para el trabajo del director con el actor a partir de la partitura.

## **1. PRESENTACIÓN DEL ESTUDIO.**

Una gran parte del teatro es una partitura inanimada, que tu tienes que recrear noche tras noche de manera diferente. W. Dafoe

### **1.1. DEFINICIÓN DEL PROBLEMA, OBJETO DE ESTUDIO Y SU JUSTIFICACIÓN**

En esta investigación nos ocupamos del estudio de la partitura actoral como recurso técnico y creativo en el campo de trabajo del director de escena con el actor. Para ello, estudiamos el uso y significado de la partitura en dos de los grandes directores de escena de la historia del teatro como son K. S. Stanislavski y V. E. Meyerhold. Hemos analizado, desde un enfoque comparativo, cómo estos grandes directores la concibieron y utilizaron en sus sistemas de trabajo, identificando los elementos y factores que conforman sus partituras. Posteriormente, hemos comparado dichos factores y elementos en ambos directores hasta lograr identificar similitudes y diferencias, lo que nos ha permitido generar enunciados descriptivos y explicativos. A partir de lo cual, discutimos sobre los mismos y presentamos propuestas transversales, fruto también del estudio que realizamos de los directores que presentamos en el Marco Teórico.

La presente tesis doctoral, planteada para analizar y conocer la importancia de la partitura en el trabajo de la dirección de actores, pretende fundamentar, desde un punto de vista teórico, cómo la partitura actoral puede contribuir a solucionar determinadas situaciones problemáticas que se siguen produciendo en los procesos de creación entre el director y el actor. Lo que perseguimos con este estudio es aportar mejoras y/o enriquecer el trabajo del director con el actor durante los procesos de creación y representación escénica que se desarrollan en la actualidad.

Somos conscientes de que esta investigación se centra en un aspecto muy específico del complejo proceso que conforma la creación en el ámbito de la dirección de actores. Sin embargo, consideramos necesaria esta focalización, pues hemos comprobado la inexistencia de estudios en los que el objeto de estudio sea la partitura actoral en su origen y complejidad. De la misma manera, hemos corroborado que los grandes directores de escena partiturizan el trabajo con el actor de una forma u otra y con más o menos consciencia.

Una de las constantes luchas del trabajo del director con el actor es lograr “convertir un mero accidente en un hábito controlado” (Waldstein 750). Otra de las luchas es que el actor logre utilizar los elementos de construcción del personaje y de situación dramática de forma orgánica, verosímil y sincera (cfr. Ceballos 35). En su proceso de consolidación profesional, el director de escena ha tenido que luchar también por estructurar la representación alrededor del espectador y no alrededor de uno o varios actores-divos, como ha sido habitual en otras épocas; además, ha perseguido la democratización actoral y la subordinación de todos los elementos de la escena, para lo que ha tenido que lograr que el actor ejecute su trabajo bajo las medidas exactas con las que el director configurará la creación escénica (cfr. Appia 98).

Como director de escena y profesor he asistido a conversaciones, ensayos y conferencias en los que era imposible encontrar un espacio en los que, por ejemplo, Stanislavski y Meyerhold o Brecht convivieran, porque hay una visión generalizada de que son incompatibles, son espacios estancos en los que es muy difícil el trasvase de determinados elementos. Consideramos que esto sucede porque en la actualidad todavía se observan los procesos técnico-creativos de los grandes directores –ya sea Stanislavski, Meyerhold, Brecht o Grotowski- como enormes bloques cimentados, en lugar de como



fluidos permeables y flexibles que permiten no sólo la transversalidad, sino la contaminación absoluta, con el fin de poder crear nuevas formas y fórmulas.

En cuanto a la partitura hemos constatado en esta investigación que generalmente - al menos en la literatura que hemos manejado- se utiliza de una forma parcial, mayoritariamente para fijar un conjunto de movimientos o acciones. Son las denominadas partitura de movimientos o partitura de acciones. Sin embargo, no hemos encontrado ningún estudio que proponga una partitura actoral global y con el nivel de complejidad que tienen las partituras musicales. Tampoco que este recurso, la partitura actoral, se utilice de forma generalizada en compañías profesionales o en el ámbito educativo.

La partitura puede ser una herramienta muy importante en el trabajo del director con el actor que abarque desde los procesos de búsqueda y de fijación hasta su concreción en un espectáculo teatral. También puede ser un recurso técnico-creativo útil y necesario para el actor, tanto en su período de formación como en su etapa profesional, para crear personajes y representarlos ante un público.

Podemos afirmar que la partitura es una herramienta mediadora entre los aspectos más técnicos y los más creativos en el campo de trabajo del director con el actor. En este planteamiento, el actor y su creatividad son esenciales, como también lo es su capacidad de improvisación, pero siempre deben estar sujetas a determinados parámetros que han sido estudiados, fijados y entrenados durante los ensayos y que constituyen la partitura. Es por todo ello que con esta investigación aspiramos a encontrar y proponer hallazgos que, aunque teóricos, se puedan poner en práctica y aplicar en el campo de la dirección de actores por medio de la partitura: una partitura global y transversal que pueda impulsar tanto al actor y su creatividad como al espectáculo teatral hasta la excelencia artística.

## 1.2. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

Hoy en día el director de escena, en su trabajo con los actores, se encuentra con muchos de los problemas que en su momento se encontraron los grandes directores de escena también con sus actores, y que trataron de solucionar. En muchos casos, aquellos directores los resolvieron e incluso sembraron soluciones para el futuro. Los grandes directores de escena han utilizado la partitura como una posible mejora en la en el proceso creativo con el actor y la exposición de dicho proceso ante los espectadores. Todos han puesto el acento en la partitura como un elemento clave para la mejora de su trabajo con los actores. Sin embargo, el problema persiste en los directores actuales. Por estas razones, consideramos que un conocimiento profundo del uso que directores de la talla de K. S. Stanislavski o V. E. Meyerhold realizaron de la partitura podría facilitar la aparición de soluciones o mejoras que ayudasen a renovar y a enriquecer el trabajo del director con el actor también en la actualidad.

En relación a todo ello, nuestra tesis adquiere relevancia en el campo de la dirección de actores por las siguientes cuestiones:

1. El exceso de sumisión por parte de director y actor a una creación escénica (impulsiva y poco racional) en la que la improvisación es un gran componente durante los ensayos y la representación, lo que trastoca continuamente los significados que el director plantea sobre el papel.
2. La incapacidad de director y actor para llevar a cabo ante los espectadores gran parte de lo que se crea durante los ensayos, lo que suele restar calidad a su trabajo artístico sobre el escenario.
3. La visión en forma de espacios estancos que directores y actores tienen de los procesos de creación aportados por los grandes directores de escena.

4. La utilización de la partitura como recurso de una forma parcial por parte de directores y actores.
5. La falta de consolidación de una partitura global y compleja –como las partituras musicales- que abarque todos los aspectos que los grandes directores han sistematizado.
6. La necesidad en el ámbito educativo –y por extensión en el ámbito profesional- de que se dé respuesta a la falta de concreción y al exceso de improvisación/abstracción en el trabajo del director con el actor durante los procesos de creación y construcción escénica de personajes.

Por otro lado, pensamos que el conocimiento de la partitura actoral como recurso en las poéticas de los grandes directores de escena del teatro podría proporcionar propuestas técnico-creativas que contribuyeran a sistematizar la partitura en la dirección de actores actual. Es por ello que consideramos que desde el análisis del uso y significado de la partitura actoral en las poéticas de los grandes directores de escena, especialmente en Konstantin Stanislavski y en V. E. Meyerhold, se podrían vertebrar propuestas sólidas, tanto de carácter técnico como creativas, para la mejora de la dirección de actores y contribuir de ese modo a una mejor formación y práctica de estos profesionales.

Partimos pues de la hipótesis de que desde un estudio profundo de la partitura actoral como recurso técnico-creativo en las poéticas de estos grandes directores de escena, es posible materializar propuestas concretas que enriquezcan y/o renueven el trabajo del director con el actor en sus procesos creativos en la actualidad.

A partir de esta hipótesis, establecemos los siguientes objetivos:

1. Estudiar y analizar en la teoría de las grandes poéticas de la dirección escénica, preponderantemente en Konstantin Stanislavski y en V. E.

Meyerhold, el uso y el significado de la partitura actoral como recurso del director en su trabajo con el actor.

2. Identificar aspectos fundamentales y propuestas técnico-creativas en el trabajo del director con el actor a partir de la partitura actoral.
3. Fundamentar, desde un punto de vista teórico, que la partitura, como recurso técnico-creativo sistematizado, puede contribuir a la mejora, la renovación y el enriquecimiento del trabajo del director con el actor.

### 1.3 ESTADO DE LA CUESTIÓN

A la hora de concretar el estado de la cuestión que analizamos en este estudio, es preciso explicar que en la mayoría de los diferentes trabajos de investigación que hemos consultado se utiliza el término partitura siguiendo la definición y uso que Eugenio Barba hace del mismo en la antropología teatral.

En esta línea, nos hemos encontrado trabajos como el de Marleny Carvajal, su tesis “El entrenamiento del actor en el siglo XX. Fundamentos etimológicos, ontológicos, científicos y pedagógicos”, donde utiliza el término partitura en los subtítulos: “4.3.3.5. Condiciones de la acción en el principio pedagógico de acción/tensión”, en el punto “4.3.3.5.1. La acción debe estar estructurada por la partitura”, en el punto “4.3.3.5.2. Características de la partitura” y “4.3.3.5.3. Relaciones de la partitura (principio pedagógico de acción/tensión) con los principios escénicos” (Carvajal 277-82). En todos los epígrafes sobre la partitura se refiere a ella en los mismos parámetros que Eugenio Barba define este concepto en su planteamiento de la antropología teatral. En su investigación Carvajal supedita la partitura a la acción, a su nivel de eficacia y organicidad, y al movimiento como unidad básica de la acción y como punto en el que se relacionan el trabajo interno y externo del actor, claramente en referencia al concepto de cuerpo-mente planteado por Barba (cfr. Carvajal 279-80).

Carvajal llega a definir la partitura como “acciones sucesivas”, “formas físicas”, o “diseño de movimientos (partitura, kata)” (Carvajal 280, 218, 266); y establece, influenciada también por Barba, que la partitura se estructura sobre la relación entre su complejidad, haciendo referencia a la relación entre los términos oposición, contraste, etc. de los movimientos que ejecuta el actor, y los principios escénicos y pre-expresivos de actuación, concepto cuerpo-mente o principios extracotidianos, de los que hablaremos más adelante (cfr. Carvajal 282). También considera la partitura como una forma de articular el

proceso de trabajo del actor, “de disciplinarlo y convertirlo en signos (la partitura del actor)” (Carvajal 218). En el punto “4.3.3.5.2. Características de la partitura”, realmente establece las características de las acciones, el entrenamiento del actor o la estructura del movimiento, pero sin profundizar en la partitura en sí (cfr. Carvajal 279-80). En el punto “4.3.3.5.3. Relaciones de la partitura (principio pedagógico de acción/tensión) con los principios escénicos”, hace referencia a la estructura de la partitura -que ya hemos comentado- y a la relación entre los procesos dialécticos entre el cuerpo-mente cotidiano y el cuerpo-mente extra-cotidiano del actor barbiano o antropológico durante su trabajo de creación y fijación del personaje (cfr. Carvajal 282-85). Nos resulta muy interesante la investigación de Carvajal por cuanto profundiza en el campo de trabajo del entrenamiento del actor tanto en sus fundamentos etimológicos, ontológicos y científicos como pedagógicos y la inmersión que realiza de los fundamentos barbianos y grotowskianos del trabajo actoral.

También cabe reseñar el trabajo de Sofía Garcés Conterón, en su tesis previa a la obtención de su licenciatura en Actuación Teatral, en la que estudia la partitura como partitura de movimientos, y donde analiza “la importancia de la acción física teatral como parte estructural de una composición coreográfica al momento de construir una partitura de movimientos dentro de un proceso creativo” (Garcés 1). Basándose también en el concepto de la antropología teatral de Eugenio Barba, Garcés pretende con su estudio “relacionar el trabajo de la construcción de partituras de movimiento para una composición coreográfica, a través del estudio concreto de las acciones físicas del trabajo teatral” (Garcés 1); y se plantea como objetivo “[d]eterminar la incidencia (contribución) de la acción física teatral en la construcción de una partitura de movimientos para la composición coreográfica” (Garcés 5). Su ámbito de estudio es la relación de la danza con el teatro, llegando a considerar que la partitura le puede servir de herramienta para

elaborar un “enfoque mucho más significativo, por medio de una sistematización de los conocimientos” y que “la partitura de movimiento, daría como resultado la elaboración consciente de obras cuyas fronteras se diluyan a favor de crear lenguajes escénicos que sumen conocimientos” (Garcés 6).

Según Garcés, a la hora de crear una partitura de movimientos, “es necesario sintetizar con limpieza, precisión y claridad la temática de la obra para sustentar de manera significativa todos los movimientos” (Garcés 3), generando para ello “imágenes escénicas significativas” y menos superficiales (Garcés 6). También plantea “definir la acción física desde un verbo activo que involucre todo el cuerpo y al delimitarla en un ciclo: inicio, desarrollo y final, tenemos una estructura fija desde donde partir, una partitura de movimientos” (Garcés 39). En este sentido, aborda la acción física en la composición coreográfica como “una partitura de acciones que cumple un ciclo y que permite desdibujar lo descriptivo de la acción para crear movimientos que, dentro de composición, quedará fijada” (Garcés 40); y hace:

una equiparación y comparación de términos de la antropología teatral con los de la composición coreográfica en cuanto al uso del término partitura de movimientos o acciones [...] con variaciones que permiten a la acción física transformarse en movimientos que se convertirán en la secuencia de la composición. (Garcés 40)

Garcés también considera que una coreografía “es la unión de dos o más partituras de movimientos” (Garcés 5). Consideramos que esta idea es algo simplista en relación a nuestra concepción de la partitura -como veremos a lo largo de este estudio-.

Por otro lado, nos hemos encontrado con utilizaciones que se fundamentan en el trabajo corporal de Rudolf Laban o Etienne Decroux. Por ejemplo, en la tesis “Análisis comparativo de la gramática corporal del mimo de Etienne Decroux y el análisis del

movimiento de Rudolf Laban”, el autor, Iraitz Lizárraga Gómez, en varias ocasiones hace referencia a la partitura de movimiento o a la partitura física. En unas ocasiones Lizárraga afirma que la partitura de movimiento ha de ser “precisa y repetible”, aunque no confía en que de un movimiento interior pueda surgir una partitura y que ésta se pueda repetir sin que el estado de ánimo del actor dependa de ella (cfr. Lizárraga 58). Lizárraga considera que las partituras complejas se logran fijar a partir de la segmentación<sup>1</sup> (cfr. Lizárraga 344). Por otro lado, considera que la notación es un sistema que permite conservar partituras de ballet y otras transcripciones escénicas (cfr. Lizárraga 409). Y asegura que es la partitura de movimiento la que conducirá al actor a la emoción (cfr. Lizárraga 66), llegando a afirmar que la partitura de acciones se la encuentra el actor a partir de buscar al personaje mediante las circunstancias de ese personaje y las acciones (cfr. Lizárraga 61).

Lizárraga diferencia entre partitura de movimientos y partitura de acciones. La partitura de movimientos es aquella que ejecuta el bailarín, el actor o el actor-bailarín y en la que ejecuta una serie de movimientos a través de los cuales alcanzará la emoción. Es decir, permite al actor trabajar desde elementos externos para lograr generar la vida interna del personaje. Como se puede observar -y quedará patente más adelante en este estudio- es una visión muy meyerholdiana del trabajo del actor-bailarín. Por otro lado, la partitura de acciones consiste en ejecutar una serie de acciones que contienen circunstancias del personaje que se está trabajando y que el actor ejecuta para construirlo. Esta partitura de origen stanislavskiano tiene una objeción según Lizárraga, y es que no se

---

<sup>1</sup> En el campo de trabajo de la dirección de actores y la creación actoral, a partir de Stanislavski y Meyerhold, la segmentación hace referencia a la creación del actor mediante la división –segmentación- de dos aspectos diferentes que permitirán la construcción del personaje o una situación dramática en cuestión. Por un lado, la división del texto, la situación o el personaje en partes o unidades diferentes, que es necesaria, según Stanislavski, para construir un personaje, debido a que no se puede abarcar el complejo trabajo de construirlo de una sola vez (cfr. Stanislavski 1977 166). Por otro, según Meyerhold, el actor debe dividir cada parte de su cuerpo hasta lograr un dominio físico absoluto. Este dominio del movimiento de cada segmento corporal potencia las posibilidades de creación del actor y le permite exponer las complejidades de un cuerpo coordinado, compuesto y ágil ante los espectadores (cfr. Meyerhold 1992 249).



puede ejecutar independientemente del estado de ánimo del actor, por lo que depende de cómo se encuentre aquel.

En otro caso, el de Sergio Sierra, en su tesis “Acciones corporales dinámicas: metodología del movimiento físico para intérpretes escénicos, inspiradas en el Principio de Alteración del Equilibrio” investiga el principio de alteración del equilibrio en las acciones que el actor realiza con su cuerpo durante la creación y la representación escénicas, partiendo de las aportaciones que Eugenio Barba desarrolló en el ámbito de la antropología teatral. Sierra realiza un amplio, interesante y profundo estudio sobre el movimiento y la acción escénica a partir de la alteración del equilibrio. Además, partiendo de las propuestas de Eugenio Barba, realiza un recorrido panorámico, muy extenso, por las diferentes corrientes y escuelas interpretativas y, por tanto, de la dirección de actores, en torno al movimiento y la acción. En este recorrido abarca desde Stanislavski a Meyerhold, Laban, Decroux, Lecoq y Grotowski. Sierra pretende comprender “el trabajo corporal del actor, el mimo corporal y el bailarín desde la óptica del equilibrio dinámico [ ... ] que redundará en la amplitud y la fuerza de su presencia en el lugar de representación” (Sierra 9). A su vez, trata de relacionar “cada una de las tradiciones escogidas y el Principio de Alteración de Equilibrio” (Sierra 10).

A lo largo de su tesis, Sierra presenta en numerosas ocasiones el concepto de partitura con diferentes acepciones. Unas veces como “partitura de movimientos”; otras como “partitura de acciones”, a partir de los elementos meyerholdianos (étude, dactilos, tornos, etc.); otras como “partitura técnica de movimientos”; e incluso como “partituras corporales”. En todas se refiere a una secuencia de movimientos, acciones o posiciones corporales. También son de gran interés en esta tesis los numerosos ejercicios relacionados con el trabajo físico-corporal, de movimientos y acciones de los actores, que Sierra presenta de los diferentes directores que analiza.

Otra investigación que nos ha resultado de gran interés ha sido la tesis realizada por Óscar Codesido Breijo, “Análisis de los factores que intervienen en la elaboración del método de acciones físicas de Stanislavski: propuesta psicopedagógica”. En dicha tesis, Codesido acomete la tarea de “establecer un nexo claro y objetivo entre la creación teatral y la ciencia [...] tratando de que el diálogo que surge en el proceso de creación del espectáculo esté fundamentado en conceptos claros que faciliten la comunicación del equipo” (Codesido 22). La línea temática de su trabajo se centra en un método de trabajo basado en el ámbito “actor-pensador, actor-filósofo, elemento esencial del teatro del saber” (Codesido 34). Codesido trata de establecer los funcionamientos del cerebro en el ámbito de “los procesos psicofísicos del actor en escena, tanto en el momento de la ejecución creativa, como en el proceso previo a ella, es decir, el período de ensayos” (Codesido 43). Como se explicita en el título de esta investigación, Codesido la plantea en un marco pedagógico, en el que pretende lograr una relevancia científica, social, artística y didáctica, siendo la ESAD de Galicia el espacio en el que se dimensiona la práctica de la misma (cfr. Codesido 32).

Codesido utiliza el término partitura para referirse a una estructura global o partitura de acciones seleccionadas que el actor deberá ejecutar durante la representación ante los espectadores. Esta partitura de acciones, que es física, es también psicológica, en tanto que Codesido vincula la creación de la partitura de acciones a los objetivos y deseos, y al pensamiento activo. Y fundamenta, a través de estudios neurológicos, lo que ya había planteado Stanislavski, y es que los movimientos físicos y el movimiento de los pensamientos se coordinan entre sí, lo que viene a sostener que el “pensamiento y el movimiento no son funciones separadas” (Codesido 56-57). En este sentido, Codesido plantea que la partitura de acciones y la partitura emocional son un reflejo la una de la otra. Nosotros consideramos que en este planteamiento sería necesario distinguir entre la

percepción del espectador y la creación del actor. De hecho, defendemos que para que el espectador perciba una emoción como reflejo de una acción, el actor debe trabajar la acción física a través de una emoción. O al revés, trabajar la emoción a través de una acción física. En cualquiera de las dos situaciones, el actor debe trabajar –e incorporar ordenadamente a la partitura- tanto la acción física como la emoción. Aquí es donde consideramos que pensamiento –imaginación- y movimiento –acción- se coordinan y funcionan conjuntamente.

Codesido vincula la partitura a la memoria implícita, desvinculándola de la memoria explícita; y a la memoria a largo plazo. Según el investigador, es la memoria implícita la que posibilita la asimilación de la partitura, hasta llegar a asumirla “como una segunda naturaleza, de tal modo que no tengamos que pensar en ella durante la ejecución”; y es la memoria a largo plazo “en la que se guarda la partitura de acciones que queremos fijar para el futuro tras un ensayo” (Codesido 73-74). Desde nuestro punto de vista, el planteamiento de Codesido de que el actor pueda llegar a asumir la partitura como una segunda naturaleza contradice el planteamiento de Stanislavski, Meyerhold, Craig, Appia, Grotowski y Barba en relación a los términos “concentración”, “atención” “biomecánica” o “cuerpo decidido”, pues el trabajo del actor, como arte, requiere en cada momento consciencia sobre su creación.

Codesido también utiliza el término partitura para referirse a un conjunto de estímulos, a través de los cuales el actor dirige sus órganos sensoriales, denominándola “partitura de estímulos” (Codesido 97). El autor de esta tesis relaciona esta partitura de estímulos con la atención del actor y su organización depende tanto del actor como del director, aunque es el primero quien tiene la función individual de fijarla “y pasarla a la memoria a largo plazo para poder ejecutarla en el futuro” (Codesido 142).

Por último, queremos resaltar la importancia que Codesido da a la dirección de la mirada del espectador por parte del director a través del comportamiento y la conducta escénica del actor y los demás elementos escénicos. Influenciado por Anne Bogart (directora de escena y profesora estadounidense), el autor considera que el espectáculo se basa en la organización de los diferentes estímulos que se dirigen al espectador (cfr. Codesido 99).

Por otro lado, nos hemos encontrado algunos trabajos, como es “Arte de vanguardia y espacio escénico: la “partitura de acciones” o cuando la imaginación juega al equilibrio”, de Antonio Cantos Ceballos<sup>2</sup>, de la Universidad de Málaga, que define la partitura como “preciso trabajo de composición realizado por el actor [...] que engloba todos los signos perceptibles, y no sólo los pertenecientes al texto lingüístico, de la representación”. Para Cantos Ceballos, es la partitura “la que define los contenidos y las intenciones concretas del espectáculo escénico”, por lo que “la elaboración de la partitura es un ejercicio dramaturgico”, llegando a plantear que es la “creación de una nueva obra, de un *‘nuevo tejido’*”. Para Cantos, en la partitura conviven todos los lenguajes, y todas las imágenes, incluidas las psicológicas, emocionales, intelectuales, sociales, etc., “*donde lo determinante es lo espectacular*”.

Para acabar este apartado en el que analizamos las investigaciones y ensayos relacionados con la partitura, queremos mencionar el trabajo de Silvia Susmansky Bacal. Susmansky, en su tesis “Tadeusz Kantor: La construcción del espacio escénico”, se refiere al término partitura como todas las anotaciones (movimientos, acciones y todos aquellos elementos que construyen escénicamente el espectáculo) referentes al espectáculo que crea Tadeusz Kantor. En palabras de la propia Susmansky, la partitura

---

<sup>2</sup> Cantos Ceballos no presenta ninguna numeración en las páginas de su estudio publicado en: [http://www.iacat.com/revista/recrearte/recrearte06/Seccion3/arte\\_vanguardia.htm](http://www.iacat.com/revista/recrearte/recrearte06/Seccion3/arte_vanguardia.htm)  
Por esta razón, en las referencias bibliográficas pertenecientes a dicho estudio no presentamos la citación tal y como sugiere la MLA.

son “las fuentes primarias escritas y dibujadas por Kantor que permiten acceder al proceso de creación de un espectáculo” (Susmansky 25). Además, la considera “el modelo de reflexión teórico-poética” (Susmansky 27). Y la define como “el conjunto de los signos teatrales y el trabajo previo de su concepción” (Susmansky 308). Estos signos teatrales son: “el movimiento, el ritmo el tono y el color propios de la música”, los cuales deben ser codificados, lo que, según Susmansky, “dio lugar a la aparición de la partitura escénica como un nuevo género dramático-espectacular” (Susmansky 308-09). Según Susmansky, Kantor trataba de “codificar, desde una perspectiva global y en detalle, el nuevo lenguaje que coreografiaba los movimientos, la disposición de los elementos en la escena, el sonido, la voz y el texto” (Susmansky 308-09). En este sentido, es necesario aclarar que, a partir de sus explicaciones, Susmansky se mueve únicamente en el campo de trabajo del director y de la puesta en escena global, y no del director con el actor.

Nos parece muy interesante la idea de que “la ‘partitura’ kantoriana excede la condición de literatura destinada a la representación y responde más bien a otro concepto de la práctica escénica cuya codificación, la escritura dramaturgica, da cuenta de todos los signos que componen el espectáculo en un mismo nivel” (Susmansky 311). Esta idea incluye, como es lógico, el trabajo del actor, aunque éste desde un punto de vista global. En resumen, Susmansky define las partituras de Kantor como “un conjunto de gran complejidad por su diversa genealogía”, con “fragmentos ensayísticos sobre temas teatrales, plásticos, estéticos, éticos, filosóficos [...] elementos autobiográficos relacionados con el espectáculo” (Susmansky 312).

Por último, vamos a analizar en diferentes diccionarios de teatro la presencia del concepto de partitura. En el caso de Patrice Pavis y su *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*, en su edición española de 1990 no aparece el término partitura. Sin embargo, en su edición de 1998, sí que aparece, corrigiendo, desde nuestro

punto de vista, el error. Más adelante, en el punto “2.4.3 LA REPETICIÓN, FUERZA Y TALÓN DE AQUILES DE LA PARTITURA” exponemos la definición de Pavis. El traductor de la edición de 1998 en la que sí se incluye el término es Jaume Melendres, quien, en su libro *La dirección de actores. Diccionario mínimo*, al menos en la edición publicada en el año 2000 por la Asociación de Directores de Escena de España en la serie Debate, nº 11, no incluye el término partitura, ni partitura actoral. Tenemos que criticar abiertamente esta ausencia, precisamente por tratarse de un diccionario sobre la dirección de actores y, sobre todo, por la importancia de la partitura como recurso y herramienta no sólo en el trabajo y la creación del actor sino también del director, lo cual trataremos de fundamentar a lo largo de esta tesis.

En su *Diccionario del teatro*, Genoveva Dieterich no incluye tampoco el término partitura. En el caso de Manuel Gómez García, su *Diccionario Akal de Teatro* recoge dos términos diferenciados: partitura y partitura teatral. El primero lo define como “[t]exto completo de una obra o espectáculo”, y el segundo como “[c]onjunto que forman el texto y las acotaciones y anotaciones de dirección en una obra de teatro” (Gómez 631). Como se podrá comprobar más adelante en esta investigación, este segundo término hace referencia a la partitura espectacular únicamente, sin hacer referencia a la partitura actoral. Y, por último, Rafael Portillo y Jesús Casado, en su *Abecedario del teatro*, incluyen también el término partitura, que definen como “el texto musical de ópera, zarzuela y espectáculos musicales. El autor de la partitura es el compositor, y los “actores”, los músicos que la ejecutan” (Portillo y Casado 114). Como se podrá comprobar, no hacen referencia a las acepciones (partitura espectacular y partitura actoral) a las que nos referimos en esta investigación, pero, al menos, incluyen el concepto.

Después de este recorrido por las diferentes investigaciones y publicaciones acerca de la partitura, tenemos que decir que no nos hemos encontrado ningún estudio ni trabajo

que investigue la partitura en Stanislavski ni en Meyerhold como recurso técnico-creativo del director con el actor. También queremos enfatizar una vez más la escasa bibliografía y el escaso conocimiento al respecto. Esta situación ha complicado este trabajo y nos ha llevado a establecer mecanismos que orienten en todo momento al lector acerca de quién ha vertido tal o cual opinión o de dónde ha surgido tal o cual pensamiento. En este sentido la abreviación “cfr” nos ha ayudado a establecer la referencia, aunque no textual, sí del autor del que proviene, con el fin de orientar de manera continuada y ordenada toda nuestra narración, para lograr un discurso coherente que nos permita establecer con claridad nuestra hipótesis.

## 1.4. METODOLOGÍA

Soy consciente que estoy dentro del paisaje que describo, pero no considero que esta circunstancia sea negativa. Pienso que por el contrario permite que aparezcan aspectos que sólo una observación atenta y muy prolongada permitiría descubrir e interpretar dentro de su propio contexto. Sé que a mi espalda quedan sombras que otro observador puede descubrir si se atreve a rastrear y prolongar las pistas que encuentra al recorrer esta misma senda. Zonas escondidas que el mapa no describe, y paisajes que cambian de manera sorprendente a medida que los vamos recorriendo, son algunos de los placeres que satisfacen la curiosidad del viajero. El explorador -a diferencia del geógrafo- viaja, no vive entre libros. (Sedeño 436).

### 1.4.1. INTRODUCCIÓN

Hemos tratado de aproximarnos con rigor al uso de la partitura en la dirección de actores, utilizando la comparación como un procedimiento antes que como un método de investigación (cfr. Rodríguez Zoya 82). Esta aclaración es necesaria porque la comparación que realizamos en esta investigación ni es ni representa un método en sí mismo, sino que es una estrategia, un medio para intentar fundamentar la importancia de la partitura desde la triangulación de información, de conceptos y procesos de ambos directores y de aquellos que son estudiados y presentados en el punto “Planteamientos iniciales: el director de escena y su trabajo con el actor” de esta investigación. Enfocar esta investigación a partir de parámetros comparativos, nos ha sido de gran utilidad porque nos ha permitido conocer cómo cada uno de estos dos grandes directores utilizaban elementos o recursos comunes -por ejemplo la acción, la segmentación, etc.-, o recursos o elementos diferentes -por ejemplo las circunstancias dadas o el *étude*-, a partir de lo cual



nosotros hemos podido realizar planteamientos más complejos y, esperemos, más eficaces en el ámbito de trabajo del director con el actor.

Consideramos que analizar la forma en que Stanislavski y Meyerhold conciben y utilizan la partitura puede proporcionar información adecuada y eficaz para realizar propuestas que contribuyan a clarificar el problema que planteamos y tratar de fundamentar una sistematización y consolidación de la partitura en los ámbitos educativos y profesionales de la dirección de actores. No se puede perder de vista que esta investigación es un estudio teórico. Lo que pretendemos es analizar dos formas de comprender y utilizar la partitura a partir de la teoría que han generado estos grandes directores al respecto. Por ello, hemos observado y analizado intensamente la partitura en el trabajo del director con el actor, hemos interpretado comprensivamente dicha teoría y, a partir de dicha interpretación, hemos tratado de describir y conceptualizar lo investigado. Mediante la descripción pretendemos explicar cómo está concebida la partitura y para qué.

El trabajo está enfocado hacia la búsqueda de “patrones que se ocultan tras las diferencias y similitudes [...] relacionándolos con otros patrones que presenten características similares en contextos similares” (Fuentes y Rodríguez 427). Hemos tratado de identificar características esenciales en cada una de las conceptualizaciones, de manera que puedan describirse y comprenderse. Creemos que este estudio puede proporcionar argumentos para fundamentar una partitura actoral más compleja, surgida del estudio de una relación complementaria y transversal de los conceptos, los aspectos y los procesos analizados en estos dos directores. En relación a nuestro planteamiento, no hemos pretendido “describir las cosas ‘tal como son’, sino tal como se han presentado, como sedimentos de las formas de pensar el mundo” (Paulston 149).

#### **1.4.2. ENFOQUE COMPARATIVO DE LA INVESTIGACIÓN**

Dentro del complejo y amplio campo de la dirección de actores, estudiaremos el caso singular de la partitura, y, dentro de ésta, la forma en que la plantearon, la concibieron y la utilizaron los dos mayores directores de escena -y de actores- de la historia reciente de la dirección de actores: Stanislavski y Meyerhold. Como asegura Rodríguez Gómez, “no existe 'una' investigación cualitativa, sino múltiples enfoques” (Rodríguez Gómez 38). Pues bien, desde un enfoque comparativo, vamos a estudiar cómo Stanislavski y Meyerhold conciben y utilizan la partitura en el trabajo del director con el actor.

En términos generales, hemos realizado una aproximación al objeto de estudio identificando los elementos y factores que conforman la partitura stanislavskiana y meyerholdiana, comparando dichos factores en uno y otro hasta identificar similitudes y diferencias, con las que hemos generado enunciados descriptivos y explicativos sobre este asunto, hasta poder fundamentarla como una estructura basada en la transversalidad y la complementariedad de los elementos que conforman los dos modelos de partitura. El proceso de exploración que hemos realizado desde el enfoque comparativo nos ha permitido comprender la partitura actoral, y, a partir de esta comprensión, plantear un esquema general de patrones y regularidades existentes, como aconsejan Pliscoff y Monje (cfr. Pliscoff y Monje 6), pero centrados en el trabajo del director con el actor. La idea es generar una teoría básica que más tarde, con la práctica, permita reconocer si dicha teoría es válida.

En términos concretos, esta investigación de enfoque comparativo nos ha posibilitado descubrir los aspectos comunes en ambas partituras, así como los diferentes. También hemos podido reconocer los elementos claves de los elementos arbitrarios, en el contexto de la partitura. Los elementos clave los denominamos así por tener un valor

importante, según nuestro criterio, en el desarrollo, no sólo de su sistema, también en el diseño, estructuración y ejecución de la partitura. Y son tres: los que son absolutos (es decir, a partir de los cuales edifican sus creaciones), los que son estructurales (aquellos que ayudan a una distribución de otros elementos racional y/o artísticamente) y los relativos (los que usan director y actor para concretar la construcción de cada personaje). Denominamos elementos arbitrarios a los que, según nuestra opinión, carecen de dicho valor en la creación y utilización de la partitura. Ejemplos de estos últimos son la atención o la concentración o la formación física del actor, elementos que utilizan tanto Stanislavski como Meyerhold y que son muy importantes en el trabajo del actor. Sin embargo, en el uso y ámbito de la partitura, según nuestro punto de vista, son elementos secundarios y arbitrarios, porque no se utilizan activamente. La atención es fundamental para trabajar y crear un personaje, pero no interviene de forma activa en el desarrollo de la partitura como podría ser el caso de la imaginación o la acción, que son necesarios para que funcione y se desarrolle la partitura. En clara referencia a Sartori, Hernández Assemat afirma que es el investigador quien tiene competencias para “decidir hasta qué punto sus clases deben ser inclusivas o bien discriminantes” (Hernández 71). Y así lo hemos hecho.

### **1.4.3. TEMAS, PROBLEMAS Y OBJETIVOS DE ESTA INVESTIGACIÓN**

Se ha realizado una observación de la dirección de actores focalizada en el uso de la partitura del actor, a partir de los parámetros teóricos que Stanislavski y Meyerhold plantean sobre este asunto. Para ello, hemos analizado en primer lugar el caso o modelo de Stanislavski a través de la lectura de sus escritos y de otros autores, colaboradores o investigadores que lo estudian. Lo mismo hemos hecho con Meyerhold.

Todo ello nos ha permitido establecer el tema: la partitura en la dirección de actores. Este tema nos ha llevado a determinar el problema: ¿se pueden mejorar, renovar y/o enriquecer los procesos creativos del director con el actor a partir del conocimiento de la partitura actoral como recurso técnico-creativo en las poéticas de los grandes directores de escena? Sin embargo, a lo largo de este complejo proceso nos hemos enfrentado a otras cuestiones. Estas son algunas de ellas: ¿Cómo se redefine el concepto de partitura a partir de la comparación de este concepto en Stanislavski y Meyerhold? ¿Cómo se reestructura? ¿Cómo se caracteriza a partir de esta comparación? ¿Cómo se puede utilizar? ¿En qué fase del trabajo creativo se usa? ¿Qué elementos la conforman? Se puede plantear que las respuestas a estas preguntas proporcionan información sobre qué es crear una partitura, cómo diseñarla y estructurarla, cómo trabajar con ella, o cuándo utilizar la partitura en el campo de la dirección de actores. El fin es que podamos responder también a estas problemáticas:

- ¿Es posible reducir el exceso de impulsividad e irracionalidad en el trabajo del director y del actor, y que la improvisación sea un componente parcial durante los ensayos y la representación, de forma que no se trastoquen continuamente los significados que el director plantea sobre el papel?

- ¿Cómo o con qué herramienta se podrían fijar los hallazgos que directores y actores producen durante los ensayos para que se puedan llevar a cabo ante los espectadores?
- ¿Se puede modificar la visión en forma de espacios estancos que directores y actores tienen de los procesos de creación aportados por los grandes directores de escena?
- ¿Podría utilizarse la partitura como un recurso integral por parte de directores y actores?
- ¿Es posible una partitura global y compleja –como las partituras musicales– que abarque todos los aspectos que los grandes directores han sistematizado?
- ¿Puede este tipo de partitura dar respuesta a la falta de concreción y al exceso de improvisación/abstracción en el trabajo del director con el actor durante los procesos de creación y construcción escénica de personajes, tanto en el ámbito educativo como en el profesional?

Pretendemos con ello explicar este recurso desde un enfoque teórico, describiendo y sintetizando los elementos diferenciadores y concordantes de estos dos grandes maestros en una propuesta transversal, complementaria y compleja, que nos permita, desde un punto de vista teórico, confirmar nuestra hipótesis. El propósito es fundamentar la utilización de una partitura global y compleja, que abarque la mayor cantidad de material técnico-creativo posible y cuyo uso pueda llegar a sistematizarse y estandarizarse en un futuro próximo en los ámbitos educativos y profesionales. Para ello, consideramos que el estudio de la partitura tal como la han utilizado dos de los más importantes directores de escena y de actores puede facilitarnos la percepción de las características específicas y la naturaleza de esta herramienta en el campo de la dirección de actores.

Consideramos que la comprensión de los modelos de partitura de Stanislavski y Meyerhold puede ayudarnos a fundamentar la partitura como una estructura sistemática compleja que aclare y mejore la intervención del director con el actor. Esta estructura puede mejorar porque no discrimina entre variables o aspectos físicos ni psicológicos, y puede aclarar porque trata de organizar esas variables y sus herramientas en diferentes niveles o capas: física, psicológica, del actor, del personaje, etc.

En nuestro fin está el tratar de mejorar la utilización que se hace de la partitura, e intentar que se comprenda como una macro-estructura sistemática general y variable en la organización de su contenido, que ayude a mejorar la intervención y el trabajo del director con el actor, y de éste en los procesos de creación y fijación escénica en las escenificaciones o rodajes del futuro. Con ello pretendemos establecer puentes para unir y anexar esas dos vías diferentes por las que transitan o deben transitar los actores, tanto a nivel técnico como creativo, para llegar al destino común que proponían Stanislavski y Meyerhold, y que es la confrontación eficaz -ya sea artística o social- del actor y del director con el espectador.

#### **1.4.4. ELABORACIÓN Y DEFINICIÓN DEL CONTEXTO CONCEPTUAL**

Hemos tratado de definir un contexto conceptual sobre el que establecer conceptos y teorías a partir de los grandes directores de escena. En este sentido, nos hemos centrado en aquellos que realizan alguna aportación al foco de investigación de esta tesis, viéndonos obligados, por la amplitud del marco de trabajo, a ser eficazmente selectivos.

También hemos tratado de ampliar la información y el conocimiento que teníamos como investigador en relación al problema que estamos investigando. En este punto, llegamos al estado de la cuestión, en el que hemos tratado de conocer las investigaciones desarrolladas en torno a este asunto y las conclusiones vertidas al respecto. Desgraciadamente se ha encontrado muy escasa información. La encontrada proviene de las fuentes directas de los directores que hemos investigado (Stanislavski y Meyerhold), de directores que hemos analizado para establecer el punto “Planteamientos iniciales: el director de escena y su trabajo con el actor”, y otras fuentes de investigación, publicaciones, tesis y numerosos artículos. Exceptuando las definiciones, conceptualizaciones y explicaciones que muy pocos directores de escena plantean en relación a la partitura -entre los que se hallan, como es lógico, K. Stanislavski, V. S. Meyerhold o Eugenio Barba-, no hemos encontrado información relevante, ni amplia, ni profunda al respecto, tal y como se señala y fundamenta en el punto “Estado de la cuestión” de este estudio. En todos los casos, realizan una descripción corporal y “barbiana” de la misma.

A partir de la discusión de datos, hemos planteado este contexto conceptual: de la orientación psicológica en transversalidad con la orientación físico-corporal resulta el marco para mejorar la partitura del actor y establecer una fundamentación y definición de superpartitura. Así, hemos podido confeccionar un collage de discursos múltiples en el que interactúan diferentes percepciones y corrientes del campo de la dirección actoral (cfr.

Paulston 147-49). En el caso que nos ocupa, los conceptos surgen de la aportación de los directores de escena que se analizan y de la aportación que hacemos como investigador. Hernández Assemat recomienda no confundir una descripción detallada con una descripción densa, ya que es esta última la que permite “sacar a la luz el significado oculto de los fenómenos” (Hernández 71). También alerta de que no es suficiente comprender el objeto de estudio definiendo sus atributos y propiedades; también es necesario clasificar correctamente “para poder identificar las variaciones del fenómeno” (Hernández 71).



#### **1.4.5. SELECCIÓN DE LA MUESTRA**

Los criterios por los cuales hemos elegido y estudiado a Konstantin Stanislavski y a V. E. Meyerhold están conformados a partir del conocimiento que como profesor y director de escena tengo sobre el asunto porque, como señala Zapata, “la observación, como parte del proceso de investigación, necesita integrar la percepción del proceso” (Zapata 149). Además, también indica que en la observación “se integran tres factores: la percepción, lo que interpretamos de la situación y los conocimientos previos con que cuenta el observador en relación con el fenómeno estudiado” (Zapata 149).

El punto de acuerdo de estos dos grandes directores es que sistematizaron su trabajo como directores con los actores, planteando múltiples y variadas herramientas, siendo una de ellas la partitura. Sin embargo, Stanislavski se distingue por un sistema psicotécnico y Meyerhold por un sistema biomecánico. Ambos, desde nuestro punto de vista, son complementarios y establecen una relación de transversalidad considerablemente compleja que veremos a lo largo de la comparación, las conclusiones y la propuesta que realizamos de fundamentación y definición de súperpartitura.

A la hora de plantearnos el estudio de la partitura en la dirección de actores y si ésta puede mejorar, renovar y/o enriquecer los procesos creativos del director con el actor a partir de su conocimiento como recurso técnico-creativo en las poéticas de los grandes directores de escena, inevitablemente debíamos estudiar al primer director de escena que teoriza y sistematiza sobre la interpretación actoral -al menos que haya abundante constancia de ello-, y por tanto sobre la dirección de actores -Konstantin S. Stanislavski- con la psicotécnica; y, por otro lado, a quien primero se opuso a su sistema, que fue alumno suyo -V. E. Meyerhold- con nuevas y diferentes teorías, a través de la biomecánica.

En nuestra idea original estaba el deseo de estudiar en profundidad la partitura en otros grandes directores, como Michael Chejov, Craig, Appia, Grotowski, Barba, etc. Sin embargo, a lo largo de esta investigación hemos constatado, por un lado, que esta tarea es demasiado extensa para enmarcarse en una única tesis; y, por otro lado, que estos directores de escena, en relación a la partitura, han matizado y profundizado en detalles lo que Stanislavski y Meyerhold plantearon, sin realizar aportaciones excesivamente originales. Es casi decir que todo el planteamiento técnico-artístico del trabajo del director con el actor en relación a la partitura actoral que se ha realizado a lo largo del siglo veinte y lo que llevamos del siglo veintiuno había sido propuesto en la primera mitad del siglo pasado por los dos maestros rusos de los que nos ocupamos en esta tesis. Esta ha sido la razón por la que finalmente hemos tratado de investigar en profundidad al maestro ruso Stanislavski y su alumno V. E. Meyerhold. Ambos han sintetizado en sus respectivos sistemas de interpretación la complejidad y la totalidad del trabajo del actor: la psicología y lo físico-corporal. Y plantearon dichos sistemas con un grado tal de complejidad y profundidad que quienes vinieron tras ellos, hasta el momento, sólo han podido matizar o variar parcialmente la totalidad de los procesos y/o sistemas técnico-creativos del director con el actor.

En la selección de la muestra el arco temporal ha abarcado más de 30 años, desde 1905 aproximadamente hasta 1938, año en que fallece Stanislavski y Meyerhold es encarcelado poco después y acaba su actividad profesional. Sin embargo, consideramos que el factor tiempo no es un aspecto relevante, pues ambos desarrollan sus sistemas a lo largo de toda su actividad escénica, investigadora y pedagógica. Además, muchos de sus escritos, por ejemplo en el caso de Stanislavski, datan de casi el final de su vida, que es cuando elabora sus mayores aportaciones teóricas. En el caso de Meyerhold, apenas

reflexiona sobre la partitura. Son sus alumnos y colaboradores quienes la plantean y la sugieren en el sistema de trabajo que desarrollan.

En el aspecto espacial, la muestra se centra en la ciudad de Moscú. Ambos directores desarrollaron la mayor parte de su carrera, si no toda -como es el caso de Stanislavski- en esta ciudad rusa. Tampoco es un aspecto determinante. Pero resultaría muy sugerente plantear una investigación futura en la que el foco de estudio sea analizar cómo en una misma ciudad y en un período de tiempo tan limitado coincidieron dos personalidades tan importantes e influyentes para el teatro y las artes escénicas, tanto artística como creativamente.

También es importante manifestar que los casos de la partitura en Stanislavski y la partitura en Meyerhold, como muestras elegidas, presentan variables de concordancia/similitud y diferencia/disimilitud en sus definiciones y características, por lo que pueden ser comparadas. Además, son casos, fenómenos análogos, por lo que pueden ser confrontados para resolver el problema planteado en esta investigación.

A partir del aislamiento de los elementos que intervienen directamente en la partitura -que han sido incluidos en la investigación- de aquellos que no lo hacen -los cuales han sido excluidos-, y de la observación y análisis de los primeros, hemos realizado clasificaciones estableciendo similitudes y diferencias.

Hemos optado por el estudio de estos dos sistemas diferentes porque sintetizan toda la creación escénica del siglo veinte y del actual y porque plantean un trabajo del director con el actor sistematizado por primera vez, al menos que haya constancia de ello. Estos dos sistemas son lo suficientemente complejos para investigarlos y se podría decir que abarcan prácticamente la totalidad de los elementos que el director trabaja con el actor a la hora de crear y construir personajes a nivel escénico y la puesta en escena de éstos.

Los dos sistemas poseen un número considerable de elementos similares como para fundamentar la base de una supraestructura de partitura resultante del establecimiento de relaciones complementarias y transversales entre ambas. Hemos restringido el estudio a aquellos elementos clave que pueden desarrollar la partitura como recurso técnico-creativo del director con el actor, omitiendo los que tienen una importancia marginal en este sentido, aunque sí sean elementos clave en los sistemas de cada uno de estos grandes directores.

#### **1.4.6. TIPOLOGÍA DE LAS FUENTES Y MEDIOS UTILIZADOS**

El análisis bibliográfico (a partir de la lectura selectiva, comparativa, estratégica y crítica de libros y artículos de investigación científicos a fin de obtener materiales teóricos, conceptos y datos relevantes) y el análisis documental (a partir de la lectura de documentos personales de directores, actores y otros creadores) son la base de partida de esta investigación, conjuntamente con una discusión profunda de dichas aportaciones, poniendo el foco en la partitura como recurso técnico-creativo en el trabajo del director con el actor.

Planteamos un estudio diacrónico de la bibliografía y los documentos de grandes directores de escena desde inicios del siglo XX hasta la actualidad. Además de K. S. Stanislavski y V. E. Meyerhold, que conforman el foco de esta investigación, hemos estudiado a otros, entre los que habría que destacar: a Michael Chejov, Bertolt Brecht o Eugenio Barba.

En el desarrollo de esta investigación, hemos trabajado con las denominadas fuentes primarias, o escritos de los propios directores estudiados, y fuentes secundarias sobre dichos directores. Dentro de las fuentes primarias se encuentran todos los libros de Stanislavski y Meyerhold que se han publicado en español. En las fuentes secundarias se han consultado tesis, libros, ensayos y artículos de investigación en los idiomas español, inglés o francés. Principalmente, hemos tratado de desarrollar el discurso sobre las fuentes primarias, pero hemos tenido en cuenta y analizado numerosa literatura crítica al respecto. Y, aunque hemos iniciado este recorrido a partir de las fuentes primarias, en el caso de Meyerhold hemos ido y vuelto desde las fuentes primarias a las secundarias, porque este director no desarrolla directamente el tema de la partitura de una forma profusa. Por ello, en su caso, acudimos bien temprano a las fuentes secundarias.

De entre las limitaciones que han marcado el desarrollo de esta tesis señalamos mi nulo dominio del idioma ruso, que es en el que estos directores realizaron sus escritos. Esto, desde el punto de vista de Umberto Eco, implica que no he utilizado fuentes de primera mano, ya que una “*traducción no es una fuente*: es [...] un medio para llegar de modo limitado a algo que está más allá de mi alcance” (Eco 66). Como asegura Eco, nadie me asegura que los traductores, en algunos casos, o editores o compiladores, en otros, no han “tocado” el contenido de lo traducido. Sin embargo, ante la imposibilidad de acudir a los originales esas traducciones, apoyándonos también en Eco, deben ser consideradas como suficientes (cfr. Eco 67).

## **2. PLANTEAMIENTOS INICIALES: EL DIRECTOR DE ESCENA Y SU TRABAJO CON EL ACTOR**

### **2.1. LA DIRECCIÓN ESCÉNICA: CONCEPTO, FUNCIONES Y CAMPO DE TRABAJO**

La dirección escénica se puede considerar como la acción y efecto de montar un espectáculo, mediante el conjunto y la disposición de los recursos escénicos ordenados y armonizados según el pensamiento del director, que se ofrece como producto acabado al espectador. Para Paul Blanchard, “la puesta en escena es el arte de animar, de esclarecer y vivificar por todos los medios un texto escrito para la escena” (Blanchard 14). En esta línea, Blanchard también opina que “la puesta en escena coincide siempre con una concepción del teatro situada en un tiempo determinado y con una forma particular de las obras” (Blanchard 22) y en este ámbito el director de escena quien “confiere al teatro una existencia independiente de la simple historia literaria” (Blanchard 23).

Según Edgar Ceballos, a la dirección escénica se le pueden atribuir las siguientes funciones:

- Interpretar un texto, abrazando en toda su extensión una obra dramática y evidenciando su sentido profundo.
- Organizar la producción, crear un conjunto, un todo coherente, y atender sus necesidades artísticas y técnicas.
- Entrenar al actor a fin de que entienda cómo debe actuar al personaje que interpreta.
- Conmover al espectador, emocional, intelectual y psicológicamente en el aquí y ahora de la representación (cfr. Ceballos 14-17).

Por otro lado, se cumplan o no las funciones que antes le atribuimos, desde un punto de vista estrictamente profesional, y según la ADE (Asociación de Directores de Escena de España), el trabajo del director de escena se concreta en las siguientes funciones:

1. “Elaborar el diseño artístico de la globalidad de la producción escénica.
2. Definir, escoger y organizar el equipo artístico.
3. Elegir el elenco actoral y atribuir a cada uno su cometido en el reparto, es decir, el papel a interpretar.
4. Decidir el plan de ensayos para la correcta realización del espectáculo.
5. Dirigir la actividad artística de los actores y coordinar el trabajo técnico durante los ensayos, con absoluta autoridad sobre todos los componentes artísticos y técnicos de la Compañía.
6. Dirigir, coordinar y realizar el seguimiento de la realización de los otros elementos expresivos del espectáculo: escenografía, vestuario, iluminación, mobiliario, utillería, sonorización, etc.
7. Tomar las decisiones sobre todos los aspectos o cuestiones que puedan afectar a la escenificación” (ADE 170).

A lo largo de toda la historia de las artes escénicas, la representación –ya sea de danza, teatral, parateatral, ritual, religiosa etc.- si se ha realizado, ha tenido obligatoriamente que ser organizada por alguien. Esta figura ha variado a lo largo de la historia y la han llegado a desempeñar ministros de reyes, emperadores o aristócratas, monjes, arquitectos y artistas plásticos, autores teatrales, e incluso los propios actores.

No es hasta el siglo XIX, en Alemania, más concretamente en Saxe-Meiningen cuando se establece por primera vez, al menos de forma fructífera, la determinación de la figura de director de escena con independencia de los otros oficios que se realizaban en las artes escénicas. Es el duque de Saxe-Meiningen, quien impone en su compañía, a golpe de talón y de autoridad, la figura de esta perenne pero desasida profesión.

En su compañía, el duque divide las funciones elementales del director de escena. Para sí deja la labor compositiva y más artística, a su fiel ayudante Chronegk le deja la



labor de ensamblaje y repetición, y a su esposa –antes actriz- le cede la labor dramaturgica y de dirección de actores. Además del respeto al texto, el tratamiento histórico y realista que le proporciona a las representaciones y el valor compositivo de las masas de actores en escena, Meiningen diseña y organiza toda la composición y puesta en escena para dirigir la atención del espectador. Para conseguir esto, tiene que eliminar todo el divismo actoral en su compañía.

El siguiente paso es dar importancia absoluta al trabajo en grupo y enfatizar sobremanera la puesta en escena sin que nada ni nadie sobresalga en ningún aspecto. Pues bien, este fue uno de los motivos del éxito de sus montajes: estructuró la representación alrededor del espectador y no alrededor de uno o varios actores-divos.

Este nuevo sistema de realizar espectáculos planteado por el duque Saxe-Meiningen triunfa no solo en Alemania, también en toda Europa y América, y siembra la inquietud y abre las mentes de los que posteriormente serán los padres de la dirección escénica del siglo XX -Stanislavski, Antoine, Otto Brahm, Appia, Craig, entre otros-. Estos influirán directamente en Reinhardt, Piscator, Meyerhold, Brecht, Grotowski, y éstos a su vez en Kantor, Brook, Strehler, y muchos otros directores que han desarrollado la profesión a lo largo de todo el siglo XX y el siglo XXI.

En España las primeras influencias de los grandes restauradores de las artes escénicas en el siglo veinte se ahogan con la Guerra Civil. Lorca, Valle-Inclán, Rivas Cherif, Gual, León, entre otros, fueron asesinados, encarcelados o forzados a exiliarse, y con ellos toda posibilidad de que las nuevas teorías y propuestas escénicas se difundiesen en España. A finales de los años 50 de forma espontánea surge en toda España, y cómo no en Andalucía, el denominado teatro independiente. De éste surgirán las compañías alternativas que han sido las que han evolucionado al formato actual de compañía de teatro no sólo en Andalucía sino en toda España.

En Andalucía estas compañías dieron lugar a lo que hoy son empresas teatrales. En ellas, directores y actores han desarrollado sus conocimientos, en la mayoría de los casos de forma autodidáctica, y en otros mediante la formación que proporcionan las enseñanzas regladas de Andalucía: las ESAD (Escuela Superior de Arte Dramático). Aún así, en muchos casos, tanto directores como actores han tenido que salir fuera de Andalucía para poder formarse de una forma más especializada.

El trabajo en las compañías, igual que ha venido ocurriendo durante toda la historia de Occidente, ha sido otro de los focos de formación, que tanto directores como actores han usado. En el resto de España, se ha funcionado por los mismos derroteros. La relación actor-director no ha sido fácil y los procesos de trabajo no son siempre eficaces ni satisfactorios para ambas partes. Pero gran parte del resultado del espectáculo depende de la relación y de los procesos de trabajo, tanto técnicos como creativos, que realicen directores con actores.

La figura de director de escena, que, como se ha señalado, alcanza su máxima hegemonía a lo largo del siglo pasado, ha participado de manera activa e incisiva, a lo largo de todo este tiempo, en reformar no sólo el teatro, sino también su sentido para la sociedad en la que se representa. Con su trabajo y desde su aparición, el director ha contribuido a la unificación de la puesta en escena, mediante la conjunción armónica, intencionada y significativa de todos los elementos que la conforman. La supeditación de todos estos elementos a una visión o una idea del mundo ha obligado a una forma diferente de organizar y jerarquizar el trabajo. Con el director de escena también se ha logrado la independencia del teatro de la tiranía de texto teatral. Desde Meyerhold, pasando por Artaud, Grotowski, o Kantor, el texto ha pasado de ser la esencia y columna vertebral del espectáculo a ser un mero invitado, una excusa para desarrollar un acontecimiento escénico ante unos espectadores. En este sentido, desde Meyerhold, la

relación director-autor/texto ha sufrido enormes vaivenes de los que ha salido ganando la escena. Sin embargo, los directores no han roto la relación con el texto dramático. Al contrario, han colaborado en la recuperación, el descubrimiento y la memoria de los textos clásicos de la historia del teatro. Buen ejemplo de ello son las continuas producciones teatrales de textos clásicos –ya sean griegos, españoles, franceses, ingleses, etc.-.

Ha sido el director de escena en su corto periodo de vida el que ha impulsado y desarrollado la enseñanza no sólo de la dirección escénica y del director de escena, sino también, sobre todo, de la técnica y la formación teórica y práctica del actor. Ejemplos ineludible de ello son las aportaciones de Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Grotowski o Barba, entre muchos otros. También han participado en la creación y divulgación de conocimiento mediante la publicación de sus logros técnicos y artísticos, y la generación de análisis, debates y reflexiones al respecto. Han estudiado el teatro, sus formas y su historia desde una perspectiva diferente: la práctica escénica. Mediante ella han tratado de incorporar y recuperar aquello que era historia o bien no era costumbre, propiciando así la apertura y la permeabilidad de otras artes, formas y procesos al teatro.

En el campo escénico, los directores de escena han posibilitado la incorporación y el desarrollo escénico de nuevos materiales, recursos, formas, estéticas y estilos que se han incorporado al escenario desde artes o industrias diferentes al ámbito teatral. También han contribuido los directores a la recuperación y reutilización de espacios escénicos olvidados y a la incorporación de nuevas formas espaciales, frecuentemente no convencionales.

En el ámbito de la producción teatral, los directores han propiciado también grandes cambios, fundamentados en una relación diferente, amplia y compleja con el espectador –que es quien compra la entrada y permite que el teatro siga sobreviviendo-. La relación entre la escena y su receptor ha evolucionado de forma compleja. El teatro que

ha creado el director ha ubicado al espectador en un espacio –la butaca-, a veces cómodo, permitiéndole que escuche, sienta y se divierta; pero también a veces incómodo, estimulándole a decidir, a partir de lo que observa, percibe y reflexiona, qué sociedad o mundo desea.

La producción, la financiación y la comunicación del teatro también han variado porque los directores han propiciado diferentes tipos de compañías (experimentales, clásicas, danza-teatro, de teatro contemporáneo, etc.), que han requerido procesos de producción, financiación y comunicación diferentes y, sobre todo, personalizados. Muchas productoras y compañías han mejorado su financiación mediante la implantación de escuelas, talleres y conferencias que los directores han llevado a cabo, divulgando sus conocimientos y contribuyendo a financiar los costes de dichas empresas.

## 2.2. LA DIRECCIÓN DE ACTORES

Según Rafael Portillo y Jesús Casado en su *Abecedario del teatro*, la dirección de actores, además de ser una de “las funciones específicas del director”, consiste en “coordinar y supervisar el trabajo de los actores durante los ensayos, haciendo las correcciones oportunas”; pero, además, el director, en su trabajo con el actor, debe marcarle “los movimientos en escena” y proporcionarle todas “las directrices necesarias para conseguir de los actores un resultado de acuerdo con su propia concepción global del espectáculo” (Portillo y Casado 58). Ceballos considera, además, que se “debe organizar y estimular la productividad de los actores” (Ceballos 17).

En el ámbito representacional, es la presencia del actor lo que conforma el personaje, establece el sentido y el significado más completo y complejo, y funciona como vehículo narrativo de la estructura formal de la historia que se escenifica. Como dice Juan Antonio Hormigón, es “la existencia del sujeto-actor, que enuncia y construye imágenes y discursos referidos al contexto social, y centrifuga y confiere su estatuto específico en la comunicación escénica al conjunto de los sistemas de significación no actorales” (Hormigón 2002 197). En este proceso de construcción creativa y de sentido y significado, el director es el “elemento impulsor y dinamizador de quien nacen las opciones estéticas globales, la conjunción de las diferentes prácticas significantes que integran la teatralidad, las propuestas y métodos” (Hormigón 2002 197). Sin embargo, es el actor quien las recrea, las ejecuta y las sugiere en el inconmensurable mundo de la escena a partir de la dirección y la guía del propio director. Así, es el actor quien, con mayor contundencia, eficacia y, sobre todo, empatía para el espectador, es capaz de crear, recrear y manifestar escénicamente el enunciado y el corpus significativo que el director de escena establece.

Grotowski, en su planteamiento de su “teatro pobre”, llegó a considerar que “el aspecto medular del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor” (Grotowski 9).

Quiso decir que el aspecto fundamental del teatro es el actor. A partir de esta idea, consideró que el teatro es lo que “sucede entre el espectador y el actor” (Grotowski 27). Sin embargo, Harold Clurman opina que “en el teatro, la pieza, la obra, no existe como texto escrito; ha sido absorbida por el proceso de producción. El drama es [...] transformado en la persona del actor [...] Pero el actor no existe aislado en el escenario”, porque sus gestos, sus movimientos, sus expresiones, su voz, se manifiestan en un contexto concreto: “el color, de la iluminación, del vestuario, de la música, etc. Todo ello altera o enaltece materialmente las cualidades del libreto original” (Clurman 18). El teatro, según el propio Clurman, “no es un arte compuesto por elementos autónomos”, sino un arte “constituido por un organismo único”, en el que alguna o varias de las partes que componen ese organismo “pueden cumplir la totalidad de las funciones, es decir, hacer que el organismo viva” (Clurman 18). En este sentido, Clurman también considera que el director, el buen director, es “aquel que estimula al actor a contribuir con todo” y le otorga la responsabilidad, compartida con el director, de proporcionar a la representación ante el público “su forma definitiva” (Clurman 20).

Francis Hodge opina que el director “must perceive; he must evaluate; he must make a diagnosis; and he must devise remedies. His effectiveness in all these actions will lie precisely in his outsider-insider responses, his objective-subjective balance” (Hodge 7) porque “the director’s primary function is bringing out the actor, he must be highly sensitive to how the actor feels, thinks, and works” (Hodge 9).

Es Stanislavski quien comienza la organización del trabajo del director con el actor. De hecho, plantea su sistema para conducir al actor a lo largo de todo el proceso de creación de personajes. Desde entonces, dicho proceso está perfectamente estructurado, independientemente del sistema o los sistemas que se utilicen para construir el personaje o si se enfatiza lo psicológico, lo social o lo físico sobre los demás aspectos.

El director encamina los pasos que el actor debe ir dando, momento a momento, a lo largo de la creación de su personaje, desde el trabajo de mesa, en el que el director reúne a los actores para comunicarles y transmitirles la propuesta de escenificación que tienen del texto. Según grandes maestros como Stanislavski o Meyerhold, este es el camino para que el actor comience a sentir deseos, se anime a conocer y a aprender. La explicación es importante y diferente en cada etapa y el director debe planificar la misma en cada una de ellas (cfr. Meyerhold 1992 351). Por ejemplo, para Meyerhold, el actor debe trabajar el personaje a partir de las explicaciones recibidas por el director (cfr. Meyerhold 1992 354). En este ensayo de mesa, el director organiza la lectura, ininterrumpida o interrumpida, del propio texto. Si es ininterrumpida, dirige a los actores en una lectura neutra que se sitúa en el interior de la historia y se preocupa de la lógica narrativa y el desenlace de la fábula. El director procura que sea una lectura no interpretada, sin entonación, sin énfasis alguno. Por el contrario, si es una lectura interrumpida, el director interrumpe continuamente la lectura del actor, tratando de explicar el sentido profundo de las circunstancias que viven los personajes, las relaciones que se establecen entre ellos, los estados anímicos, etc. Así, el director analiza la obra, conjuntamente con los actores, escena a escena o secuencia a secuencia. En esta lectura, el director también desvela a los actores -y al resto del equipo- la organización, la estructura y los contenidos temáticos que conforman la obra, con lo que pretende despertar el juicio crítico de los actores sobre todas estas cuestiones.

En su trabajo con los actores, el director, además, fija los movimientos, las acciones, las posiciones, etc. que los actores deben realizar durante la representación. Y propone y dirige toda la variedad de ejercicios -ya sean de carácter físico, psicológico o social- que habrán de realizar los actores para lograr una construcción del personaje adecuada a la visión conjunta que director y actor plantean del mismo. Como es lógico, el director estará presente

en cada repetición que el actor haga de su trabajo, validándolo. Y, una vez que el actor domine todo su trabajo individual, el director lo guiará en el acoplamiento del mismo en la estructura global del espectáculo. De esta manera, cuando se conjugan todos los elementos escénicos, el director logra que, a través del actor, el espectador perciba una única experiencia multiperceptiva, perfectamente organizada y eficazmente ejecutada, tanto por los actores como por los técnicos que conjugan escénicamente las demás creaciones escénicas como son la música, la escenografía, la iluminación, el vestuario, etc.

En esta investigación, como ya hemos indicado, nos centramos en el trabajo de dirección técnico-artística del actor para construir su personaje. Es decir, el conjunto de elementos técnico-creativos que el director pone a disposición del actor para que éste logre una construcción de su personaje impactante, significativa, eficaz y excelente. Generalmente, todos esos elementos técnico-creativos son ejercicios –físicos, psicológicos, etc.- con los que el director conduce al actor para poder encontrar material artístico (gestos, miradas, emociones, pensamientos, actitudes, etc.) interesante, que se pueda fijar y reutilizar mediante la partitura, y determinar así el comportamiento y la imagen del personaje.

El director debe ayudar al actor a controlar el arte de imaginar para desarrollar el movimiento, la emoción y el gesto -esta es la verdadera aportación y fuerza del actor-. Es esto lo que situará al personaje en un camino tal que el espectador lo conocerá con total claridad desde el instante en que lo observa (cfr. Carrigan 203). Para alcanzar la creación de espectáculos auténticos, actor y director deben trabajar en un mismo sistema común de creación y de expresión (cfr. Meyerhold 1992 252). Además, director y actor sólo lograrán crear y llevar a cabo este arte mediante la configuración conjunta de “un código de procedimientos técnicos” (Meyerhold 1986 76). Una vez que el director los plantea y el actor los ha aprendido, los conserva y los maneja con solvencia, se pueden servir de ellos



para inspirarse -nunca exhibirse- y crear en escena para el espectador (Meyerhold 1986 77).

El director debe trabajar también para que el actor se transforme en autor y realizador de los movimientos con significado que ejecuta durante la representación y que el espectador decodifica en la misma (cfr. Ceballos, 110). El director, como ya hemos apuntado anteriormente, debe lograr que el actor transmita su vivencia a los espectadores mediante formas teatrales. Esta es su responsabilidad como director de actores y como director de escena (cfr. Vajtangov 1997 399).

Por otro lado, y a partir de las influencias de Meyerhold y B. Brecht, los actores, como los demás creadores, tienen que representar sus personajes tomando partido e involucrándose y comprometiéndose personalmente en lo que representan (cfr. Duvignaud 1966 205). Y el director de escena, en su trabajo con los actores, debe propiciar este compromiso que no se activa sólo durante la representación, sino desde el inicio del proceso creativo. Brecht lo plantea así: “El actor debe incorporar [...] a su creación artística una crítica de índole social que atrape al público. Esta crítica parecerá probablemente, algo ‘negativo’ y antiartístico a los estetas de la vieja escuela. Pero no es así. El actor, como cualquier otro artista [...] puede incorporar crítica social a su obra de arte sin perjudicarla” (Brecht 1982 193).

## **2.3. ALGUNOS DIRECTORES DE ESCENA<sup>3</sup>: HACIA UN CONCEPTO DE PARTITURA**

### **2.3.1. LOS MEININGER**

Lo que conocemos en el ámbito teatral por *Los Meininger* es una compañía teatral que el duque de Saxe-Meiningen, Jorge II, fundó, en 1866, en el Teatro de la Corte de la ciudad de Meiningen. Meiningen es una pequeña ciudad turingia, junto al río Werra, en Alemania. El Teatro de la Corte de la ciudad de Meiningen, del ducado de Saxe-Meiningen, fue creado y subvencionado por el duque Bernardo II en 1831, padre y antecesor de Jorge II. El teatro era usado por el duque Bernardo II principalmente para la ópera.

A pesar de que el teatro fue inaugurado en 1831, la compañía, que llegó a influenciar, teatralmente hablando, a toda Europa, no surgió hasta 1860. Sin embargo, no es hasta 1866, cuando, tras el enfrentamiento por cuestiones políticas entre el duque Bernardo II y su hijo y sucesor, el padre abdica en favor de su hijo. Siendo consciente de la dificultad real que tenía un teatro de provincias para desarrollar repertorios operísticos, eliminó la ópera y la opereta y se inclinó por fomentar las representaciones teatrales.

En esos momentos, la falta de unidad espectacular y dramática y la tiranía de los actores divos exigían una reforma que ya no se podía dilatar más en el tiempo. Regidos por la figura-estrella del primer actor, o el actor-divo, los teatros occidentales están colapsados porque impera la carencia de similitud, ya sea interior o exterior, con la realidad. Entre otras muchas razones, la que consideramos más importante es que hasta finales del siglo XIX, lo que los actores desarrollaban sobre el escenario no era sino un “despliegue de bravura del talento individual” (Macgwan y Menitz 353). A finales del siglo XIX, después de más de un siglo pidiendo reformas profundas que transformasen el

---

<sup>3</sup> En este apartado vamos a estudiar a los directores de escena más relevantes para esta tesis, según nuestro criterio, por haber contribuido, ya sea de una forma teórica o práctica, al concepto de partitura.

teatro, el duque de Saxe-Meiningen, con una gran formación militar, artística y técnica, consigue subordinar los diferentes elementos escénicos que confluyen en un espectáculo, incluidos los actores, a su propuesta de representación de la obra que pretende poner en escena. Este logro lo convierte en el primer director de escena en el sentido moderno del término<sup>4</sup>.

La compañía desarrolló su actividad teatral por toda Europa, desde la toma de posesión del duque Jorge II en 1860 hasta su muerte en 1914. La época de mayor esplendor teatral fue entre 1874 y 1890, ya que constituyen los años en que realizaron numerosas giras por toda Europa. Mediante estas giras es como dejaron la gran influencia que ha llegado hasta nuestros días. Stanislavski, Otto Brahm, Antoine, Reinhardt, Appia, Meyerhold, Craig y otros muchos valoraron los rasgos expresivos, estéticos, narrativos y escénicos de sus producciones (cfr. Blanchard 100).

En 1871, el duque nombra a Ludwig Chronegk como nuevo *intendant y regisseur* de la compañía. Chronegk era un actor veterano, que acabó gestionando y planificando las grandes giras de la compañía, que finalizaron con su muerte. Sobre las giras europeas de los Meininger, Chronegk fue no sólo su impulsor sino también el responsable de la compañía durante las mismas (cfr. Braun 18). Chronegk fue de tal importancia para los Meininger que, tras su muerte en 1891, el duque decidió finalizar las giras, limitando las representaciones al Teatro de la Corte de Meiningen.

Chronegk también trabajó en la dirección de escena y la regiduría, donde era el encargado de concretar las ideas e indicaciones del duque en la puesta en escena, y lo hacía con tanta determinación y seguridad que a veces llegaba al despotismo (cfr. Stanislavski, 1985 150-151). Cada producción era estudiada y cuidada hasta el más mínimo detalle, no sólo la escenografía y el vestuario, también la utilería o la música. Esta

---

<sup>4</sup> cfr. Ceballos 32; Iglesias Simón 177; Hormigón 2002 25; Veinstein 113.

estructura de compañía obligó a contratar a arqueólogos, autores y artistas plásticos, músicos y todo aquel personal que fuera necesario para enriquecer la producción concreta de que se tratara.

Aunque Jorge II era la autoridad final a nivel de dirección de escena, Chronegk traducía las indicaciones del duque al lenguaje teatral, es decir, a órdenes concretas que los actores podían llevar a cabo. Era labor de Chronegk ayudar al actor a la hora de concretar la forma precisa de la posición, la postura y actitud que debían adoptar. Es decir, partiturizaban todo el trabajo externo del actor con el fin de lograr la mayor eficacia. Esta manera de trabajar ha sido importante para la historia de la dirección escénica y para la composición escénica porque consiguió veracidad histórica en la representación, unificó dentro de una misma forma estilística la escenografía, el vestuario, la utilería, etc..., algo que ninguna compañía había conseguido de forma sistematizada.

El duque de Saxe-Meiningen, Jorge II, tenía aspecto marcial, estudió en las universidades de Bonn y Leipzig y entró en la guardia prusiana, donde luchó, entre otros frentes, en la guerra franco-alemana. Toda esta experiencia militar la utilizó para establecer la disciplina de la compañía, la organización y el desarrollo de algunas partes de sus espectáculos; por ejemplo, la organización de los grupos o masas de actores figurantes (cfr. Waldstein754).

El propio duque concretaba y establecía las líneas escénicas mediante bocetos, con los que diseñaba no solo la escenografía y el vestuario sino también determinaba las posiciones de los actores en escena y los efectos compositivos que perseguía; asistía en persona y prácticamente a todos los ensayos, controlando detalladamente el proceso de los mismos. También asistía al estreno, pero no iba a las giras. Hacía un seguimiento continuo del espectáculo y se permitía realizar cambios en la puesta en escena durante casi todo el proceso de representación.

Cada escena era ensayada por separado y cuando se habían ensayado todas las de un acto, se ensayaba todo el acto, y luego otro y otro hasta el ensayo general con todos los elementos escénicos (cfr. Iglesias179). En relación a los textos dramáticos, el duque no aceptó nunca textos *tocados* y en la mayoría de sus producciones montó obras en las que respetaba la propuesta original del autor. Además, introdujo a muchos autores teatrales nuevos, jóvenes o desconocidos, muchos de los cuales se consolidaron en el panorama teatral europeo. Entre otros autores destacaron Ibsen, Echegaray o Fitger (cfr. Oliva 316-17).

El duque delegó ciertas funciones elementales del director de escena, las de dramaturgia e interpretación, en su esposa. La actriz de origen plebeyo, Ellen Franz, se unió en 1867 a la compañía de los Meininger. Tras casarse con el duque en 1873, convirtiéndose en su tercera esposa, ya bajo el nombre de Baronesa Helene von Heldburg, cesó su actividad como actriz.

Como responsable de la interpretación actoral, la duquesa se encargó del trabajo con los actores. Una de las máximas más importantes en el trabajo diario con ellos fue que ninguno debía permanecer ocioso durante los ensayos (cfr. Waldstein 750). No había actores protagonistas ni actores figurantes. Todos debían estar cualificados para realizar cualquier trabajo o papel más allá del nivel social que cada uno hubiera alcanzado. Aconsejaba que los actores utilizasen el proscenio como espacio de tránsito de la zona izquierda a la derecha o viceversa. También que cuidasen las posiciones con respecto al decorado. Tampoco debían los actores apoyarse en las piezas de decorado, especialmente en aquellas que estaban pintadas, como telones, fermas, etc., pues, de la misma manera, podían revelar dicho truco escénico (cfr. Ceballos 34; Iglesias 181). La duquesa proporcionaba al actor toda su indumentaria y utillería casi desde el primer día de ensayo. El uso, entrenamiento y continuo manejo de estos elementos escénicos propiciaba que el

actor los utilizase de forma más orgánica, natural y verdadera. Además, este uso evitaba que pareciese que los actores portaban las vestimentas y elementos de utillería como si estuviesen en un “baile de disfraces o en carnaval” (Ceballos 35). Esta iniciativa propiciaba un cambio en la actitud del actor o del figurante, que se producía en el momento en que se lo ponían o lo utilizaban. El duque de Saxe-Meiningen también aconsejaba que los actores se colocasen arítmicamente, es decir, con dinamismo y ritmo corporal en los elementos escénicos: nunca con los dos pies juntos en una escalera, sino buscando la ruptura de la linealidad, colocando cada pie en un escalón. O un pie más alto o bajo que el otro. O subir un pie a algún elemento escénico y dejar bajado el otro, etcétera. Es decir, buscaban el verismo mediante las actitudes corporales de los actores en relación con la indumentaria, la utillería o los elementos escenográficos.

En este contexto de trabajo tan sumamente detallado, empleaban una disciplina férrea que les evitaba conflictos. El objetivo de esta severa disciplina era “convertir un mero accidente en un hábito controlado. Este era también el objetivo del entrenamiento del actor” (Waldstein 750). Ambas ideas prefiguran los grandes sistemas interpretativos y las técnicas usadas en los grandes espectáculos del siglo XX.

Sin embargo, la duquesa también hizo que los actores adoptaran el estilo interpretativo grandilocuente propio de la escuela de Weimar en el que se había formado y trabajado (cfr. Iglesias 178). Este es uno de los aspectos de las producciones de los Meininger que han motivado más críticas, pues dicho estilo no se correspondía con la estética ‘realista’ del resto de los elementos escénicos (cfr. Braun19). Por otro lado, refleja el problema que llevó a Stanislavski y a otros muchos directores de escena a resolver actoralmente sus propuestas escénicas. El duque y sus ayudantes se encontraron con el problema de que los actores no tenían recursos técnicos ni metodológicos para desarrollar a nivel de contenido la propuesta que el director les planteaba. Aun así, consiguieron

solucionar la interpretación actoral a nivel formal mediante un trabajo minucioso de composición, o sea, mediante una detallada dirección escénica concretando cada uno de los detalles en el ámbito de la composición, lo cual procuraban la escritura de la obra por parte de los actores y posibilitaba la lectura correcta por parte del espectador. Aunque los actores no podían articular el contenido de la propuesta que realizaba el director por carencias técnicas y metodológicas, al seguir al detalle las indicaciones del director de escena, formalmente se construía la historia. La interpretación actoral no era orgánica, pero la composición escénica sí lo era. Y esto lo conseguían subordinando cada uno de los elementos, incluido el actor, a la idea que contaban mediante la composición (movimiento, posiciones, acciones, etc.) de los actores en el escenario. Este es otro de los logros de los Meininger.

En los Meininger se empezó a dar importancia absoluta al trabajo en grupo y enfatizar compositivamente la puesta en escena sin que nada ni nadie sobresaliera en ningún aspecto. La maestría -y marcialidad- con la que el duque de Meiningen conseguía dirigir las masas de figurantes que usaba en sus puestas en escenas también contribuyó a darle fama y prestigio. Estructuró la representación alrededor del espectador y no alrededor de uno o varios actores-divos, como aún era habitual en esa época.

El proceso era relativamente sencillo. Dividía la masa en varios grupos. Cada grupo podía dividirse a su vez en otros subgrupos. Pues bien, cada grupo o subgrupo era capitaneado por un actor con cierta experiencia, que coordinaba las entradas y salidas del mismo, las posiciones, el movimiento, la actitud, etc. Era sencillo pero eficaz. El coordinador de cada grupo no sólo coordinaba, sino que controlaba el desarrollo y evolución de dicho grupo a lo largo de la representación. Todos ellos trabajaban juntos en la planificación y desarrollo del espectáculo (cfr. Iglesias181-82). Así, por ejemplo, en la primera línea, la que mejor ve el espectador, se debían plasmar los aspectos más

importantes de caracterización, posiciones, actitudes, etc. Sin embargo, las segundas, terceras y últimas líneas debían crear la atmósfera, el ambiente, el espacio dramático y real en el que se desarrollaba la acción. Saxe-Meiningen distribuía estas últimas líneas de masas hasta ocultarlas en las patas. Así conseguía un efecto de lejanía e infinitud (cfr. Ceballos38).

El duque distribuía tanto elementos escénicos como actores en el espacio desde valores compositivos. En escenas en las que se encuentran más de un actor, éstos debían crear líneas angulares o perpendiculares entre sí y nunca líneas paralelas, horizontales o perpendiculares. Trataba de evitar constantemente alineaciones y paralelismos entre los elementos escénicos; rechazaba las composiciones centradas y simétricas, monótonas y regulares, distribuyendo elementos desiguales a lo largo de las tres dimensiones del espacio. Las líneas paralelas en proscenio las transformaba en oblicuas para romper el paralelismo o la perpendicularidad (cfr. Iglesias 181).

En la composición escénica, los Meininger buscaban la sorpresa en el espectador, para lo que usaban técnicas pictóricas de composición, lo que los obligaba a jerarquizar cada cuadro y ordenarlo espacialmente en el tiempo y en el espacio, consiguiendo fortalecer la sensación de verismo, al romper con las formas *acartonadas*, encorsetadas y sobreexplotadas y proponiendo nuevas formas compositivas con un alto grado de dinamismo.

Aunque parece cierto que los Meininger no crearon ningún método o sistema de dirección de actores como lo hizo Stanislavski, sí contribuyeron a su creación. La contribución de los Meininger se lleva a cabo mediante la democratización actoral y la subordinación de todos los elementos de la escena a un propósito global. La democratización actoral implica que todos los actores trabajan todos los personajes, ya sean protagonistas o figurantes. La subordinación implica que todos los elementos



escénicos -incluidos el actor- se encuadran artísticamente y se ejecutan bajo una sola idea, una historia que, en última instancia, propone el director. La jerarquización del espectáculo es usada para desarrollar o construir escénicamente una idea o una historia, mediante el drama escenificado como un todo mediante escenas interrelacionadas entre sí a través del trabajo de los actores. En cada parte, cada actor conforma ese todo, esa historia, mediante la construcción de interrelaciones orgánicas entre un actor y otro, entre un grupo y otro, entre un personaje y otro.

### 2.3.2. ADOLPHE APPIA

Adolphe Appia (1862-1928), teórico, director de escena y escenógrafo suizo contribuyó al desarrollo de la dirección escénica propugnando la integración de los diferentes elementos escénicos, desarrollando el concepto de iluminación y una escenografía practicable y de volúmenes, así como la expulsión del escenario de los telones pintados. Influenciado por el compositor Richard Wagner, potenció la figura del director de escena como unificador del espectáculo, elevando la música a “la suprema forma de arte” (Martínez 19). Planteó un teatro antinaturalista en el que la tridimensionalidad del espacio escénico, así como la potencialidad de una iluminación dinámica y la movilidad del cuerpo del actor definen una escena absolutamente viviente. A partir de la música desarrolla los diferentes elementos teatrales, incluidos el actor, y les exige que unos asuman cualidades de otros (cfr. Martínez 19). En este sentido, Appia se distanció de Wagner, su gran referente, pues no compartía la hipótesis de la obra total, sino que planteaba “una jerarquía, una subordinación de unas artes sobre otras” (Martínez 19).

Influenciado fundamentalmente por Wagner, también se sintió atraído por los pensamientos del filósofo Schopenhauer, Georg Fuchs, el músico Jacques-Dalcroze, o autores como William Shakespeare (cfr. Martínez 27). Appia sintetiza todos sus pensamientos en dos obras cuyos títulos expresan con detalle la preocupación por el teatro. Estas obras son *La música y la puesta en escena* y *La obra de arte viviente*. A través de ellas plantea toda la teoría de su poética.

Appia estructura toda su propuesta teórica alrededor de la música como elemento vertebrador y organizador de la puesta en escena, entendiendo ésta como una obra de arte viviente. A partir de la música también plantea el concepto de partitura, pero interpreta ésta en su acepción de puesta en escena, no de recurso técnico-creativo del actor, como veremos más adelante.

Para Appia, la música es el elemento esencial de la creación. Como tal, en el proceso de creación, la música contribuye a definir el espíritu humano, proporciona un punto de vista desde el que observarlo y ayuda a comprender las proporciones, la intensidad y la armonía que contiene (cfr. Appia 75). Sólo la música “sabe disponer los elementos representativos con una armonía de proporciones superior a todo lo que nuestra imaginación es capaz de evocar. Sin la música esta armonía no existe y, por tanto, no puede ser percibida” (Appia 179). La música es el principio regulador al que se subordinan los demás elementos de expresión escénica, que permite alterar la idea original (texto) y plantear la puesta en escena (cfr. Appia 90). A través de este principio, desarrollado única e independientemente por el cuerpo del actor, se alcanza, según Appia, una partitura viviente, es decir, una representación orgánica (cfr. Appia 108). La música también es entendida como elemento fijador de la puesta en escena, pues dirige los elementos expresivos y sus sucesiones en el tiempo, conformando así la representación (cfr. Appia 97). La música sugiere los movimientos de los actores y, a partir de éstos, ayuda a codificar el espacio teatral y se materializa el espectáculo (cfr. Martínez 22).

Para lograr la expresión, la música se sirve de la alteración, de la duración y de la intensidad y se ayuda de la “vida rítmica del cuerpo humano en toda su extensión”, esto es, la danza (Appia 116). La música altera las proporciones y la duración de la expresión dramática del actor, aportando cierta dramaticidad interior ficticia a sus movimientos (cfr. Appia 115). En este sentido, Appia define al actor como un mero medio de expresión a las órdenes de la música (cfr. Appia 115). En su teatro, el actor ya no es el elemento independiente y todopoderoso de épocas anteriores. En este teatro, el actor pierde su independencia, que es transferida al poeta-músico, y es la música el elemento todopoderoso e independiente al que todos los demás elementos se subordinan (cfr. Appia 115). Pero reconoce que sólo el actor, a través de los virtuosos movimientos de su cuerpo,

como “forma humana viviente y móvil puede [...] participar en la obra de arte” (Appia 115). Por otra parte, el actor sin música sólo alcanzaría a mostrar palabras y gestos al auditorio sin el más mínimo sentimiento. La expresión musical para Appia es la norma y el medio para que el “cuerpo vivo pueda adquirir algún valor artístico” (Appia 116). Sólo a través de la danza el actor puede sacrificar su vida personal y lograr la expresión viviente de sus formas.

Según Appia, la forma que el actor tiene para expresar sus emociones es la propia música, pues es ésta lo que genera todas las emociones. Appia también cree que la música puede sustituir al actor como medio de expresión de las emociones humanas, pues es capaz de expresar toda la vida interior del personaje (cfr. Appia 105).

Appia concibe al director de escena como un poeta-músico que define, a partir de la música, la creación escénica. El director de escena proporciona al actor y a los demás creadores escénicos las medidas exactas que configurarán dicha creación (cfr. Appia 98). Según Appia, “la habilidad del actor consiste por tanto en la exactitud de la relación que sepa establecer entre el carácter de la acción interior y el de sus resultados reflejos” (Appia 119). Sin embargo, para él no es el actor sino el poeta-músico quien determina dicha relación, así como las innumerables combinaciones que de los elementos se puedan hacer. Es el poeta-músico quien establece las formas en que las emociones han de manifestarse, siempre por medio de la música y la danza (cfr. Appia 119). El poeta-músico es considerado por Appia como la voluntad superior que pone los medios para que el actor actúe. Es él quien activa la vida en el actor a través de la música y la danza y todo ello recogido en la partitura (cfr. Appia 120-22). El actor sólo logrará alcanzar el contenido expresivo de su personaje a través de las formas del mismo, que vienen recogidas en la partitura, y sin opción a expresar su libre espontaneidad. A pesar de ello y

por influencia de Schopenhauer, Appia reconoce que el actor es imprescindible para la expresión del fenómeno, aunque sea la música lo que logre expresar la esencia del mismo.

Appia cree en una puesta en escena independiente y autónoma del texto, porque toda creación escénica de un texto debe experimentar una alteración que le proporcione una forma dramático-escénica que después sea percibida por el espectador (cfr. Appia 87). El director de escena debe utilizar todos los elementos expresivos, no únicamente el texto -o la palabra-, pues sólo así la experiencia teatral será realmente orgánica, y no sólo intelectual (cfr. Appia 93). La proporción espacial y la sucesión en el tiempo son los principios elementales de la puesta en escena (cfr. Appia 97). En la puesta en escena, Appia trabaja las tres dimensiones por medio de la acción y el movimiento actoral, con un espacio escénico practicable, diverso en volumetrías y con una iluminación que activa la relación entre el texto, el actor y el espacio. Todo esto resulta guiado por la fuerza y la profundidad de la música.

El espacio viviente appianiano se fundamenta en las leyes gravitatorias. Martínez señala que “las condiciones primordiales para la existencia del espacio viviente son: 1º) la sumisión a la música, 2º) el axioma gravitatorio, 3º) el cuerpo humano en evolución en oposición a la rigidez de los elementos” (Martínez 28). En este espacio, el movimiento como sucesión de formas expresa la duración, es decir, el tiempo, y en él sólo un nuevo actor rítmico será capaz de encontrar la expresión y desarrollarla a través de la música y del espacio. De ahí la utilización de practicables como rampas, escaleras, diferentes niveles de altura y profundidad. En cuanto al espacio teatral, Appia lo divide en dos partes, una para los espectadores y otra para los actores y la acción dramática (cfr. Martínez 29).

De Dalcroze, Appia asumirá un cuerpo humano como medio de expresión escénico esencial (cfr. Appia 70). También coincide con Meyerhold y otros en la idea de que para

renovar el arte es necesaria una gran formación físico-corporal (cfr. Appia 385). Para él, el movimiento es el principio director y conciliador de los elementos expresivo-artísticos, sin que por ello considere el movimiento como un elemento expresivo más, sino más bien como “un estado, una manera de ser” (Appia 333-34). Es el actor, con su cuerpo vivo y móvil, quien mejor alcanza ese estado y representa el movimiento en el espacio escénico. Para lograr ese estado, Appia organiza los movimientos del cuerpo del actor en el espacio en dos planos: el plano del desplazamiento (con más o menos velocidad), y el plano del no-desplazamiento, en el que el actor realiza movimientos con su cuerpo sin desplazarse por el espacio (cfr. Appia 346). Es el cuerpo viviente, móvil y plástico del actor, subordinado a la poderosa música, lo que crea y desarrolla las relaciones jerárquicas de los diferentes elementos expresivo-artísticos que intervienen en el espacio de la representación (cfr. Appia 332-34). El cuerpo es el resonador de la música en el espacio viviente, y es ésta la que impone a aquél la duración de los movimientos que ejecuta. La música es emoción, sentimiento y pensamiento; es la vida interior que el cuerpo manifiesta a través de los movimientos que ejecuta (se viven) en el tiempo (cfr. Appia 350-51). A pesar de que realiza este planteamiento, más con un carácter poético-filosófico que práctico, Appia no desarrolla la búsqueda creativa ni técnica del trabajo del actor, ni del trabajo del director con el actor.

Appia es uno de los pocos pensadores o creadores escénicos que, junto con Konstantin Stanislavski y V. S. Meyerhold, consideran la partitura como una herramienta o recurso fundamental de la puesta en escena. Pero, Appia comprende la partitura de manera diferente a como los maestros rusos la desarrollaron. Para él, la partitura es la transfiguración de la obra proyectada como texto poético-musical (cfr. Appia 114). Appia denomina partitura al texto poético-musical, y al director de escena el poeta-músico (cfr. Appia 105). De esta idea se deduce que la partitura para Appia es lo que actualmente

conocemos como la propuesta de escenificación detalladamente anotada. Al ser la partitura la propuesta de escenificación, ésta se manifestará a través del actor y de los “otros factores representativos [...] del texto poético-musical” (Appia 107).

Según Appia, la ficción dramática se construye a partir de la agrupación de los diferentes elementos que realiza el poeta-músico (cfr. Appia 177). Esta yuxtaposición constante de elementos, que está sometida a la jerarquía representativa de la música, establece un orden gradual de dichos elementos y procedimientos artístico-técnicos, así como una sucesión y alteración de los mismos, que debe ser ejecutada bajo esa jerarquía (cfr. Appia 107). Como recurso imprescindible para la representación escénica, la partitura posibilita la aplicación de la jerarquía representativa, permite determinar la ordenación del texto poético-musical, y ayuda a fijar las situaciones dramáticas inventadas por el poeta-músico y a desarrollar la composición gradual del cuadro escénico (cfr. Appia 179-80).

La partitura debe procurar la agrupación progresiva de los “elementos constitutivos de la acción revelada” (Appia 221). Con ello, Appia pretende lograr la manifestación armónica de dichos elementos en el tiempo de la representación. Esta agrupación de diferentes elementos expresivos en el tiempo y el espacio de la representación produce que el lenguaje de la partitura sea un lenguaje complejo, lo que requiere, por un lado, de espectadores capaces de comprenderlo, y por otro incidir en la comunicación de la acción que es expresada únicamente por medio de la partitura (cfr. Appia 223).

La medida que concreta la duración de las palabras, las acciones, los movimientos y los demás signos expresivos se recoge en la partitura (cfr. Appia 340). La partitura implica la notación de los elementos ordenados, agrupados con una jerarquía específica. Esta ordenación se fija y se transmite con una duración e intensidad matemáticamente específica. Como elemento ordenador del texto poético-musical, la partitura pretende acabar con la imparcialidad y la arbitrariedad en el escenario (cfr. Appia 124). Esto es la

partitura para Appia. La partitura recoge los diferentes elementos anotados en un orden, cada uno de ellos con una duración y una intensidad específica, en cada momento. Esta partitura se ejecuta en un tiempo. El tiempo appianiano es la música. Para Appia, la música también es la expresión del sentimiento con toda la complejidad de la vida que éstos ocultan (cfr. Appia 341). La partitura conforma las diversas agrupaciones jerarquizadas de los diferentes elementos, con sus variables de duración y sus continuas modificaciones que pueden combinarse entre si infinitamente. El movimiento continuo de los elementos expresivos en el espacio y el tiempo de la representación es la partitura (cfr. Appia 343).

Esta acepción de la partitura que está planteada para la puesta en escena global es perfectamente utilizable para la partitura individual del actor. Aunque Appia no la utiliza como tal, la acepción es muy útil para nuestra investigación. Sin embargo, es importante aclarar que Appia, en todo momento, cuando se refiere a elementos escénico-expresivos, hace referencia al actor, pero también a la iluminación, al espacio escénico y los elementos practicables que lo definen, al vestuario, etc., y en ningún caso a los elementos técnico-creativos que el actor utiliza para construir el personaje escénicamente, que son los que nos ocupan en esta investigación. Appia define la partitura del director de escena para crear el espectáculo, no la partitura del actor para crear el personaje. No desarrolla la partitura dentro del trabajo del director con el actor desde el punto de vista creativo y técnico, sino que plantea el concepto al modo de los directores de orquesta y como un elemento que recoge cada intervención de cada elemento expresivo y su evolución en el espacio-tiempo de la representación. Es por ello que consideramos que Appia no llegó a plantear la búsqueda creativa y su fijación técnica para construir personajes mediante determinados elementos técnicos, como harían Stanislavski, Meyerhold y otros directores. El escenógrafo suizo concibe una partitura que contiene la notación de cada elemento



participante (actor, iluminación, escenografía, música, etc.) en cada momento de la representación. Pero no ahonda en cómo el actor tiene que organizar su trabajo creativo en una partitura técnica que le permita construir y fijar su creación para poder escenificar su personaje en los parámetros artísticos y técnicos creados. Por otro lado, Appia sí que plantea que es el actor quien, como medio de expresión, traduce los diferentes elementos en un lenguaje comprensible, que ha sido configurado por el texto poético-musical que el director, como poeta-música, ha concebido (cfr. Martínez 27).

### **2.3.3. EUGUENI VAJTANGOV**

Eugueni Vajtangov nació en el sur de Rusia en 1883, en el seno de una familia ruso-armenia. Iniciado desde joven en el teatro, en 1911 ingresa en el Teatro del Arte de Moscú, donde se formaría como actor y director de la mano de Stanislavski y Danchenko. Su padre, un empresario serio y exitoso, lo desheredó por no dedicarse a las empresas familiares y contraponer a las obligaciones familiares su amor al teatro. Coetáneo de Meyerhold, fue compañero de Mijail Chejov -otro de los grandes actores y directores rusos-, con quienes forma el grupo de alumnos que influyeron directamente en Stanislavski y quienes lograron que su maestro se replantease sus investigaciones, propiciando la evolución del sistema Stanislavski (cfr. Gómez 10).

Vajtangov es considerado como el gran desconocido de los grandes directores de escena rusos. Actor, director, pedagogo y teórico teatral de una enorme entrega profesional y de un gran compromiso social y político, sólo la continua enfermedad que sufrió y su pronta muerte lo detuvo de la importante actividad teatral que realizaba. Vajtangov fue alumno de Stanilavski en el Primer Estudio, con quien desarrolló una gran labor como actor. Sin embargo, fue en el Segundo Estudio y en el Estudio Vajatangov, o Tercer Estudio, donde desarrolló su importantísima tarea como director de escena y pedagogo. A pesar de haberse formado con Stanilavski, también viró hacia la teatralidad meyerholdiana, aunque nunca llegó a los límites de Meyerhold, ni renunció a Stanislavski ni a su sistema.

Vajtangov elaboró un estilo y una forma de desarrollar la creación escénica basado en una plástica atmosférica muy poética e irreal y un estilo interpretativo con un contundente desarrollo psicológico de los personajes (cfr. Saura 1997 116). Este alumno de Stanislavski logró sintetizar en sus espectáculos el arte de la vivencia, planteado y desarrollado por Stanislavski en su sistema, y el arte de la representación, planteado y

desarrollado por Meyerhold en su concepción y desarrollo del teatro de la convención. Era la primera vez que el sistema Stanislavski y la poética plástica de Meyerhold convivían escénicamente en un espectáculo. La vivencia articula las experiencias, tanto vitales como artísticas, humanas y técnicas del creador durante el proceso de construcción escénica del personaje, es decir, el trabajo del actor durante la representación. La representación es la forma, la manera en que las vivencias se manifiestan (cfr. Zajava 417). La forma determina tanto la manera de narrar escénicamente los acontecimientos como los recursos de expresión sobre el escenario, que, aunque pueden ser percibidos inconscientemente por el espectador, deben usarse por el actor con plena consciencia e intención (cfr. Vajtangov 1997 318).

Las vivencias hacen referencia a un contenido que ha de vivenciarse. La representación establece una forma concreta de mostrar esos contenidos. Desde esta idea, el sistema de crear o manifestar la vivencia no tiene por qué determinar el estilo de la representación. Son aspectos diferentes. Es decir, una cosa es cómo se crea o manifiesta la vivencia, y otra cómo ésta se presenta a los espectadores, es decir, cómo se representa. Con este concepto teatral, Vajtangov estableció que el sistema Stanislavski no tenía por qué condicionar el estilo ni el género de las obras representadas. Vajtangov fue el primero en comprender que un contenido se puede manifestar o representar de muy diferentes maneras, dependiendo del artista: “[p]ara cada obra su propia forma de encarnación escénica (o dicho de otra forma: ¡tantos espectáculos como formas!)” (Zajava 410). Vajtangov reconcilia lo vital y lo teatral de la representación (cfr. Markov 396). Para ello, manipula hasta el límite y hasta la ruptura los planteamientos y los caminos del sistema de Stanislavski, y los hace estallar en múltiples e inesperadas formas, que le hicieron ampliar “el concepto de arte escénico y de creación con unos nuevos parámetros, fuera de la

representación de la vida cotidiana y que, sin embargo, no violaban las leyes ni la base de su método” (Tovstogonov 372).

Para Vajtangov, una obra de arte perfecta es aquella en la que se presenta una armonía de contenido, forma y material (cfr. Vajtangov 1990 126). Vajtangov entendía por puesta en escena la forma de la interpretación actoral, que concretaba la forma del espectáculo. En este sentido, la interpretación del actor debía ser capaz de expresar, por medio de los movimientos y las acciones del cuerpo del actor, los contenidos del personaje, cada lugar, idea, palabra, pensamiento, etc. El actor debía liberarse del realismo psicológico, estandarte del Teatro del Arte de Moscú, porque es limitado y no permite la formalización ni la representación de muchos contenidos. Es por ello que Vajtangov se apoyó en el empleo de los mitos, los arquetipos y todos aquellos elementos, historias y personajes de comprensión universal y en la convención meyerholdiana (cfr. Saura 1997 141). Para realizar este trabajo de forma eficaz, al actor no le basta con las vivencias y el sentido de la verdad; también es imprescindible el dominio corporal y el sentido de la plasticidad (cfr. Mendiguchía 215). Y en este proceso se hace inevitable el uso de una partitura que ayude a diseñar el trabajo plástico, a calibrar el trabajo vivencial en intensidades y calidades y a organizar dicho trabajo eficazmente para actor, director y espectador. Es así como llega al teatro del estupor o sistema del estupor.

El sistema del estupor es el nexo de unión en el ámbito de las vivencias, entre Stanislavski y Meyerhold. Este sistema pretendía superar el sistema de Stanislavski desde el punto de vista actoral, pues exigía que el actor se asombrase, sintiera estupor ante cada una de las circunstancias dadas y, a partir de dicho estupor, construyera el personaje. El estupor hacía que los actores construyesen a sus personajes desde estados anímicos considerablemente intensos, lo que los situaba fuera del realismo psicológico y tradicional y fuera del costumbrismo al que Stanislavski había acostumbrado al espectador. Entre

otros recursos, Vajtangov conducía a sus actores a la animalización de los personajes, procedimiento que lograba eficazmente el estupor (cfr. Saura 1997 251).

A través del sistema del estupor, Vajtangov alcanza la fantasía escénica. Esta fantasía escénica él mismo definió como realismo fantástico, para mostrar la lejanía y la separación con el realismo psicológico. El realismo fantástico establece que en los complejos procesos de creación escénica, los procedimientos se pueden estudiar, pero la forma hay que crearla y, para ello, “hay que fantasear” (Vajtangov 1997 347). El acto de fantasear en la creación formal y escénica del personaje lo condujo a concretar una forma de expresión que se alejaba de la de Stanislavski, pues ofrecía una forma aumentada, exagerada, a menudo cercana a lo grotesco, a las bufonadas, a la fantasía. Así concretó Vajtangov una manera particularmente expresiva y personal para la escena, siempre dentro del marco de sus propias convenciones, que fueron bien asumidas por el público y mejor valoradas por la profesión teatral rusa de la época (cfr. Mendiguchía 191). En palabras del propio Mijail Chéjov, “la imaginación de Vajtangov siempre trató de apartarse de la realidad a la que tanto se entregaba Stanislavski. En esto se manifestaba la influencia de Meyerhold” (Chéjov 1997 356).

Para desarrollar este sistema, Vajtangov entendía que el director de escena, en el trabajo con el actor, debía de ser capaz de encontrar aquellos elementos -como la libertad creadora y la muscular, la concentración, la observación, la expresividad, la comunicación, la seriedad, la cualidad artística, la técnica, etc.- necesarios para mostrarle, sin que el actor lo percibiera, el camino técnico-creativo adecuado para realizar la construcción escénica de su personaje, lo que debía realizar con la mayor sencillez posible. Este gran director ruso decía que “hay que hacerles ver, con medios sencillos y elementales, cómo cumplir esa tarea” (Vajtangov 1997 146).

En el campo de la plástica, Vajtangov exigía que el actor construyera formal y físicamente dichas motivaciones, pensamientos y sentimientos. Es decir, los sentimientos y pensamientos surgían de la acción, tras ella o al final de ella (cfr. Loyter 302). Así, el actor creaba y proporcionaba la presencia escénica del personaje, de tal manera que, sin necesidad de entender el idioma, el espectador pudiese comprender lo que sucedía en escena. Esto sólo era alcanzable con una vivencia sincera, con un dominio absoluto por parte del actor de su cuerpo y con un gran sentido de la plasticidad, aderezado con una impecable disciplina actoral, capaces de comunicar con el espectador de una manera contundente e intensa (cfr. Tovstonógov 381). En todo este proceso, la partitura juega el papel fundamental, por un lado, de diseñar el orden más eficaz de todo el entramado vivencial y plástico, y, por otro, de organizarlo en las cualidades, los ritmos y las intensidades más precisas hasta lograr el estupor.

Vajtangov sitúa al espectador entre Stanislavski, Meyerhold y la Revolución. Si utilizaba procedimientos y métodos técnico-creativos stanislavskianos y de Meyerhold, asumía la plasticidad y trataba de que el espectador nunca olvidase que se encontraba en un teatro. Además, evitaba que el espectador se sintiera mirando a través del hueco de una cerradura, lo cual, por un lado, desmontaba el concepto de cuarta pared. Definitivamente Vajtangov logró teatralizar el teatro de Stanislavski y plasmar de nuevo el teatro desde su esencia: la teatralidad (cfr. Zajava 245).

En relación al texto, y, por tanto, al autor, Vajtangov a lo largo de su carrera como director basculó desde el respeto y la supeditación al texto y al autor al espectáculo como obra creada por el director de escena. A este respecto dice literalmente en relación a una de sus últimas puestas en escena: “Todas las figuras que actúan allí, han sido creadas por el director, no por Andréyev [el autor], sino por el director” (Vajtangov 1997 344).

Vajtangov es uno de los primeros directores que logra desestancar las aportaciones de Stanislavski y Meyerhold llegando a plantear una relación transversal entre las herramientas y los recursos de uno y otro director de forma eficaz. También es Vajtangov como director de escena el primero que no discrimina durante el proceso de creación con el actor entre aspectos psicológicos, físicos. Tras su muerte, el legado de Stanislavski y Meyerhold ha sido utilizado en compartimentos separados durante un largo período de tiempo, pues pocos han sido los directores que se han aventurado a establecer espacios de creación en los que los recursos y las herramientas de Stanislavski y Meyerhold cohabiten artística y técnicamente.

### **2.3.4. MICHAEL CHEJOV**

Michael Chejov, sobrino del dramaturgo Antón Chejov y alumno de Stanislavski, nació en San Petersburgo en 1891. Fue uno de los mejores alumnos de Stanislavski y, como su maestro, reinó en los teatros moscovitas y fue alabado como actor por el público ruso de las segunda década del siglo XX. Viajó y trabajó como actor e impartió clases en Rusia (Moscú), Alemania (Berlín), Francia (París), los países Bálticos (Lituania y Estonia), Inglaterra (Londres) y los Estados Unidos (Nueva York y Los Ángeles), donde finalmente murió en 1955. En los Estados Unidos dirigió el Group Theatre, tras la marcha de Lee Strasberg, y algo más tarde creó su propio teatro estudio, el Teatro Estudio Chejov, que primero se abrió en la ciudad de Nueva York y más tarde fue trasladado a un pueblecito cercano a la gran ciudad. El Teatro Estudio Chejov llegó a ser un espacio de formación y preparación de actores de renombre y muy apreciado tanto por la profesión como por los estudiantes de interpretación norteamericanos de la época.

Cuando todavía estaba a las órdenes de Stanislavski y, a pesar de su éxito como actor en la urbe moscovita, Chejov sintió las carencias del Sistema Stanislavski en sí mismo. El conocimiento profundo del sistema del maestro lo empujó de manera vertiginosa a buscar un sistema de preparación más perfecto. A pesar de numerosas depresiones provocadas por el alcoholismo, las desgracias familiares y su desequilibrio mental, no cesó en el empeño por consolidar un sistema de trabajo actoral más depurado que el del propio Stanislavski.

Chejov fue configurando su sistema de trabajo actoral a partir de la separación paulatina de su maestro. El primer alejamiento lo realizó diferenciando de manera rotunda lo teatral y lo real, al menos en el proceso de trabajo actoral y en el campo de la técnica interpretativa. Chejov, según una supuesta anécdota, parece que logró engañar a su maestro representando una situación dramática como verídica. En dicha situación Chejov



recreaba su asistencia al funeral de su propio padre con tal precisión de detalles y con una emoción tan abrumadora que el propio Stanislavski, convencido de esa realidad, por un lado, y de la eficacia de su sistema por otro, abrazó a Chejov en actitud compasiva y pleno de orgullo. Sin embargo, el propio Stanislavski, poco tiempo después, descubrió que ni el padre de Chejov estaba muerto ni Chejov trabajaba fielmente desde su sistema. De hecho, parece ser que Chejov “fue expulsado de la clase debido a su calenturienta imaginación” (Gordon 1999 16). Es precisamente la imaginación, el elemento clave y estructurador de su sistema de trabajo.

Para Chejov, la importancia no está únicamente en la vida vivida del actor, sino, más allá de ello, en la vida que puede ser imaginada: “Chejov adiestraba a sus estudiantes para encontrar estímulos externos, ficticios, al margen de sus experiencias personales, que pudieran avivar sus emociones y sus imaginaciones” (Gordon 1999 25). Además, para Chejov, el trabajo técnico del actor no podía realizarse siempre sobre las similitudes del propio actor porque, según él, esto causaba “una progresiva ‘degeneración de talento’” que perjudicaba la calidad técnica y creativa del actor y, por tanto, de los personajes que representaba (Gordon 1999 37). La imaginación podía evitar esa degeneración y permitía que los diferentes personajes fuesen diferentes creaciones, no sólo en la forma, también en el contenido. Esta idea implicaba que para Chejov el resultado final de toda preparación no es el actor, sino el personaje, mostrando su absoluta contradicción con Stanislavski. Según Gordon, la imaginación y el trabajo sobre el personaje son los fundamentos básicos a partir de los que trabaja Chejov, en lugar del trabajo sobre el actor, que es en lo que se basa el sistema stanislavskiano (cfr. Gordon 16).

Chejov no sólo introduce variaciones sobre el sistema del maestro. También asume aspectos poéticos y técnicos de otros alumnos “disidentes” como era el propio Meyerhold. A partir de éste último y del filósofo Rudolf Steiner, quien también le influenció a la hora

de plantear en su sistema aspectos basados en la imaginación, Chejov concibe la conciencia dividida, que es aquella doble percepción que tiene el actor durante la representación, mediante la cual es consciente de que está actuando ante un público, a la vez que sigue todas las orientaciones y percepciones de su personaje. Esta actitud consciente del actor, a partir de la cual percibe de manera consciente su realidad y la de su personaje, es otro elemento que lo aleja de Stanislavski y lo acerca a Meyerhold, e incluso al propio B. Brecht.

Para Chejov, el actor sobre el escenario ya no es un ser abstracto y confuso de persona-personaje, sino un actor que sigue las orientaciones concretas y ordenadas (partiturizadas) de un personaje. Así, a través de la separación de la vida del actor y del personaje, inicia el actor la construcción de este último. Y esta separación sólo es posible, para él, por medio de la imaginación y a través de una partitura. Imaginar es aceptar un mundo independiente, el de la imaginación, capaz de penetrar a través de las apariencias externas y la “ardiente vida interior” en las atmósferas y las cualidades que, encarnadas por el actor, construyan el personaje al ser percibido por el espectador. En palabras del propio Chejov, “la representación teatral es en realidad una creación mutua de actores y público” (Chejov 1999 100). La imaginación suple la memoria afectiva y, unida a la vivencia de las atmósferas y las cualidades del personaje en el orden diseñado de una partitura, lo proyectan en la imaginación del espectador. La atmósfera permite al actor “crear el elemento de la obra”, es decir, las cualidades de los personajes, según las situaciones en las que están inmersos, y “revela el contenido de la representación teatral” (Chejov 1999 99). A partir del concepto de atmósfera, Chejov diferencia entre actuación e interpretación. Para él, el actor actúa, no interpreta. Porque el actor debe accionar en su mente las atmósferas estructuradas en un orden y unas intensidades que debe “vivir” durante la representación, porque “esta vida –que es la atmósfera- lo mantendrá vivo

también a él, siempre que se mantenga en contacto con ella” (Chejov 1999 100). Según el propio Chejov, “los sentimientos personales provienen del interior del individuo e irradian hacia su entorno, al referirnos a una atmósfera tenemos que imaginar este proceso a la inversa; los sentimientos objetivos de una atmósfera proceden del exterior e irradian hacia el ámbito individual de los sentimientos” (Chejov 1999 105). Este es otro de los elementos de ruptura con Stanislavski: el trabajo desde el exterior al interior. Es decir, el actor usa imágenes que no le pertenecen, que son externas a él, para configurar el interior del personaje. Estas imágenes deben ser seleccionadas y ordenadas para ser accionadas, no interpretadas. Lo cual quiere decir que dichas imágenes se deben manifestar mediante acciones. Así llega al gesto psicológico, que conforma tanto el gesto visible (exterior) como el gesto invisible (interior).

El gesto psicológico es “toda acción o movimiento concentrada y repetible que despierta la vida interior del actor y su imagen cinética lo sustenta mientras actúa en escena” (Gordon 1999 43). El gesto psicológico es un movimiento continuo, incesante y jamás una posición estática (cfr. Chejov 172). Así llega Chejov a incorporar el concepto de partitura, que se desarrolla como un recorrido del actor a través de las diferentes atmósferas y sus respectivas transiciones, para que no haya rupturas entre una y otra, pues es un continuum, muy cercano a la línea inquebrantable de Stanislavski. El recorrido por las diferentes atmósferas se manifestará físicamente a través del gesto psicológico del personaje. Mediante este gesto psicológico la acción se dota de cualidad, porque “las cualidades elegidas deben teñir tanto la acción como el discurso” (Chejov 1999 113). Así transforma una acción o un discurso vacíos en una acción o un discurso intencionados. Chejov plantea que, a través de la imaginación y de la concreción de atmósferas, el actor debe crear una acción intencionada, es decir, debe diseñar y partiturrizar las acciones de manera que signifique las cualidades del personaje o de la situación que el texto plantea.

Luego esa acción se hará física, se exteriorizará, para después minimizarla o interiorizarla todo dentro del complejo esquema de la partitura. Es acción interna más acción externa (cfr. Chejov 152). El significado de la acción primera debe permanecer, aunque hayamos transformado esa acción básica y primera, mediante la minimización, la equivalencia, la sustitución o cualquiera de los demás elementos meyerholdianos o antropológicos - velocidad, intensidad, amplitud-. Al final, en la percepción del espectador siempre permanece ese gesto psicológico, ya sea minimizado, equivalente o análogo. En cuanto a la acción, cuanto más definida sea el impulso de su voluntad, más expresiva será el gesto que la manifieste escénicamente. Chejov elabora un mapa de elementos técnicos que partituro de variadas maneras para lograr una construcción intensa y compleja del personaje, a partir de conceptos como caracterización, composición, imaginación, punto focal, atmósfera, entre muchos otros<sup>5</sup>.

Mediante estos conceptos personales configura el trabajo técnico-creativo del actor en el proceso de construcción del personaje, lo que le permite que el actor esté siempre vivo en escena (cfr. Chejov 255). El director dirige y guía al actor a través de ejercicios por este mapa de elementos técnicos, que acaban confluyendo en una partitura, durante las diferentes etapas de creación escénica de los personajes. Chejov asume el diseño de una partitura del personaje y la materialización del mismo a partir de una partitura de elementos por parte del actor.

Chejov desarrolla todo su sistema de trabajo mediante cuatro etapas que se superponen entre sí y que son estrictamente flexibles. En la primera etapa el actor debe “nutrirse de la idea, la atmósfera general, el estilo, la dinámica del bien y del mal y la relevancia social de la obra” (Chejov 1999 261). En esta etapa, los actores deben leer una

---

<sup>5</sup> Chejov elabora un mapa de elementos técnicos a partir de los siguientes conceptos: 1. Caracterización. 2. Composición. 3. Gesto psicológico. 4. Sentimiento de estilo. 5. Sentimiento de verdad. 6. Sentimiento de facilidad. 7. Sentimiento de forma. 8. Sentimiento de belleza. 9. El sentimiento de globalidad (o totalidad). 10. Cualidades (sensaciones y sentimientos). 11. Cuerpo. 12. Imaginación. 13. Irradiación/recepción. 14. Improvisación y joyas. 15. Conjunto. 16. Punto focal. 17. Objetivo. 18. Atmósfera.

y otra vez el texto a partir de la atmósfera general planteada con el fin de “ver las imágenes lo más claramente posible” que nacen de ella (Chejov 1999 264). En esta etapa es cuando el actor debe incorporar un diario de trabajo en el que debe anotar tanto sus visiones como los hallazgos que surjan de él o del director y cualquier aspecto que pueda utilizar en el trabajo futuro. Durante este periodo, los actores todavía no empiezan a ensayar. Es un proceso de búsqueda de imágenes, visiones, atmósferas, a partir de una atmósfera general indicada por el texto y por el director. La separación de Chejov del texto es otra de las características que lo diferencian de Stanislavski y lo acercan, otra vez, a Meyerhold.

En la segunda etapa, los actores “empiezan a trabajar de forma metódica sobre sus imágenes” (Chejov 1999 265). En esta segunda etapa, el director ya debe tener clara su propuesta de escenificación, es decir, su “concepto principal del espectáculo” (Chejov 1999 265). Pero el trabajo todavía se mantiene en el ámbito de la imaginación, incluso cuando ensayan con sus propios compañeros. El objetivo es elaborar conscientemente imágenes, activar una “inquisitiva mirada creativa” y una búsqueda muy activa de mejores imágenes y más expresivas (Chejov 1999 264). En esta etapa el actor ya debe ver las imágenes principales de la obra, una tras otra en su imaginación, hasta configurar la partitura de atmósferas del espectáculo y fijarlas en su diario de trabajo. Todavía pueden surgir dudas sobre el significado social de la obra, sugerencias de caracterización o sentimientos, que pueden ser complementadas y estimuladas con los bocetos de decorados, vestuario, la música, etc. En esta fase, los actores deben crear y mostrar sus gestos psicológicos, tanto con movimiento como con texto, que son confrontados con los de los demás actores y con la visión distanciada y profunda del director. Esta simple presentación del gesto psicológico mostrado se desarrolla en la tercera etapa, que se convierte en una “verdadera existencia visible y audible de las imágenes” (Chejov 1999

268). El trabajo del actor en esta tercera etapa consiste en incorporar poco a poco los personajes y los diferentes momentos de la obra. El actor debe elaborar imágenes de tal intensidad para las palabras del texto que, como dice el propio Chejov, “cuando pronuncie las palabras desde el escenario, la fuerza de las imágenes que se ocultan tras ellas, y todos los sentimientos e impulsos de voluntad suscitados por ellas, sean “oídos” en y a través de dichas palabras” (Chejov 1999 268). Además, las imágenes creadas deben manifestar el estado de ánimo, las relaciones, las emociones, los sentimientos, los pensamientos, etc. del personaje, más que los del propio actor. Estas imágenes, manifestadas a través del gesto psicológico, deben hilvanarse –partiturizarse- de tal manera que no haya ningún momento vacío de imágenes durante toda la intervención del actor con su personaje.

El director debe realizar un seguimiento absoluto y riguroso de todo este proceso de construcción de las imágenes que crean el contenido y la forma del personaje. Chejov propone que este proceso de trabajo se realice de menos a más, es decir, empezar por las situaciones de una escena, luego por la escena, luego por las escenas de un acto, luego acto a acto y, al final, toda la obra sin interrupción. El director es quien propone las atmósferas y los actores crean a partir de ellas todo lo que dicen o hacen en escena. En la cuarta etapa, cuando esa partitura de atmósferas, gestos psicológicos y los demás elementos ya se dominan, Chejov exige la inspiración del actor como creador de su personaje, para lo que debe liberarse de su propia creación y convertirse en “el observador de su propio trabajo [...] comprender cómo el impulso de la individualidad creativa fluye a través de cada una de las cuatro etapas permite al actor controlar este proceso de división interna con respecto a su personaje” (Chejov 1999 274). Así articula la conciencia dividida, mediante la cual el actor no puede estar poseído por su personaje; debe situarse frente a él para poder ser profundamente creativo y artístico. Para Chejov, el actor, más que preocuparse de su talento, debe ocuparse “de su falta de técnica, su falta de

entrenamiento y su falta de comprensión del proceso creativo”, porque “la inspiración no se puede imponer [...] es caprichosa. Por eso el actor debe tener siempre una sólida técnica en la que apoyarse” (Powers 50).

Michael Chejov logra estructurar el trabajo del actor en dos niveles perfectamente diferenciados: el del actor y el del personaje. Es la imaginación –y no la vivencia- la base desde la que se crean imágenes, atmósferas y gestos psicológicos con los que los actores diseñan la partitura del personaje que proyectan hacia los espectadores. Y el director, como conductor y guiador de los actores, debe incidir en esta idea a lo largo de las diferentes etapas del proceso creativo.

### **2.3.5. BERTOLT BRECHT**

Bertolt Brecht nació en Augsburgo en 1898 y falleció en Berlín en 1956. Hijo de un pequeño industrial augsburgués, estudió literatura, ciencias naturales y medicina. En 1920 conoció el marxismo, que conformó la base de toda su fundamentación artística (cfr. Gómez 115). En Alemania permaneció hasta que la subida de Hitler al poder le obligó a exiliarse del país (cfr. Santana 8). Vivió en Dinamarca y Finlandia hasta que la invasión nazi le impuso de nuevo emigrar; esta vez a los Estados Unidos, donde residió y trabajó profusamente, hasta que fue interrogado por el Comité de Actividades Antiamericanas en 1947 (cfr. Favrod 74). En 1948 se instaló en Berlín, en la Alemania del este definitivamente, ciudad en la que en 1949 fundó la compañía teatral *Berliner Ensemble*, con la que puso en práctica toda su poética teatral (cfr. Santana 8).

Poeta, novelista, dramaturgo, teórico y hombre de teatro, Brecht ha sido una de las personalidades que más han influido en el teatro del siglo XX, desarrollando una enorme actividad teórica y creativa a nivel teatral (cfr. Ceballos 262). Este gran autor y director teatral escribió y construyó el teatro de la era científica, donde la redefinición de los conceptos de texto dramático, la construcción del personaje, el desarrollo del trabajo actoral, la organización del conjunto de los elementos de significación (música, iluminación, vestuario, escenografía, etc.), las relaciones entre individuos y grupos, lograron replantear “las formas de comprensión y recepción del teatro y su papel en la formación de la conciencia social individual y colectiva” (Hormigón 1998 12). Brecht concibió una teoría escénico-teatral de interpretación de textos y de utilización como arma estético-ideológica (cfr. Pavis 46). Esta teoría fue fruto de su actitud y comportamiento como ciudadano profundamente preocupado por los problemas políticos de la sociedad de su época y de su entorno (cfr. Hormigón 1998 12). Como afirman Oliva y Torres, “[I]a



personalidad artística de Bertolt Brecht (1898-1956) trasciende por momentos el tiempo histórico de su actividad teatral” (374).

En Alemania Bertolt Brecht logra concretar una estética coherente y una forma teatral nueva, no sólo a nivel literario sino también escénico: el teatro épico<sup>6</sup>. Brecht desarrolla la función social del arte escénico, fundamentalmente con elementos como lo dialéctico, el distanciamiento y el gestus. Para lograr la transformación de la sociedad, Brecht exige a los actores -y al resto de trabajadores escénicos- un verdadero compromiso para con la sociedad en la que van a representar esos acontecimientos escénicos.

El teatro épico es toda representación teatral que, desde el posicionamiento y desde la articulación concreta del punto de vista de los diferentes creadores (autor, director, actores, escenógrafos, músicos, etc.) que participan en la representación, dispone al espectador para que deje de ser un “mero receptor y pueda desempeñar un papel de crítico” (Pavis 485; Santana 10). Brecht también expone al espectador a la reflexión sobre los acontecimientos observados, de forma que disponga de posibilidad de transformar la sociedad. Este tipo de teatro también implica una manera de utilizar los recursos escénicos con el fin de inculcar o implantar en el espectador una actitud crítica y transformadora para con la sociedad en la que vive. El desarrollo y la ejecución de esa forma de escenificar y de construir ese acontecimiento escénico requieren de un compromiso socio-ético rotundo en cada uno de los creadores que participan en dicha escenificación.

Brecht se nutre para configurar el teatro épico del dadaísmo, del surrealismo, de Chaplin y su estética cinematográfica, del cabaret alemán de la época, de Shakespeare, de Eisenstein y Meyerhold, de Stanislavski (cfr. Hormigón 1998 14; Brecht 1983 146); también de Schiller, Lessing, el teatro oriental, la commedia dell'arte, Marx, Pascal,

---

<sup>6</sup> Para más información sobre el tema véanse *Escritos sobre teatro* (Tomos 1 y 2) de B. Brecht, *La técnica teatral de Bertolt Brecht* de Jaques Desuché, *Interpretación actoral según Brecht* de Salvador Santana, *Teoría del teatro épico* de Fernando Del Toro.

Racine, la ciencia y de todos aquellos acontecimientos que observa en su realidad y que le ayudan a “privilegiar el nivel de nuestra existencia social” (Desuché 32). Para conformar la construcción de la transformación que debe realizarse en la sociedad, Brecht no rompió con la historia del teatro, sino que quebró la tradición teatral reciente y coetánea, porque no la veía eficaz para tal fin, y planteó una nueva forma de re-presentar los acontecimientos del relato dramático y una nueva forma de percepción y recepción del mismo (cfr. Santana 8).

El arte debe ser útil, debe servir a la sociedad para la que se representa (cfr. Marina 224). Brecht no es el primero, pero sí quien con mayor rotundidad logra esta idea en el teatro (cfr. Brecht 1982 37, 130). Y lo hace desde una actitud dialéctica que establece que el teatro, como arte, debe entretener, pero también debe contribuir a mejorar al individuo y a la sociedad (cfr. Brecht 1972 111). El artista, el creador escénico, desde el autor al director de escena, desde el actor al músico, deben trabajar, crear y desarrollar su trabajo escénico con un fin concreto que no es otro que producir un cambio en la sociedad en la que se escenifica (cfr. Brecht 1972 199). A partir de esa concreción, se establece la idea que deberá ser construida escénicamente por todos y cada uno de los creadores que la materializarán en escena mediante los sistemas de significación teatrales que conforman la representación de dichos acontecimientos (cfr. Hormigón 2000 155, 174). El teatro y la escena, puestos a disposición de este cambio, deben motivar al espectador, que es, en último caso, quien debe iniciar y realizar el cambio, porque “nuestro teatro [...] puede y debe aportar elementos decisivos para la solución de problemas vitales de nuestra nación” (Brecht 1982 37).

El cambio social implica detectar los aspectos de la sociedad que deben ser cambiados, que generalmente están amparados, protegidos por las ideas dominantes cuyos máximos representantes suelen ser aquellos que detentan el poder; a partir de ahí, se

proponen y se establecen las soluciones que resolverán “las dificultades más urgentes en que se encuentra la sociedad humana” (Heras 283).

Los actores, como los otros creadores, tienen que representar tomando partido en lo que representa (cfr. Duvignaud 205). Para ello, deben involucrarse y comprometerse personalmente con el cambio que se propone escénicamente (cfr. Brecht 1983 11). Y el director de escena, en su trabajo con los actores, debe propiciar este compromiso, que no se activa sólo durante la representación. Como certifica Brecht en *El pequeño Organón para el teatro*, “[a]ún cuando nos sintiéramos obligados a hacer algo por una obra como Antígona, sólo podríamos hacerlo haciendo algo por nosotros mismos” (Brecht 1982 11). Esta es una de las principales aportaciones de B. Brecht al trabajo del actor: lograr su compromiso -el del actor- para con la sociedad para la que actúa con el fin de proponer e inspirar al espectador a pensar y revisar su concepción del mundo (cfr. Aslan 158).

El teatro épico lo configura Brecht a partir de la idea que tiene de teatro y del fin que establece para éste: la transformación social. Dicha transformación logra por medio de tres grandes elementos que conforman todo su teatro: la dialéctica, el distanciamiento y el gestus.

Brecht descubrió la dialéctica a través del comunismo, concretamente en los escritos de Marx (cfr. Volker 22). A través de ellos llegó a la dialéctica materialista, con la que comprendió que se puede aplicar a la realidad real cualquier idealismo, porque la naturaleza es un todo unido en el que los objetos y los fenómenos están interrelacionados, dependen unos de otros y conforman, todos y de manera conjunta, el movimiento continuo de la propia naturaleza. Sin embargo, esos objetos y fenómenos poseen contradicciones y se comportan contradictoriamente en sus diferentes interrelaciones. Pero la dialéctica también es un enfrentamiento continuo entre dos ideas, entre dos tesis -o una tesis y una antítesis-, del que surge una nueva idea -la síntesis- (cfr. Haro 131).

Brecht se relaciona con la dialéctica de forma compleja, pues utiliza los aspectos teóricos para construir los elementos prácticos de la representación teatral (cfr. Toro 76). Mediante lo dialéctico, presenta la complejidad y articula aquellas contradicciones de carácter psico-social que determinan el comportamiento de los individuos en entornos sociales, culturales, económicos y políticos específicos. El acontecimiento escénico se desarrolla a partir de la dialéctica porque logra confrontar sus diferentes niveles de relación: al actor consigo mismo, al actor con el gesto, el gesto con el personaje, al actor con el personaje, al personaje consigo mismo, a los personajes con los otros personajes, el gesto con la situación, a los personajes con la situación, a los personajes con el espectador, al espectador con los acontecimientos y las situaciones que se desarrollan y se muestran sobre el escenario; los acontecimientos que se desarrollan sobre el escenario con los acontecimientos que se desarrollan en la sociedad; los comportamientos de los personajes que se muestran sobre el escenario con los comportamientos que las personas realizan en las diferentes situaciones sociales (Benjamin 112). Así crea Brecht, desde la dialéctica, un complejo bucle de relaciones significantes entre lo que sucede en el interior del escenario y lo que sucede entre el escenario y el patio de butacas.

Si el objetivo del teatro brechtiano es la transformación social, este teatro se sirve del distanciamiento –de las numerosas formas de distanciamiento que pueden ser usadas a nivel literario y escénico- para lograr inducir esa actitud –la transformadora- en el espectador. Mediante este elemento estructurador del teatro épico, usado en todas sus posibilidades y formas, Brecht pretende desalienar al hombre del estado físico, material y mental en la que se encuentra en el contexto de la sociedad (cfr. Toro 77). Para ello, deberá distanciar, separar, alejar los acontecimientos que suceden sobre el escenario del espectador.

El distanciamiento es la racionalidad, la consciencia del espectador ante los acontecimientos que observa, para que pueda iniciar la transformación en su entorno social más inmediato. El distanciamiento es la base de la lucha contra la identificación. La no-identificación que puede propiciar el distanciamiento debe construirse por lo tanto por el actor con respecto a su personaje. Sin embargo, Brecht da un paso más allá y logra que el espectador también entre en su juego de puesta en escena y propicie la creación de distanciamiento con respecto a los personajes y a los diferentes acontecimientos y situaciones que se presentan en escena. Así logra que el distanciamiento tenga muchas formas de expresión escénica, como pueden ser la historización o lo narrativo (Portillo y Casado 147). Otras formas de distanciamiento secundarias son el uso de parábolas o leyendas, o del humor, la ironía y el erotismo (Desuché 45, 47, 53). Veamos a modo de síntesis cómo utiliza la historización y lo narrativo.

Brecht entiende los sucesos históricos como “aquellos que son únicos, pasajeros, vinculados a épocas definidas” (Brecht 1982 174). La historización pretende observar un determinado sistema social, desde un punto de vista diferente al de los hechos observados, alejado por el tiempo, como algo que ya ha sucedido (cfr. Toro 77). Es precisamente esa cualidad la que puede proporcionar una nueva manera de observarlo y una nueva forma de analizarlo. La historización conforma en sí un procedimiento, un recurso de distanciamiento, pues pretende separar al espectador de los acontecimientos que suceden ante sus ojos. Los recursos fundamentales de la historización son, por un lado, la construcción de las diferentes fábulas emplazadas en épocas históricas concretas –Padua, siglo XVI, la Guerra de los Cien Años, etc.-, la utilización de textos teatrales de la historia de la literatura dramática (Shakespeare, Sófocles, Marlowe, etc.); y, por otro, la relativización de los elementos literario-dramáticos utilizados (cfr. Dort 100). La relativización pretende romper lo absoluto de dicho texto, tanto a nivel de contenido

(temas, comportamientos, personajes, situaciones, etc.) como de la forma de representación de dichos contenidos sobre el escenario (visualización de la tramoya teatral, interpretación distanciada, etc.).

En la narración escénica de los acontecimientos, el actor -además de otros elementos escénicos-escenográficos- ya no se mimetiza con la acción escénica, sino que la narra y establece con dicha acción una relación dialéctica y compleja, que permite que el espectador ya no sea arrastrado dentro de la acción, aunque tampoco dejado fuera del juego que sobre el escenario se desarrolla. La acción es re-presentada ante el espectador como objeto que el individuo social debe observar y sobre el que debe reflexionar (cfr. Szondi 88). La narración permite interrumpir la acción ilusoria y mimética constantemente a través de los comentarios, resúmenes, incluso canciones del personaje-actor, pasando constantemente de “la ficción interna de la obra (donde la presencia del narrador es motivada y justificada por la ficción) a la ruptura de la ilusión (en el momento de las apelaciones al público)” (Pavis 330-331). Los acontecimientos son narrados y los elementos escénicos son narradores de dichos acontecimientos.

Algunos recursos de distanciamiento a nivel escénico son el uso de variación del estilo, la actitud del actor ante su personaje, su punto de vista, la inclusión de acotaciones o comentarios de la situación en voz alta, así como la utilización del coro (Ceballos 261). También el trabajo con la música o el uso de carteles informativos, de títulos en las escenas o la proyección de filmes –documentales o de ficción. Por último, también construye el distanciamiento mediante la exposición abierta de diferentes elementos escénicos como puedan ser los focos, las patas de los decorados, el telar, la maquinaria, etc.

El gestus “está enmarcado en el ámbito de las actitudes que adoptan los personajes entre sí” (Brecht 1982 132), articula las contradicciones del comportamiento humano en el

ámbito de un entorno social (Santana 36) y establece el recorrido del personaje, que el actor construye, articulando la relación con los demás personajes, con los acontecimientos y con las situaciones que se desarrollan escénicamente y que se muestran al espectador. El gestus es, siempre, significativo, revela aspectos que van más allá del propio lenguaje y contribuye a hacer visibles aspectos del comportamiento humano en el ámbito de las relaciones sociales. El gestus es la base expresiva de los acontecimientos que se presentan frente al público y conforma la partitura de relaciones y pareceres de los personajes para con las situaciones y los personajes con los que se relacionan. Por esta razón, requiere de un control absoluto del cuerpo y del espacio, pero también de la evolución del personaje, de los acontecimientos y de las situaciones, porque todos estos aspectos deben ser contruidos por el actor, momento a momento, durante la representación, por medio del gesto, la expresión, la actitud, la posición, el movimiento, etc. Precisa también de una manipulación muy específica de las actitudes corporales, las entonaciones y las expresiones faciales por parte del actor, para poder construir las relaciones sociales entre su personaje y los otros personajes, pues todo gesto, posición o movimiento que no contribuya a construir el sentido, la idea que se persigue, debe ser sacrificado (cfr. Schnabel 257).

En el ámbito del gestus cada movimiento, por pequeño que sea, debe contribuir a la construcción de sentido. De igual forma, es necesario un posicionamiento y una actitud muy clara –aunque llegue a ser contradictoria o compleja– del actor en relación a la política, a la moral, a la sociedad y a los acontecimientos, comportamientos o situaciones que presenta de su personaje y debe ser capaz de articular la relación o la contradicción social con una técnica muy depurada –lo que obliga a tener una gran habilidad creativa y técnica por parte del actor–, pues de ésta depende la comprensión de los acontecimientos –fase fundamental para que pueda producirse el cambio social– (cfr. Pavis 119). Además,

debe ser integrado en el conjunto de los elementos de la escenificación, pues mantendrá con todos ellos una relación dialéctica que contribuirán a cerrar el sentido de dicha escenificación (cfr. Aslan 166). Como afirma Malonga, Brecht pretende “buscar que el actor mantenga siempre un grado de control, para que el personaje no lo posea por completo; interpretar personajes apasionados pero con sentimientos diferentes a los de los personajes; actuar desde la perspectiva de que un personaje se construye de manera que sus características singulares se contradigan recíprocamente; acentuar palabras, gestos, etc., etc., etc.” (Malonga 188).

Bertolt Brecht activa -como V. Meyerhold- el complejo entramado del elemento social en el trabajo del actor. Lo hace, como ya hemos señalado, para lograr una percepción en el espectador que suscite la reflexión, el análisis y, si es posible, el cambio de las sociedades en las que se presentan estos acontecimientos artístico-teatrales.

Como en otros directores estudiados en esta tesis, la presencia de la partitura como recurso o herramienta de trabajo del director con el actor no está probada. En algunos casos ni siquiera mencionan este recurso. Sin embargo, desde nuestro parecer, resulta muy complicado entender que el complejo trabajo de creación y fijación que Brecht realizaba con sus actores -con la vocación social-transformadora implícita en dicha creación- y el trabajo que éstos llevaban a cabo para construir escénicamente sus personajes no estuviese organizado en una partitura. El simple hecho de alternar elementos dramáticos con elementos de carácter épico, o la utilización por parte del actor de recursos de distanciamiento escénicos, ya implica un diseño, un ordenamiento y una fijación concreta de todo ese material, que apunta al uso de la partitura de una forma tajante. La activación por parte del actor de diferentes contradicciones a lo largo de la construcción de su personaje o de diferentes relaciones hacia otros actores, hacia sí mismo, hacia la situación en la que está inmerso el personaje, o hacia la actitud que en ese momento tiene su



personaje, el personaje de enfrente o el propio espectador, en relación a los acontecimientos que se les presenta ante los ojos, requiere de una compleja partiturización para lograr un impacto eficaz en ese público. La alternancia de aspectos dialécticos de carácter social, cultural, político o económico también necesitan una selección y un ordenamiento.

El uso del gestus es un ejemplo más de que el trabajo del actor brechtiano se desarrolla mediante una compleja partitura. A través del gestus podemos afirmar que ordenar las actitudes y las relaciones que adoptan los personajes entre ellos o con los acontecimientos y las situaciones en las que se ven inmersos. Así se manifiesta de manera significativa aspectos que muestran de forma inequívoca el comportamiento humano en el contexto de determinadas relaciones sociales, con un control absoluto del cuerpo, utilizando de una forma precisa el gesto, la expresión o el movimiento, en el espacio de la representación. Todo nos conduce a comprender que este trabajo actoral conlleva, como resulta obvio, un gran manejo de la partitura.

### **2.3.6. JERZY GROTOWSKI**

Jerzy Grotowski nace en 1933 en Rzesnow, Polonia, en una familia de artistas y universitarios. En 1955 Grotowski se traslada a Moscú, donde recibiría una gran influencia de Stanislavski, y a quien llega a considerar su padre espiritual. Además de Moscú, viaja por Asia Central, China y la India, donde estudia técnicas del teatro antiguo y clásico, quedando fascinado por las formas del teatro oriental y asiático. En 1959 crea el Laboratorio Teatral en la ciudad polaca de Opole, pero lo traslada a la ciudad también polaca de Wroclaw y lo transforma en el Instituto de Investigación del Actor. Este instituto de investigación se dedicó al estudio del arte teatral en general y del arte del actor en particular, en el que se realizarán investigaciones regulares sobre el trabajo del actor que después serán puestas en práctica en las representaciones que la compañía del propio laboratorio había formado. Según el propio Grotowski, “la investigación exige la elaboración de una representación y su confrontamiento con el público. No es posible crear un método y permanecer apartados del acto de creación” (Grotowski 91).

Entre 1957 y 1961 realiza trabajos en el Laboratorio Teatral y en la compañía "Teatro de las 13 filas". Entre 1962 y 1969 su sistema denominado “Teatro pobre” alcanza el éxito internacional con sus espectáculos: "Kordian", según Slowacki (1962); "Akrópolis", según Wysplanski (1962-1967); "La trágica historia del doctor Fausto", según Marlowe (1963); "El príncipe constante", según Calderón y Slowacki (1965 y en 1968); o "Apocalipsis cum figuris" (1968-1969). Después de 1969 Grotowski ya no dirigirá nuevos espectáculos. "Apocalypsis cum Figuris" será el último testimonio escénico y viviente del Teatro-Laboratorio. A finales de la década de los 70 se agota su etapa parateatral e inicia un nuevo recorrido que él mismo denomina el "Teatro de las fuentes", que se dirige al hombre y al conjunto de técnicas de la conducta, sobre todo corporal. En 1986 crea el Workcenter de Pontedera (Italia) donde realizará sus

investigaciones y se mantendrá su herencia tras su muerte en 1999. Como el propio Peter Brook afirma, “nadie en el mundo, que yo sepa, nadie desde Stanislavski, ha investigado la naturaleza y la ciencia de sus procesos mentales, psíquicos y emocionales tan profunda y tan completamente como Grotowski” (Brook 5).

Según Grotowski, “el aspecto medular del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor” (Grotowski 9). Para Grotowski, se puede prescindir de los juegos de luz, del vestuario, del decorado, incluso del texto, pero nunca, bajo ningún concepto, del actor. Como verdadero creador, el actor desarrolla su trabajo a través de su propio cuerpo y su voz. Pero no vale cualquier creación ni expresión del actor, sólo aquella que es genuina y, para ello, el actor debe eliminar todo lo superfluo de su creación. Y, sobre todo, su sistema “no es una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos” (Grotowski 11). Grotowski no trabajaba con los actores acumulando una gran cantidad de signos, sino, más bien, eliminando lo que consideraba superfluo en el trabajo del actor, desde el maquillaje, al vestuario o la iluminación, hasta alcanzar la creación personal del propio actor. Pues, según Grotowski, el actor es “la persona que con su arte puede ascender la escala y realizar un acto de autosacrificio” (Barba y Grotowski 38).

En el Teatro pobre, el actor creaba una máscara orgánica a través de su propio rostro, sólo con sus músculos faciales. Al mismo tiempo debía mover, a partir de las circunstancias concretas de la historia que se presentaba al espectador, todo su cuerpo, mientras dicha máscara permanecía fija, mostrando el sufrimiento, la desesperación o cualquier otro tipo de expresión creada. Para Grotowski, el teatro es un encuentro entre directores, actores y espectadores, en el que todos se abren a los demás, se trascienden y tratan de encontrarse a sí mismos. El teatro es un desafío “engendrado por reacciones humanas e impulsos por contactos entre la gente” (Kattan y Grotowski 52). Y es un acto que “se expresa a veces en los organismos de los actores, frente a otros hombres, cuando

descubrimos que la realidad teatral es instantánea y no una ilustración de la vida, sino algo ligado a la vida por analogía” (Grotowski 80, 81).

Grotowski, generalmente, parte de textos clásicos, pero son eminentemente contemporáneos porque confronta ese texto clásico con sus raíces, sus estereotipos actuales, y observa la realidad del hoy desde la realidad del ayer y la realidad del ayer desde la realidad del hoy. Para Grotowski, el texto funciona como un estímulo para que el verdadero artista, el actor, cree la representación que habrá de confrontarse con el espectador. Como dice José Antonio Sánchez, “el texto no es eliminado, pero queda como trampolín [...]. No es en la obra literaria donde reside la parte creadora del teatro” (Sánchez 132), porque “la carne verbal de la obra ha sido trasplantada e injertada en las vísceras de una escenografía totalmente ajena” (Flaschen 56). El texto, según Grotowski, debía ser un bisturí, que nos permite abrirnos, trascender nuestro yo, descubrir aquello que está oculto en nosotros y, como el impulso de un trampolín, permitirnos ir hacia los demás (cfr. Sánchez 133). Grotowski, influenciado por Meyerhold, consolida la independencia del teatro como arte con respecto al texto literario-dramático.

Grotowski también plantea un nuevo espacio, tanto para los actores como para los espectadores. En este nuevo espacio, los actores pueden desarrollar sus personajes entre los espectadores y entrar así en contacto directo con el público. Esto proporciona dos elementos fundamentales. Por un lado, plantea “una variedad infinita de relaciones entre el público y lo representado” y, por otro, se le otorga al espectador un “papel pasivo en el drama” (Grotowski 14). Lo fundamental de esta nueva configuración espacial es “encontrar la relación apropiada entre el actor y el espectador en cada tipo de representación” (Grotowski 15). A partir de este planteamiento redefine Grotowski el teatro como aquello que “sucede entre el espectador y el actor” (Barba y Grotowski 27).

Grotowski pretende que “el actor construya, a base de sonidos y gestos, su propio lenguaje psicoanalítico, del mismo modo que el poeta construye el suyo mediante palabras” (Sánchez 132). Para ello, el actor debe configurar su entrenamiento personal, que es una estructura de composiciones vocales y físicas capaces de motivar, sugerir y generar representaciones significantes, mediante un lenguaje puramente teatral y artificial, por vía de la asociación y la ilusión y que, a su vez, trascienden lo puramente literario.

Mediante el entrenamiento, el actor conoce no lo que tiene que hacer, sino lo que le obstaculiza hacer lo que tiene que hacer. El entrenamiento es un conjunto de ejercicios psico-físicos que el actor ejecuta para buscar un contacto, ya sea éste para recibir estímulos del exterior o para reaccionar a esos estímulos.

El entrenamiento exigía que el cuerpo trabajase primero. Después vendría la voz. Por otro lado, también exigía un compromiso absoluto del actor en todos y cada una de las acciones o ejercicios que el actor ejecutase durante el desarrollo, tanto en el entrenamiento como en la confrontación con el espectador. Por último, también exigía que los actores no trabajasen con reglas fijas ni estereotipos. Cada creación implicaba un proceso de búsqueda concreto que llevaría a unos hallazgos diferentes. El cuerpo es el elemento matriz de todo el trabajo. Todo lo esencial debía surgir del cuerpo. Es lo que él llamaba “pensar con el cuerpo. Sin embargo, es mejor no pensar, sino actuar [ ... ] quiero decir que no piensen con la cabeza. Por supuesto deben pensar con el cuerpo, lógicamente, con precisión y responsabilidad. Deben pensar con todo el cuerpo mediante la acción” (Marijnen 173).

Grotowski plantea la partitura con las mismas connotaciones que, en su tiempo, le otorgó Stanislavski y Meyerhold. Según Grotowski, la partitura es un patrón de acciones y reacciones, formada de elementos del contacto humano, a través del cual se confronta con los espectadores (cfr. Bablet y Grotowski 181-82). Técnicamente, la partitura es una

sucesión estructurada de ejercicios, los cuales, siendo ejecutados, trasladan al actor, a través de la acción física y de asociaciones que lo transforman, a la confrontación de las emociones, los sentimientos y los pensamientos (cfr. Grotowski 211). El actor debe anotar todos los elementos que va descubriendo en el curso de su trabajo, pues no se puede fiar de su memoria (cfr. Grotowski 219). Por otro lado, Grotowski diferencia entre la partitura durante el entrenamiento-ensayo y durante la representación. Durante el ensayo o entrenamiento de los ejercicios, la partitura consiste en ejecutar “detalles fijos” de los ejercicios; mientras que durante la representación, ante los espectadores, “cuando se desempeña un papel, la partitura ya no está formada de detalles, sino de signos” (Grotowski 193). Esta partitura no debe ser cambiada, sino que debe respetarse, “pero renovar diariamente el contacto” (Grotowski 188). Es a través de la partitura como el actor debe buscar la espontaneidad, según el maestro polaco, llegando a afirmar que en “una representación no se puede producir la verdadera espontaneidad sin partitura” (Grotowski 193). La partitura del actor no tiene una estructura literaria sino orgánica, que le confiere una cualidad psico-física, mediante la cual el actor ya no tiene que actuar para el público, sino que debe confrontarse con él, en su presencia. Confrontarse significa realizar un acto genuino ante los espectadores, “un acto de sinceridad y de autenticidad extremo, aunque disciplinado. Debe darse [...] abrirse y no encerrarse en sí mismo porque eso sería un acto de narcisismo” (Bablet y Grotowski 183).

Desde el punto de vista teatral, Grotowski explota y se dimensiona a nivel global gracias a su colaborador y seguidor Eugenio Barba. Es por ello que no nos extenderemos más en este punto acerca de las aportaciones de Grotowski, porque se va a entender de manera más clara en el siguiente punto que es el estudio de Eugenio Barba.

### **2.3.7. EUGENIO BARBA**

Según Borja Ruiz, Barba fue un “catalizador necesario para que el teatro de Grotowski saltase a la primera línea de la llamada vanguardia teatral” (Ruiz 403). También es quien, a través de sus numerosos artículos y encuentros teatrales, amén de los espectáculos, mejor comunica la creación teatral de Grotowski.

El director de escena y teórico Eugenio Barba nació en 1936 en el pequeño pueblo italiano de Brindisi. Desde esta localidad del sur de Italia, Barba viajó y se cultivó prácticamente por todo el mundo. Es en 1961 cuando llega a Opole, Polonia, y conoce a quien será su gran maestro: Jerzy Grotowski. Desde entonces, la filosofía teatral y vital del maestro guiará los pasos de Barba, quien en 1964 creó en laboratorio-escuela Odin Teatret en Holstebro, un pequeño pueblo de Dinamarca, y, años más tarde, la Escuela Internacional de Antropología Teatral (ISTA). A través de ambos espacios artísticos-teatrales, el director italiano, afincado en Dinamarca, ha desarrollado toda su carrera profesional. Además de Grotowski, Barba se alimenta de toda la cultura teatral oriental y de los grandes maestros del teatro occidental. Preocupado por un sentido global de la cultura, asiste y promueve todo tipo de intercambios que puedan favorecer el desarrollo y el crecimiento cultural de los individuos, ya sean espectadores de un teatro o ciudadanos de un pequeño pueblo.

Su concepto del teatro se basa en un contundente programa de entrenamiento del actor, en el que se incluyen la danza o la acrobacia; en un escenario que surge de la ruptura del espacio escénico tradicional y la ocupación de espacios alternativos y callejeros; en una relación antropológica con el espectador; un trabajo con el texto mediante la desmembración, fragmentación y reconstrucción del mismo; en una concepción y utilización dramática de todos los elementos que conforman la escritura escénica que es el espectáculo (música, vestuario, caracterización, elementos

escenográficos, etc.); y, en definitiva, la “utilización de elementos que amplificasen la presencia del actor” (Ruiz 407). Este propósito lo habían perseguido años antes Stanislavski, Meyerhold o Grotowski -entre otros-.

Renovador incansable del trabajo del actor y del arte teatral en general, Barba desarrolla, más que un teatro social, un teatro antropológico. Prueba de ello es la creación del ISTA (International School of Theatre Anthropology), con sede en Hostebro, Dinamarca, que en 1993 tuvo su primer encuentro y al que asistieron personalidades del ámbito escénico de todo Oriente y Occidente, y que se celebra hasta la actualidad. Aunque estos encuentros internacionales se han realizado principalmente en Europa, han tenido un impacto mundial, asistiendo y participando en los mismos personalidades de las artes escénicas de Asia, Sudamérica, Norteamérica, África y Europa.

Promotor constante de experiencias transculturales y encuentros interculturales, Barba trata de unir teatral y culturalmente a Oriente con Occidente en dichos encuentros, y a través de sus escritos, demostraciones prácticas y espectáculos. A pesar de las innumerables y constantes influencias que Barba recibió de Grotowski, el maestro italiano se dirige hacia la globalización del individuo, mientras que Grotowski se dirigió hacia la personalización del ser humano. Barba trata de educar y enseñar y Grotowski trató de que el actor se abriera a otra persona porque pensaba que el fenómeno de compartir -o doble nacimiento, como le gustaba llamarlo- era posible. En este renacimiento, el actor nacía de nuevo no sólo como actor, también como persona. Grotowski se sale de lo teatral para adentrarse en el espacio de lo parateatral, y Barba trata de reunir las técnicas teatrales de la tradición oriental dentro de la práctica teatral occidental (cfr. Barba 1988 9).

En palabras del propio Eugenio Barba, la Antropología Teatral “es el estudio del comportamiento escénico pre-expresivo que se encuentra en la base de los diferentes géneros, estilos y papeles, y de las tradiciones personales o colectivas” (Barba 1992 25).



Esta idea implica que, en un contexto de representación organizada, la actividad y el comportamiento corporal y mental del actor se estructuran sobre principios diferentes a los de su vida ordinaria. La Antropología pretende partir de las fuentes del teatro para hacer un actor más libre durante el proceso creativo, técnica, artística y éticamente (cfr. Barba 1992 31). Es por ello que también lo denomina Teatro de las Fuentes. En el ámbito de la Antropología Teatral, el actor no es sólo actor, es actor-bailarín, y no es sólo un actor artista, también es un actor antropológico. Por ello, en este ámbito el teatro tampoco es sólo teatro, es teatro-danza, y es antropología.

Según Eugenio Barba, la técnica es la utilización de principios concretos que determinan el comportamiento del actor en escena de forma distinta a la de su vida cotidiana, por lo que son denominadas técnicas extra-cotidianas (cfr. Barba 1988 7). Según Barba, los principios que rigen las técnicas extracotidianas ordenan tensiones del cuerpo que estimulan el movimiento de las energías -por ello son orgánicas- propiciando un cuerpo “decidido, “vivo”. Este cuerpo decidido del actor es lo que atrae la atención del espectador “mucho antes de introducir la expresión personal” (Barba 1988 7). El paso de un comportamiento cotidiano a uno extra-cotidiano es la base para crear fuentes de energía que surgen de la confrontación entre fuerzas y resistencias resultantes del excedente entre esas fuerzas y resistencias que se encuentran (cfr. Barba 1992 21). La técnica es considerada como un “uso particular del cuerpo” que diferencia nítidamente las situaciones cotidianas de las situaciones de representación, lo que produce como resultado la distinción entre una técnica cotidiana y una técnica extra-cotidiana.

En las técnicas extra-cotidianas, las distintas partes del cuerpo mantienen una relación de continua tracción antagónica y asimétrica, a través de las cuales unas partes se alejan o se oponen entre sí, pero tratando de mantener y no romper la tensión que existe entre ellas. Según Barba, la asimetría del cuerpo es un signo de vida, de credibilidad, que

se manifiesta a través de las tensiones de los músculos que se adaptan a la acción que realizamos en función de peso, calor, volumen, textura del objeto hacia o sobre el que accionamos, pero también en función de la relación -afectiva, emocional, social, etc.- que se genera o mantenemos con dicho objeto, o que éste provoca en nosotros. Barba dice que el cuerpo “acciona y al mismo tiempo dice” (Barba 1992 48-9).

El actor, según Barba, debe iniciar su oficio a partir de la asimilación de técnicas que, una vez aprendidas, deberá personalizar. Este proceso conduce a Barba a una de las bases de su técnica, que es el concepto “aprender a aprender”, a través del cual los actores pueden “superar sus límites”, no sólo técnicos, también como seres humanos, y alcanzar el tipo de dominio de saber técnico que evita ser dominado por dicho saber (cfr. Barba 1992 26). El actor debe aprender a ver y a concretar en qué parte del cuerpo se origina el impulso y cómo evoluciona, dependiendo del dinamismo y la trayectoria (cfr. Barba 1992 18). El sometimiento a lo físico y a lo mecánico en un compromiso únicamente corporal estereotipa el comportamiento, que puede ser domesticado por “poses codificadas” que muestren aquiescencia y aceptación (Barba 1992 15-6).

Para Barba, uno de los problemas fundamentales del trabajo del actor es lograr una presencia inmóvil y viva, lo que implica unir mutuamente pensamiento y acción. Así llega al concepto cuerpo-mente. El cuerpo-mente es el comportamiento mental contenido en el actor, que dispone su preparación para ejecutar una acción concreta (cfr. Barba 1992 139). El actor debe darle a cada acción un valor particular, asociando imágenes, intenciones u objetivos concretos a la misma (cfr. Barba 1992 139). En este sentido, Barba considera que la acción y su significado no son indisolubles, sino que se pueden variar y, según el contexto, se refuerza o no dicho significado. Es decir, el significado de la acción es manipulable, no inmutable (cfr. Barba 1992 139).

Barba plantea el trabajo del actor en dos vertientes. Por un lado, la orientación hacia un sistema de imaginarios o ficciones, “si mágicos” que activan la psicología y las características emocionales del actor y del personaje. En esta orientación, el actor busca una persona ficticia. Y, por otro lado, la orientación hacia los principios pre-expresivos, que también se estructuran sobre un sistema imaginario, o ficciones, pero que corresponden al cuerpo, ya que se desarrollan mediante las fuerzas físicas de éste. En esta orientación, el actor busca un “cuerpo ficticio” (Barba 1992 60). En este último caso, el actor ejecuta cada acción dramatizándola, al imaginar, mientras la ejecuta, que corta, empuja, levanta, acaricia, etc. algo. Así desarrolla el actor la psicotecnia, que no influye sobre su psique, sino sobre su movimiento físico, sin pretender significar algo para el espectador que lo observe. En este proceso de desarrollo de la técnica extra-cotidiana, el actor, sin hacer un trabajo fisiológico, construye un sistema de impulsos externos a los que responde con acciones físicas (cfr. Barba 1992 60). Para Barba es muy importante la forma en que la materia viva, que modela el actor a través de todo su cuerpo, se transforma en pensamiento en el espectador. La inteligencia del actor es pensamiento-acción (cfr. Barba 1992 87).

Según el maestro italiano, para los grandes directores, en su trabajo con los actores, los ejercicios no eran sólo una herramienta para que éstos construyesen los personajes para los espectáculos, sino que acabaron conformando la experiencia viva del arte escénico. Barba señala el ejemplo de Étienne Décroux, quien transformó un conjunto de ejercicios en un “género artístico autónomo” o Julian Beck y Judith Malina en el Living Theatre, que construyeron grandes espectáculos a partir “del montaje de ejercicios de los actores”. Esto también lo había hecho décadas antes Meyerhold con sus actores, quienes, usando ejercicios biomecánicos como material dramático, crearon diversos

espectáculos. El objetivo de los ejercicios era y es devolver al actor su autonomía y transformar su trabajo pre-expresivo en espectáculo (Barba 1992 170-71).

Barba define el training como un conjunto de ejercicios que, practicados continuamente, proporcionarán al actor su independencia individual, y serán su diario de oficio técnico, ético, espiritual y creativo. El training implica la intervención conjunta de cuerpo y mente en el desarrollo de cada ejercicio, pero también ética, tenacidad física y actitud ideológica (cfr. Barba 1992 171). Según Barba, el actor puede perfeccionar su trabajo, y su oficio, a través del *training*. Estos ejercicios realizados con decisión por parte del actor le “permiten desarrollar un nuevo comportamiento, un modo diferente de moverse, de actuar y reaccionar, una destreza determinada” (Barba 1992 140). El training desarrollado durante largo tiempo se transforma en “patrones internos de energía” que pueden “aplicarse a la manera de concebir y componer una acción dramática, de hablar en público, de escribir” (Barba 1992 140). Y, según Richard Schechner, el training cumple las funciones de interpretar un texto dramático, transmitir un texto performativo, divulgar secretos, ayudar a la autoexpresión y formar grupos (cfr. Schechner 221).

Para que el training se transforme en una acción real para ellos y se cree una red de imágenes y reflexiones, los actores deben ejecutar el training como un proceso vivo y fluido en el que las transiciones unen orgánicamente cada parte. Sats, equilibrios en tensión, juegos de oposiciones del cuerpo entero del actor modelan su pensamiento-acción como energía (cfr. Barba 1992 174). Las acciones y los movimientos se han de poder subdividir en subconjuntos más pequeños. El actor estructura la segmentación de acciones y movimientos, que es invisible a los ojos del espectador, pero que percibe físicamente. Cada acción o movimiento debe tener su principio, su culminación y su final. Su principio y un final han de ser muy precisos y se unen fundiendo los diferentes elementos de la partitura, “que se experimenta como un desarrollo orgánico” (Barba 1992 174). Según

Barba, cuando el actor se comporta así, entonces percibe y piensa lo que hace; y el espectador comienza a descifrar el contenido de la red de acciones que el actor ejecuta.

Barba denomina dramaturgia a la escritura escénica de todas las acciones que, organizadas como una trama, configuran la representación del espectáculo. En este sentido, Barba denomina acción a todo lo que acciona sobre el escenario, desde la intervención de los actores, pasando por la organización de los acontecimientos, las situaciones o el tiempo, la música, el ritmo y sus complejas y diferentes variaciones, la manera de tratar los objetos, el vestuario o el maquillaje, las diferentes relaciones entre los personajes o los objetos y todo aquello que impacta “directamente sobre la atención del espectador, sobre su comprensión, sobre su emotividad, sobre su sinestesia” (Barba 1988 51).

En cuanto al concepto “montaje”, Barba lo entiende como componer, lo cual conlleva sintetizar una serie de materiales y fragmentos actorales sacados de su contexto original y utilizados en otro contexto (dramatúrgico-escénico-representacional). La composición implica aislar y seleccionar dicho material (procesos fisiológicos, comportamientos, acciones, etc.), para que puedan ser restaurados en espacios y tiempos diferentes, propiciando así significados también diferentes. Este proceso supone partir de la fragmentación del material, subdividirlo en partes que lo constituyan a su vez, pero dotándolos de independencia para que puedan ser restituidos, restaurados dentro de una nueva dependencia con unos valores nuevos y diferentes que se configuran dentro de la nueva composición.

Como para Grotowski o Meyerhold, para Barba tampoco es el texto lo más importante, sino las relaciones que se revelan durante la representación, los elementos ocultos e internos de la acción, las fuerzas que pugnan y se oponen en cada momento, los extremos en los que se distribuye o fragmenta la acción, el padecimiento o los recorridos

que se atraviesan (cfr. Barba 1992 150). Director y actor deben crear las circunstancias a través de las cuales los espectadores puedan “interrogarse sobre el sentido” de las historias que se les presentan (Barba 1992 150).

Barba defiende que fue Grotowski quien primero utilizó el término partitura, pero, como podremos comprobar más adelante, Stanislavski, Meyerhold, Appia y otros utilizaron antes este concepto. Según Barba, la partitura “indica una coherencia orgánica” (Barba 1992 186). En estos términos también la había planteado Stanislavski; y, décadas antes que Grotowski, Meyerhold propuso que el trabajo de preparación del actor podía ser desarrollado independientemente del trabajo sobre el sentido (es decir, la dramaturgia), e incluso el maestro ruso llegó a desarrollarlo sobre sus propios principios, abriendo la puerta de los significados no obvios en el trabajo del actor en varios de sus espectáculos, que vieron la luz en el Moscú de las décadas de los años diez y veinte del siglo pasado.

Barba habla de diferentes tipos de partitura. Nos habla de partitura embrionaria para definir una partitura de acciones o movimientos que se puedan subdividir en subconjuntos más pequeños y que esté estructurada con su principio, desarrollo y final (cfr. Barba 1992 174); denomina subpartitura a aquella partitura, organizada coherentemente, que está constituida por imágenes detalladas, reglas técnicas, relatos, situaciones vividas o ficticias que subyacen a la partitura de acciones externa (cfr. Barba 1992 180); y denomina partitura física al conjunto de acciones físicas que un actor realiza con absoluta precisión para construir su personaje ante los espectadores. También entiende el training como una partitura de acciones, acabada pero abierta a la vida -improvisación- que se desarrolla durante los ensayos e incluso durante el propio espectáculo.

Barba fundamenta la importancia de la partitura física como mecanismo para someter el trabajo del actor a un control. Por medio de este mecanismo o herramienta, ni la soberbia ni la creatividad volátil e incontrolada del actor destruirán el trabajo de

significación construido por los directores para los espectadores. Una partitura adecuada y eficaz es aquella que contenga un elevado nivel de precisión en los detalles, fijada de forma ineludible, que implica una gran disciplina, sin que por ello prive al actor de su espontaneidad, de su individualidad, ni de su creatividad durante el proceso de ejecución de dicha partitura ante los espectadores. Precisamente, la precisión de los detalles en el proceso de fijación de la partitura y su aparente invariabilidad son las cualidades que proporcionan al actor la vida concreta de su invención, de su diseño en la vida extraordinaria (y extra-cotidiana) que vive sobre el escenario (cfr. Barba 1992 197). Eugenio Barba considera que una partitura que contenga todos sus detalles definidos, que sea precisa en su forma y rica en la precisión, es una necesidad fundamental para el actor (cfr. Barba 1992 199).

Barba plantea que el trabajo del actor, como el de cualquier organismo en vida, se constituye en diferentes niveles de organización de sentimientos, ideas, pensamientos, acciones, etc., que conforman una “intención y un significado” (Barba 1992 167). El director italiano viene a plantear que, aunque el espectador ve resultados, el actor trabaja en los procesos de esta organización. En cualquier caso, Barba se cuestiona cómo el actor, a través de su cuerpo-mente, logra construir y desarrollar ese proceso. Es lo que él denomina la “lógica del proceso”, que complementa a la lógica del resultado y es aquella, según el maestro italiano, la que permite “distinguir y trabajar separadamente los niveles de organización que constituyen la expresión del actor” (Barba 1992 167). En la lógica del proceso, los distintos niveles de organización deben cohesionarse en una única unidad, orgánica, que restituye la verosimilitud de la vida a través de la artificiosidad que construye el arte (cfr. Barba 1992 168).

Según Barba, no existen las partituras vacías, y explica que en el momento en el que el actor comienza a fijarla surgen los sentidos (cfr. Barba 1992 201). Esta idea implica

que la partitura de movimientos no está vacía de elementos poético-simbólicos (emociones, pensamientos, sentimientos, imágenes, etc.). Y que por tanto hay que organizar, componer y estructurar la partitura desde esa complejidad de elementos físicos y poético-simbólicos. Ejecutar una partitura implica un esfuerzo corporal en el que la mente, que está plenamente activa, se potencia y transforma (cfr. Barba 1992 201).



### **3. LA PARTITURA EN STANISLAVSKI Y EN MEYERHOLD**

#### **3.1. INTRODUCCIÓN**

En este apartado vamos a entrar de lleno en el objeto de estudio: la partitura actoral, a partir del estudio de la misma en los sistemas de trabajo de K. S. Stanislavski y V. E. Meyerhold.

Iniciamos el capítulo tratando de definir el concepto de partitura. A partir de lo cual, entramos de lleno en el estudio de la partitura en Stanislavski y Meyerhold, mediante el análisis de los textos que ellos mismos—y otras fuentes secundarias— han vertido sobre sus procesos de trabajo, sus sistemas y sus conceptos y filosofías técnico-artísticas, procederemos a clasificar y categorizar, para poder interpretar, desde un enfoque comparatista, la información analizada. Así trataremos de elaborar enunciados descriptivos y explicativos que nos permitan comprender el uso y el significado con el que estos dos grandes directores de escena han utilizado la partitura en sus procesos de trabajo.

Como ya hemos explicado anteriormente, para llevar a cabo toda esta actividad hemos consultado prácticamente todas las publicaciones en español de Stanislavski y Meyerhold, así como numerosas fuentes secundarias (tesis, libros, ensayos y artículos de investigación) en español, inglés o francés.

Por otro lado, es importante aclarar que, aunque hemos comenzado el análisis a partir de las fuentes primarias de estos dos grandes directores, en el caso de Meyerhold, nos hemos apoyado de forma constante en fuentes secundarias. Esto ha sucedido así por que este director no reflexiona ni desarrolla directamente el concepto de partitura de una forma suficiente. Han sido sus propios alumnos, colaboradores o investigadores de su obra quienes la presentan y quienes más y mejor la argumentan en su sistema de trabajo. Como también se ha apuntado anteriormente, Meyerhold y su obra no fueron rehabilitados social y culturalmente por la autoridad de la Unión Soviética hasta 1968.

En el caso de Stanislavski, es importante aclarar que realizó muchos de sus escritos casi al final de su vida, tratando de sintetizar y recapitular en muy pocos años toda su extensa y prolífica vida artística. Stanislavski llegó a publicar varios tomos sobre su sistema de trabajo e incluso dejó casi listo otros, que fueron publicados por sus colaboradores después de su fallecimiento. Esto permite justificar la densidad y la cantidad de acepciones que contienen determinados términos, lo que da idea de la complejidad de muchos de sus conceptos.

Las circunstancias descritas han motivado que pueda observarse un desequilibrio en la cantidad de citas referenciadas entre K. S. Stanislavski y V. E. Meyerhold, cuyo mayor peso de las obtenidas directamente sobre Stanislavski.

### 3.2. CONCEPTO DE PARTITURA

Entendemos por notación musical el conjunto de signos que tienen por objeto representar gráficamente una realidad [...] que, más tarde, es susceptible de poderse ejecutar, reproducir o interpretar.

La notación ha permitido perpetuar la música (Peñalver 48).

En este punto de nuestra investigación trataremos de definir el concepto de partitura. Vamos a centrarnos en la partitura musical por dos razones fundamentales. La primera es que es el referente que utilizan los directores de escena para desarrollar la partitura actoral y del espectáculo. La partitura musical ha sido utilizada tanto por Stanislavski como por Meyerhold para plantear gran parte del trabajo de creación escénica, incluido el trabajo técnico con los actores. Estos grandes directores se han inspirado en la música para concebir y estructurar sus espectáculos. La han utilizado como sistema de medición global o de escenas concretas, e incluso propias del actor y también para crear, y como recurso para fijar lo creado. Sin embargo, no hacen un uso estricto de la partitura musical, sino que la transforman y la ajustan a sus necesidades y a su trabajo con los actores, que es su foco de trabajo. Para Stanislavski y Meyerhold, la música es, como vemos en este trabajo, una herramienta de inspiración, de motivación y de creación, desde el punto de vista intelectual, físico y técnico.

La segunda razón es que la partitura musical es el sistema de representación más complejo. Es en este aspecto donde vamos a poner el foco en este estudio: la partitura como sistema de representación y notación. En este análisis de la partitura, vamos a centrarnos específicamente en aquellos aspectos que puedan influir en la creación de la partitura actoral. Consideramos que no debemos entrar en aspectos relativos a la relación autor-partitura-intérprete cuando éste es diferente del autor de la partitura, ya que la partitura actoral es de uso personal, por lo que se podría decir que es intransferible del actor que la crea. En este sentido, mantenemos que no es pertinente en esta investigación el análisis ni la comprensión de las partituras musicales como textos cuyos signos han de

ser comprendidos e interpretados por personas diferentes a quienes las han creado. Por las mismas razones, tampoco consideramos que sea pertinente conocer las relaciones conceptuales que se establecen entre el contenido de la partitura y el contexto histórico, la estética, o las fuentes del autor. Tampoco una profundización conceptual de los elementos que componen una partitura. Nuestro punto de vista es instrumental, ya que observamos la partitura musical para examinar aquellos aspectos que puedan ayudar a comprender y desarrollar la partitura actoral por parte del director de escena en su trabajo con el actor. No pretendemos analizar la partitura musical en sí, sino como recurso que pueda ser utilizado íntegra o parcialmente por el director de escena en su trabajo con el actor a través del diseño y configuración de una partitura actoral.

Trataremos de centrarnos, por lo tanto, en aquellos aspectos que advertimos pueden ser de utilidad en la comprensión y desarrollo de la partitura como recurso técnico-creativo del trabajo del director con el actor.

La partitura musical es considerada por músicos e investigadores como un sistema externo de representación organizado (cfr. Casas 36, Morales 27). Esta representación o notación se desarrolla a partir de la utilización de herramientas que permiten fijar, intencionadamente, una información representada (cfr. Morales 22). El término partitura se utiliza para referirse al “soporte físico de dicha notación” (Marín 11). El resultado son “conjuntos estructurados” en torno a signos concretos, “cuyo significado dependen de esa misma estructuración” y que remiten a otra realidad (Casas 37). Marín considera que los sistemas de notación externos fueron el fruto de la evolución de los sistemas internos de representación y notación -éstos existen interna o mentalmente en los individuos-. El uso del lenguaje gestual y oral como sistemas internos de representación que permiten comunicar conocimiento recordando el valor de los signos posibilitó que se desarrollasen los sistemas externos de representación. Ambos sistemas de representación, el interno y el

externo, comparten la transmisión de comunicación mediante símbolos, a través de unas reglas concretas de composición, y representan una realidad diferente, aunque se observen debilidades como “la inmediatez y fragilidad de los productos de transmisión mimética y oral” (Marín 12-13). Esta fragilidad es una de las razones por las que las formas de comunicación corporal y gestual y el lenguaje verbal han sido agrupados de forma generalizada como sistemas no-notacionales (cfr. Casas 45).

De entre las características que presentan los signos de la partitura, destaca que se extienden en un espacio bidimensional; que permanecen en el tiempo al ser fijados sobre la/el partitura/pentagrama; y que se pueden manipular y conservar en el tiempo, lo que muestran su atemporalidad (cfr. Casas 37, Marín 12, Morales 26). Por otro lado, estos sistemas de representación contienen dos tipos de elementos: aquellos que se expresan en sí mismos y aquellos que han de ser deducidos por quienes interpretan la partitura (cfr. Casas 37). Lo que nos conduce a otro aspecto de la partitura -menos relevante en nuestro estudio de la partitura actoral- y es que, habitualmente, se diferencia claramente entre quien la crea y quien la interpreta. Por ello, los signos de una partitura una vez “producidos son objetos independientes de su creador” (Casas 36-37, Ctd. en Morales 25). Aunque no se puede olvidar que es éste quien estipula de forma concreta, según sus necesidades como compositor, la estética de su época y su geografía y el nivel de concreción de la información que aparece en la partitura, lo cual establece, a su vez, el margen de manipulación del intérprete sobre la misma. También las necesidades del ejecutante, la cultura de su época y del lugar donde se interprete conducirán a una lectura u otra de dicha partitura. De la misma forma, esos aspectos influirán sobre el receptor (cfr. Marín 18-19).

Lo que diferencia la partitura de otros tipos de sistemas de representación es “su carácter secuencial”, lo que significa que los elementos que la integran son representados

obedeciendo a “una variable temporal”. Esta peculiaridad permite observar las partituras como “guiones para la acción”. Bajo este punto de vista, se plantea que los intérpretes, para poder ejecutar dicha acción, necesitan dominar ciertas destrezas/capacidades “o acciones motoras muy complejas” (Casas 37). Este dominio permite la utilización simultánea de acciones diferentes dispuestas jerárquicamente en el sistema de representación organizado que es la partitura. La concatenación de elementos y acciones requiere un control preciso de los recursos técnicos implicados. Veamos ahora algunas funciones de la partitura.

La partitura, en su función pragmática, es utilizada como “memoria externa” pues la fijación del signo en el espacio del pentagrama y su permanencia en el tiempo así lo posibilitan. Es esta función la que permite que músicos actuales puedan interpretar con sus instrumentos partituras de música que han sido creadas siglos antes. Además, la práctica permite elaborar y reelaborar estas representaciones de manera constante.

La función epistémica de la partitura permite que no sólo se acceda a ese conocimiento de siglos anteriores, sino que se pueda transformar -o arreglar en el argot musical-, e incluso divulgar. Esta divulgación permite desarrollar el conocimiento de dicho material, lo que promueve “el establecimiento de nuevas formas de interacción social” entre los sujetos que participan en la acumulación y transformación de dicho conocimiento (Morales 38, Casas 38). También permite la codificación de acciones en elementos semióticos que “involucra no sólo al creador y al intérprete, sino también al oyente” (Marín 13). Hay otro agente que interviene: el instrumento musical, ya sea el objeto -piano, guitarra, saxofón, etc.- o el ser humano que lo emite instrumentalizando su voz. En ambos casos, sus características como intérpretes son las que proporcionan determinadas variables a la transmisión de la información plasmada en la partitura (cfr. Marín 13).

La función sintáctica de la partitura permite descomponerla en base a tres tipos de estructuras. Estas estructuras son un “texto base”, la microestructura del texto pasando por el nivel de comprensión de la macroestructura y un esquema general, llamado “superestructura” (Casas 39). En este nivel sintáctico se definen los elementos que procesan la propia partitura, como son la voz, la textura, el motivo, el fraseo, la variación, la melodía, etc. Estos elementos conforman las agrupaciones más pequeñas o simbólicas (cfr. Casas 42).

Aparte de las funciones pragmáticas, epistémicas y sintácticas, las funciones más importantes de los sistemas de notación son la memoria y la comunicación. La memoria ayuda a recordar aquello que se ha creado o a recuperar información al respecto. Se anota para recordar (cfr. Morales 50). La observación de la información recordada en una distancia temporal con respecto al momento en el que se creó permite un análisis racional de lo recordado, lo que posibilita su revisión y su re-interpretación (cfr. Marín 12). La comunicación permite transmitir el material creado a otros intérpretes o receptores, sin que la barrera temporal ni espacial llegue a ser un impedimento. Dicha transmisión a otros agentes también permite un análisis externo sobre dicha información, lo que también facilita una nueva lectura. En resumen, la partitura, como sistema de notación transmite conocimiento, ayuda a conservarlo y permite crear un nuevo conocimiento a partir del original (cfr. Marín 11). Sin embargo, la notación expropia la memoria en la medida en que la ayuda a recuperar lo que, sin ella, antes era irrecuperable (cfr. Vieira 153).

Un conjunto de notaciones conforman un sistema de notación cuando una notación produce un significado concreto dependiendo de la relación que se establece con otras notaciones, formando así dicho sistema (cfr. Casas 45). La partitura como sistema de notación implica que es necesario seguir unas reglas y conocer unos elementos concretos que le son propios, sin el conocimiento de los cuales sería harto difícil tanto codificar

como decodificar sus signos para lograr así una ejecución eficaz de los mismos (cfr. Morales 27). Este conocimiento de los elementos y de las reglas permite identificarlos como marcas específicas y lograr una lectura concreta en el conjunto del sistema (cfr. Morales 51). Por otro lado, la partitura, como representación de un contenido, establece un “puente entre los estados mentales del emisor y del receptor” (Morales 60). A su vez, la partitura también desarrolla puentes de conocimiento entre los estados mentales de su autor en los momentos de creación y en el momento de recuperación de los contenidos representados en la misma (cfr. Morales 231). La representación implica la sustitución de una idea, una imagen o concepto, pertenecientes a otras realidades, ya sean del mundo físico o del mundo mental por una marca gráfica concreta (cfr. Marín 12).

Para terminar, queremos plantear una debilidad contenida en la partitura como sistema de notación y que es importante tener en cuenta a la hora de trabajar partituras actorales. Según Vieira, Adorno ya planteó que la partitura, como sistema de notación, contenía en sí mismo una contundente contradicción. Si la música y toda su fuerza expresiva sólo se pueden reproducir mediante un procedimiento gráfico, éste es en sí mismo su propio talón de Aquiles, pues ese procedimiento gráfico que es la notación, al transformar la música en una creación perdurable y reutilizable, al mismo tiempo “la reifica”. La fijación de notas, matices dinámicos, acordes, tonalidades y “estructuras polifónicas y armónicas, representa, en la perspectiva de Adorno, la irrupción de lo intencional en la notación”, lo cual se desarrolla desde la racionalización del elemento “abstracto-significativo” transformándose, así, en prisionera de esa paradoja de ser “signo lingüístico de lo no-lingüístico, [...] concretización de lo inconcreto, [...] fijación de lo no-fijable” (Vieira 153-57). En este punto, Adorno y Bertolt Brecht confluyen, según Vieira, en un mismo concepto y, a la vez, recurso escénico: el efecto de distanciamiento. Sólo mediante el distanciamiento o extrañamiento, que proporciona una distancia crítica del



conocimiento en una situación de análisis, se puede alcanzar cierta objetividad en una obra y apreciar la excepcionalidad, “lo no-idéntico”, y se podrá acceder a “una relación dialéctica con la subjetividad del intérprete” (Vieira 160).

A partir de este momento de nuestra investigación vamos a comenzar a adentrarnos en el ámbito escénico de la partitura.

El investigador teatral Patrice Pavis diferencia entre los términos “partitura” y “subpartitura”. Pavis define la partitura como un “sistema preciso para anotar las partes instrumentales” de una obra (Pavis 329). Y con “partitura” también se refiere, por un lado a la anotación en el texto, por parte del autor, de “las pausas y encadenamientos, de las cadencias, de los *stacatti*, del tempo rápido o lento; es decir que intentan prever el *ritmo* de la enunciación del texto” (Pavis 330); y, por otro, a la fijación de todas las pausas, movimientos, acciones que configuran la puesta en escena de ese texto a nivel espectacular y que es diseñado por el director de escena.

En cuanto al término “subpartitura”, Pavis lo utiliza para denominar la partitura del actor, porque considera que el término “subtexto” ha sido limitado, por un lado al teatro literario; y, por otro, al teatro realista-psicológico. Patrice Pavis define el concepto “subpartitura” como: “un esquema director kinestésico y emocional articulado sobre los puntos de referencia y de apoyo del actor, creado y figurado por él con la ayuda del director de escena, pero que sólo puede manifestarse a través del espíritu y el cuerpo del espectador” (Pavis 330).

Para finalizar este apartado, queremos citar otras palabras del propio Pavis en relación a la partitura que son muy elocuentes y dibujan a la perfección la intención que tenemos en la elaboración de esta tesis: “ningún melómano se atrevería a decir que prefiere leer a BEETHOVEN en la partitura en vez de asistir al concierto)... la experiencia

Estudio de la partitura actoral como recurso técnico-creativo en las poéticas de grandes directores de escena: propuestas de sistematización técnico-creativas para el trabajo del director con el actor a partir de la partitura.

de la representación como evento pone cruelmente de manifiesto la insuficiencia de la simple lectura y del poema dramático” (Pavis 330).

### **3.3. LA PARTITURA EN STANISLAVSKI: EL MAESTRO Y SU SISTEMA**

Pero ¿cómo hacer para que ese estado no aparezca por obra del azar, fortuitamente sino que pueda ser creado a voluntad del mismo artista, como si dijéramos ‘por encargo’ de éste. Y si no es posible posesionarse de él de una sola vez, ¿no habría posibilidad de hacerlo por partes? Si hay necesidad de elaborarlo cada vez por separado, sistemáticamente, mediante toda una serie de ejercicios, ¡que sea! (Stanislavski 1985 328).

#### **3.3.1. EL MAESTRO Y SU SISTEMA**

Konstantin Serguéyevich Alexeiev, conocido por Stanislavski (1863-1938), nació en Moscú, donde vivió y desarrolló prácticamente toda su vida profesional. Actor, director, investigador de teatro, pedagogo, científico y teórico del teatro, fue creador del sistema de trabajo técnico-creativo de interpretación escénica para el actor que lleva su nombre, el Sistema Stanislavski. Desde su infancia la práctica teatral fue habitual en él, hasta que ingresó en el Círculo de Alexéyev, donde estudió interpretación. En 1888 su capacidad de trabajo y talento como actor lo llevó a asumir la dirección de la Sociedad Moscovita de Arte y Literatura. En 1898 funda, junto con Vladimir Nemirovch-Danchenko, el Teatro de Arte de Moscú. En este teatro plantea toda su poética escénica y técnica, estructurando una y otra vez el sistema de trabajo que adoptará en mayor o menor medida prácticamente todo actor y director que en Occidente hace teatro a lo largo del siglo veinte. Stanislavski nació, como él mismo dice, “en el límite de dos épocas y pasó de la vela de sebo al faro eléctrico [...] de la estafeta a la radiotelegrafía” (Stanislavski 1985 31). Él mismo contribuiría de forma contundente y eficaz a pasar las artes escénicas de una época a la otra, a través de sus propuestas escénicas, interpretativas y teóricas.

Su experiencia como actor y su conocimiento del teatro le permitieron analizar los métodos usados por los actores de la época y tratar de encontrar nuevos métodos de

creación escénica para el actor. Conocía el teatro desde todos los ámbitos y niveles. El permanente trabajo que realizó como actor desde muy joven, viviendo éxitos y fracasos continuos en el desarrollo de su profesión, lo exponen una y otra vez a la volatilidad de los resultados y lo conducen a una situación de impotencia que el propio Stanislavski describía así:

[L]o intentas, tratas de hacerlo con todas tus fuerzas, te pones tenso, te retuerces las tripas, engolas la voz hasta enronquecer, clavas los ojos, enrojece hasta que la cabeza te da vueltas, tratas de realizar aquel trabajo de forzado hasta llegar a la extenuación, concentras el sentimiento en un punto del estómago y llegas a cansarte de tal modo que no te encuentras con fuerza para repetir la escena según las exigencias del director. (Stanislavski 1985 128).

Este sufrimiento psico-físico, motivado por la no-utilización de un sistema eficaz de trabajo actoral lo traumatizaba, afectándolo profesional y personalmente hasta el punto de afirmar que “[e]l trauma de actuación que por entonces me había empezado también se manifestó en otros personajes, y me privaba gradualmente de la confianza en mí mismo que ya comenzaba a tener” (Stanislavski 1985 142). Este cúmulo de experiencias negativas, la incapacidad profesional y la insuficiente preparación técnica y artística que no sólo él vivía, sino prácticamente la totalidad de la profesión actoral, lo llevaron a plantearse la elaboración de un sistema de trabajo actoral que le ayudase a encontrar los medios técnicos y creativos, de uso físico-intelectual, con los que trabajar como actor y director. Este sistema debía permitirle afrontar la creación escénica con eficacia, tanto artística como técnicamente, tanto interna como externamente, y no unas veces sí y otras no, sino continuamente (cfr. Mendiguchía 75). A esto el propio Stanislavski lo denominaba el “edén artístico, el estado creador” (Stanislavski 1985 158). Pero, ¿dónde

encontraría ese “edén”, es decir, el “estado de ánimo creador” y esos recursos artísticos, fundamentales para crear una técnica actoral que le permitiese alcanzar ese sueño?

En 1898 Stanislavski y Nemirovich-Danchenko, crítico, escritor y profesor de interpretación, crean el Teatro de Arte de Moscú, donde el primero desarrolló su trabajo como actor, director, pedagogo, investigador y escritor y donde actuó en más de setenta obras. Este proyecto tenía un carácter claramente revolucionario pues pretendían protestar contra las viejas modalidades de actuación y, fundamentalmente, renovar el arte teatral ruso (cfr. Stanislavski 1985 212). Aunque la renovación abarcaba todos los campos del teatro, la transformación más contundente se produjo en aquel elemento que para Stanislavski era el más importante: el actor. El maestro ruso y su Teatro del Arte de Moscú se rebelaron contra el teatro de una época porque, como él mismo explica, el actor “salía a escena directamente hacia el público. Una vez parado frente a las candilejas, saludaba en su nombre a todo el teatro. Lo ovacionaban, y sólo entonces comenzaba a interpretar su papel” (Stanislavski 1985 61). Stanislavski lucha contra un teatro de clichés y convenciones, que aleja al actor del trabajo sincero y “de la verdad” y de la actitud creadora que conforma el verdadero arte. Stanislavski se rebeló y luchó contra aquel modelo caduco no sólo de creación escénica, también de enseñanza teatral. Aquella rebelión la llevó a cabo Stanislavski con tenacidad, buscando, investigando y analizando todos y cada uno de los ámbitos que conformaban el trabajo del actor, no sólo en el plano artístico, también en el personal. Para ello observó los trabajos teatrales de grandes artistas como el actor Ernesto Rossi o directores como el duque de Saxe-Meiningen.

Como investigador, Stanislavski pretendía encontrar y establecer leyes que ordenaran y rigieran “la vida orgánica del actor en la escena” (Volkov14). Esta investigación la inició a partir de su experiencia sobre el escenario y la dirigió al “estudio de las leyes que rigen la verdadera creación vital del actor en la escena” (Volkov 14).

Stanislavski concretó los conocimientos de sus investigaciones y de sus prácticas escénicas en un método que ayudaba al actor a crear de forma vital. Su sistema surgió para que el actor lo utilizase tanto en su etapa de formación y preparación, como en la etapa profesional de creación de personajes, llegando a ser útil y necesario tanto a nivel interno como externo. El actor podía comenzar la construcción del personaje desde aspectos internos de éste, como por ejemplo las emociones, los deseos, los pensamientos, y desde cualidades o características internas que conforman el personaje; o bien afrontar la construcción del personaje a partir de los rasgos externos, como, por ejemplo, su forma de andar, sus gestos, expresiones o tics, línea de acciones, etc., que configuran físicamente al personaje. En cualquier caso, Stanislavski odiaba los clichés y buscaba una actuación viva y eminentemente creativa, donde la experiencia vital del actor fuese el fundamento de la encarnación escénica del personaje. Otro aspecto que influyó enormemente en sus hallazgos fue una continuada actitud reflexiva, analítica y crítica sobre su propio sistema de preparación y creación actoral. Esta actitud le permitió una constante evolución del sistema, que duró prácticamente hasta sus últimos días y que le ayudó a incorporar aspectos destacados de las investigaciones que hicieron sus antiguos alumnos a partir de su propio trabajo y estudio. Ejemplo de ello es la influencia de las acciones físicas recibidas de Meyerhold, M. Chejov o Vajtangov, que Stanislavski culminaría en su sistema de acciones físicas (cfr. Osipovna 10, Pérez-Rasilla 291). Esta personalidad reflexiva, crítica y experimentadora, que no se detenía ante los hallazgos, lo llevó a realizar una búsqueda continua y crítica de un proceso técnico-creador sistemático, cuya finalidad y superobjetivo era el arte, la creación artística, es decir, la transformación del arte, del teatro, de la escena y de la interpretación actoral (cfr. Pérez-Rasilla 291). Pero esta es, como dice Aslan, “rigurosamente indisociable de su ética” (Aslan 87).

El sistema, como se apuntó anteriormente, es una respuesta de Stanislavski a la falta de fundamentación técnica y creativa que él padece como actor y como director. El sistema plasma un proceso de creación del actor, que abarca desde su formación y preparación hasta su concreción en un espectáculo teatral, e intenta proporcionar una metodología en el proceso creador del actor y del director para alcanzar resultados eficaces en los procesos de creación de la puesta en escena y la representación de textos dramáticos. El maestro ruso investigó y analizó el ámbito actoral a nivel técnico, creativo, pre-escénico y escénico; también observó aquellos aspectos relacionados con el arte y con la técnica, dentro de los procesos de búsqueda y de fijación de los mismos, dando respuestas a las carencias técnico-creativas que vivía como actor, que necesitaba como director y que presenciaba como espectador.

El objetivo del sistema era, por un lado, solucionar lo confuso y lo ambiguo, es decir, concretar el proceso del trabajo actoral y, por otro, buscar y establecer métodos sistematizados que contribuyeran a evitar la volatilidad de la emoción que el actor necesitaba en la construcción escénica de personajes orgánicos (cfr. Kristi y Prokófiev, *Introducción 27*).

Con su sistema, Stanislavski intenta considerar la totalidad de los aspectos de la interpretación actoral, observada ésta tanto desde el punto de vista del actor como del director. El punto de vista del actor viene determinado por la formación y la preparación técnico-artística que debe dominar. El punto de vista del director viene establecido por el uso que de esa formación y preparación hace en el proceso de creación con el actor, es decir, de su relación creadora con el actor durante la creación de la puesta en escena de un texto. Stanislavski formula una técnica actoral que permite desarrollar la capacidad del director en la conducción y dirección del actor para que éste logre articular las competencias adquiridas en un entorno práctico y creativo. De esta manera se establecen

mecanismos de fijación de aspectos tan efímeros como la creatividad, la emoción, el pensamiento, la imaginación y la verdad escénica. Esto implica una sistematización de los recursos técnicos, tanto pre-expresivos como expresivos del actor, lo cual implica no sólo un aprendizaje sino un alto grado de dominio. Este dominio se logra a partir de una práctica continua. Pero, además, establece el uso de estos recursos en situaciones continuamente cambiantes como es la puesta en escena de cada espectáculo en los que interviene cada actor. El sistema Stanislavski se refiere, en primer lugar, a un proceso de crear; en segundo, de dominar determinados aspectos básicos y fundamentales del trabajo actoral; y en tercer lugar, de interrelacionar, es decir, ordenar y componer de cada uno de ellos en los diferentes y nuevos procesos que implica cada puesta en escena.

La Partitura será el recurso técnico y creativo que le ayude a desarrollar esa idea y a fijar una línea, tanto física como psicológica, que ha de ser inquebrantable por el actor a lo largo de la ejecución de su trabajo sobre el escenario, esto es, durante la construcción espectacular de su personaje. Con esta línea hace referencia tanto a la fábula del personaje como al recorrido técnico del actor para construir el personaje escénicamente (cfr. Stanislavski 1977 300-01). La partitura es considerada por Stanislavski como un elemento de fijación, mientras que la técnica es entendida como hábito. Es decir, la partitura técnica se considera un hábito fijado (cfr. Stanislavski 1988a 122-23). Esta partitura que materializa la línea inquebrantable es la que manifiesta las diferentes cualidades y características, es decir, las diferentes circunstancias determinadas que nos muestran a los personajes a lo largo de la historia concreta que se escenifica ante los ojos de los espectadores: sus deseos, ya sean ocultos o no; sus diferentes y cambiantes estados de ánimo; las relaciones y los comportamientos emocionales o sociales que manifiestan con unos y otros personajes; sus intenciones y los objetivos -ya sean psicológicos, volitivos, racionales, o un superobjetivo- de sus vidas (cfr. Stanislavski 1988a 108).



Stanislavski establece su sistema a partir de la psicotécnica, que se desarrolla a partir de la atención, la fe y el sentido de verdad, el triunvirato mente-voluntad-sentimiento, la energía, la concentración, el imaginario, el círculo de atención o la memoria emocional. A partir de estos elementos generales se estructuran los personajes definiendo su superobjetivo, la línea de acción central (o transversal), el subtexto, la línea continua y su perspectiva. Stanislavski llevará a través de su sistema a que cada actor y actriz construya su propio Hamlet o Edipo, Yerma o Antígona, concretando el “sí mágico”, las circunstancias dadas, los objetivos, las acciones, sus estados de ánimo, etc., y haciéndolos interdependientes unos de otros, fundamentándolos, organizándolos y ordenándolos en un todo que alcanzará su manifestación máxima durante la representación. Por otro lado, Stanislavski aporta innumerables y excelentes ejercicios para adquirir técnicas específicas que el actor podrá desarrollar (cfr. Stanislavski 1977 92-3).

Stanislavski es el primer director de escena de la modernidad. También es el primer maestro global de occidente en el ámbito de la interpretación actoral. Como director de escena brilló no sólo en sus puestas en escena, sino también en el trabajo que realizó con los actores a nivel creativo y técnico, logrando una calidad interpretativa y artística, inaudita hasta entonces. La sistematización de la misma supuso el punto de partida y el destino de todo actor y director hasta la actualidad, ya sea de teatro o cine, “cuya estela planea hoy en día sobre las puestas en escena contemporáneas y las escuelas de interpretación de todo el mundo” (Pérez 2009 82). A través del estilo realista, Stanislavski logró la verdad escénica, y a través de la acción física la manifestó. A través de la técnica, del trabajo continuo, de la imaginación y la reflexión encontró el camino de la inspiración, la creación y el arte.

### **3.3.2. DEFINICIÓN DE PARTITURA SEGÚN K. S. STANISLAVSKI**

Stanislavski diferencia en sus escritos y publicaciones entre la preparación del personaje y la preparación del actor. Por un lado, defiende que determinados aspectos pertenecen únicamente al actor y a cómo éste desarrolla su trabajo: actuar siempre desde la fe y la verdad, tener un alto grado de concentración o de relajación, dominar su cuerpo, ser imaginativo, ser capaz de realizar un reconocimiento -o análisis en profundidad- de los personajes, ser inteligente, plantear objetivos, acciones e incluso construir una partitura de personaje atractiva, profunda y compleja. Por otro lado, aspectos como las circunstancias y las actitudes socio-emocionales del personaje, sus estados de ánimo, las acciones, los conflictos que sufre, el propio superobjetivo, sus deseos, sus propias decisiones, etc., son específicos de cada personaje.

En numerosas ocasiones Stanislavski expresa que son procesos que no se pueden deslindar, ya que uno construye al otro. El actor será interpretado como personaje por parte del público durante la representación. Cuando el actor se forma o ensaya, al mismo tiempo está preparando la construcción de los personajes que va a crear. Aun así, existe otro nivel más: aquel en el que distintos actores construyen los mismos personajes con matices profundos, aunque muy diferentes. En todo este proceso, la inteligencia, la sensibilidad y, sobre todo, la capacidad creativa del director determinan esas diferencias.

Todo este proceso de trabajo del director con el actor es sintetizado por Stanislavski en tres ideas complejas. La primera está planteada como un principio, el “principio de actividad”, que indica y persigue que no se representan imágenes y emociones de personajes, sino que el actor actúa desde las imágenes y pasiones del personaje (Stanislavski 1988b 313). Este principio sintetiza su “Método de las acciones físicas” y tanto director como actor deben trabajar a partir de estas acciones físicas. La segunda idea es que el actor no trabaja en crear sentimientos, sino en generar, mediante la

imaginación, las circunstancias desde las que podrán surgir de forma espontánea los sentimientos verdaderos (cfr. Stanislavski 1988b 313). Y la última idea es que la creatividad orgánica de la propia naturaleza se resume en que “[l]a técnica consciente conduce a la creación subconsciente de la verdad artística” (Stanislavski 1988b 314). Desarrollar estas tres ideas de forma eficaz implica la partiturización de los elementos sobre los que actúan, ya sean imágenes, acciones, circunstancias, etc. Son elementos técnicos todos ellos que ayudan a la creación artística sincera. Lo que tratamos de analizar en todo este proceso es la utilidad, la aportación y, sobre todo, la importancia de la partitura en el trabajo del director con el actor.

Stanislavski utiliza por primera vez el término ”partitura” como concepto o elemento de su sistema en su libro *El trabajo del actor sobre su papel*, en el “CAPÍTULO II. EL PERÍODO II DE LA VIVENCIA”, dentro del capítulo o parte “LA DESGRACIA DE TENER INGENIO”. En dicho capítulo el término *partitura* aparece en el siguiente título: “La creación de la partitura espiritual del papel”. Antes de profundizar más en el concepto “partitura”, debemos mencionar que *El trabajo del actor sobre su papel*, según los introductores al libro y alumnos de Stanislavski, G. Kristi y V. Prokóiev, es un texto inacabado que Stanislavski pretendía consagrar “a la segunda parte de su sistema del proceso de creación de la imagen escénica” (Kristi y Prokóiev, *Introducción* 9). Los redactores y compiladores del mismo, también alumnos de Stanislavski, reúnen materiales escritos del maestro para desarrollar todo lo concerniente a la creación, dentro del campo de trabajo del actor y del director y la amplia problemática en el proceso de creación y fijación del personaje. Con dicho volumen Stanislavski pretendía cerrar el conjunto de obras destinadas a su sistema. Según Kristi y Prokóiev el objetivo era relacionar “el proceso de creación” con la “preparación general del espectáculo” -tema que nos atañe directamente en esta tesis- (Kristi y Prokóiev 9).

Aunque Stanislavski prepara el libro al final de su vida, éste abarca diferentes etapas de su experiencia vital y profesional. En palabra de los introductores, el volumen “constituye, en su conjunto, la especificación de los conceptos y los métodos sostenidos por éste acerca de la creación del papel y del espectáculo” y los materiales reunidos en él “ponen de manifiesto las normas objetivas del proceso y señalan las vías y los modos conducentes a la creación que puede emplear ventajosamente cualquier actor o director” (Kristi y Prokófiev 10-1). Además, repasa los estímulos esenciales de la vivencia del actor y las diferentes y sucesivas fases en las que se organiza el trabajo sistemático de éste con el director. El maestro profundiza en las problemáticas y los procesos en los que se tienen que sumergir tanto actor como director durante la difícil y complicada creación escénica. Según él, esta creación está estrechamente vinculada al texto.

En este libro, Stanislavski explica y define tres de los cuatro grandes períodos de su sistema: el reconocimiento, la vivencia y la encarnación. El cuarto, la persuasión, lo define de forma incompleta no dedicándole ningún capítulo en sí mismo, como sí hace con los tres anteriores. El libro se organiza en una “Introducción” y en varios textos teatrales que conforman el proceso de trabajo que fundamenta su sistema: *La desgracia de tener ingenio*, de Alexandre S. Griboiédov, en el que distribuye de forma clara tres de las cuatro partes de su sistema: “Período del reconocimiento”, “El período de la vivencia” (donde ubica el capítulo referido a la partitura), y el “Período de la encarnación”; *Otelo*, de W. Shakespeare, que organiza en “Iniciación de Tortsov”, y continúa con “El proceso del reconocimiento de la obra y del papel (el análisis)”, “Repaso de lo estudiado y resumen” y el “Plan de dirección de Otelo”. En este capítulo hace referencia explícita a su ‘Método de las acciones físicas’, que desarrolla prácticamente en todos y cada uno de sus libros publicados. El siguiente texto es *El inspector* de Nikolai Gogol, que organiza en “La percepción real de la vida de la obra y el personaje” y, por último, “Addenda”, en el que

insiste sobre la creación, la falsa innovación, la eliminación de clisés y la justificación de las acciones. Por último, se incluyen otros “Apéndices” en los que hace de nuevo un repaso muy breve por asuntos ya tratados anteriormente en este y otros libros.

Prácticamente todos los contenidos, como se ha dicho antes, habían sido escritos en décadas diversas, desde la mitad de la década de 1910, pasando por los años 20, e incluso los 30, que es cuando fallece Stanislavski (1938). La mayoría de los materiales que se reúnen en este tomo no están concluidos por el maestro<sup>7</sup>.

Además del epígrafe ya citado que le dedica en este libro al concepto “partitura”, continúa su desarrollo en el siguiente epígrafe, ‘*La tonalidad del alma*’, en el que vincula la partitura al superobjetivo y a la línea central de acciones (términos que explicaremos más adelante) dentro del proceso creador del actor. Stanislavski utiliza el término en muchas otras ocasiones, pero no es hasta este libro cuando le dedica un apartado completo y parte de otro.

La partitura es el conjunto de acciones físicas y psicológicas elementales, sentimientos, pensamientos, actitudes, relaciones (emocionales y sociales), objetivos, deseos y todos aquellos elementos que, lógicamente y coherentemente planificados, definen y ayudan a construir el personaje de una forma consecuente (cfr. Stanislavski 1988a 121). Es el documento que fija el orden de los elementos buscados y seleccionados, lo que permite realizar una repetición del personaje de una forma auténtica, emotiva, orgánica y efectiva (cfr. Stanislavski 1988 121). Es una consecuencia lógica y una sucesión de hechos que aproxima al actor a la vida del personaje (cfr. Stanislavski 1968 121). La partitura “atrae y absorbe hacia el trabajo creador todas las fuerzas espirituales, sensitivas, volitivas e intelectivas que constituyen los principales móviles de nuestra vida psíquica” (Stanislavski 1968 137). Según el maestro ruso, la partitura, psicofísica y espiritual, surge

---

<sup>7</sup> Para más información acerca del proceso de compilación y estudio del material que manejaron los compiladores y redactores, se puede leer la introducción al libro *El trabajo del actor sobre su papel*.

de un esquema sentimental cuyo origen se halla “antes que en el cerebro, en el corazón” (Stanislavski 1968 127). La partitura y su vivencia deben reflejar los aspectos más trascendentales de la vida del espíritu humano (cfr. Stanislavski 1968 123). Stanislavski también denomina “partitura espiritual del papel a la relación entre objetivos secundarios, fragmentos del personaje, tareas, escenas y actos”, que igualmente engloba el concepto partitura en sí (Stanislavski 1988a 119).

Según Stanislavski, de la sucesión de objetivos, fragmentos, tareas y momentos principales van surgiendo otros secundarios, que conforman la vida del personaje. A esta relación de objetivos principales, objetivos secundarios, fragmentos del personaje, tareas, escenas y actos la denomina “la partitura espiritual del papel”. Esta partitura espiritual del personaje se compone de objetivos físicos y psicológicos elementales que ayudan a fijar la vivencia del actor (Stanislavski 1988a 120). El maestro ruso toma el concepto de la música y dice: “He adoptado el término ‘partitura’, de la esfera musical. También allí las partituras de las óperas y sinfonías se componen de grandes y pequeñas partes -notas, acordes, pasajes- en las que se han fijado las sensaciones creadoras” (Stanislavski 1988a 120).

La partitura tiene como finalidad atraer y captar todas las fuerzas del actor y el origen de su vida psíquica, ya sea ésta espirituale, sensitiva, volitiva o intelectual, hacia su propio trabajo creador (cfr. Stanislavski 1988a 137). De esta forma, la partitura, según Stanislavski, actúa sobre la caprichosa sensibilidad y la voluntad del artista (cfr. Stanislavski 1968 123). Se llega a transmitir y encarnar la partitura interior a partir de las experiencias imaginadas y vivenciadas en el proceso de la Vivencia. La partitura fija un orden de los elementos seleccionados, lo que permite realizar una repetición del personaje de forma auténtica (cfr. Stanislavski 1988a 121). En relación a estos elementos se establece la primera cualidad o característica de la partitura stanislavskiana. La partitura

debe tener contenido. Este contenido viene determinado por los diferentes elementos con los que el maestro trabaja con los actores para construir los personajes. Estos elementos, que ya hemos citado anteriormente, son:

- De carácter interno: objetivos, vivencias interiores, propósitos, impulsos, motivos -psicológicos-, estados de ánimo.
- De carácter externo o físico: acciones, actitudes, palabras, gestos, posiciones, actividades, etc.

El actor no sólo trabaja y utiliza estos elementos para construir el personaje. También transita a través de ellos y los utiliza como señales que trazan e indican el recorrido de la línea de la acción central y del superobjetivo. Estos elementos partiturizados son la base y la fundamentación del proceso de estimulación en el actor de su propio subconsciente creador, y, por consiguiente, también de la construcción, definición y evolución del personaje a lo largo de la historia del texto que se construye escénicamente (cfr. Stanislavski 1988a 345). Cuantos más elementos y fragmentos tenga la partitura, mayor será la calidad y la esencia del personaje (cfr. Stanislavski 1988a 137). Todos sus elementos deben ser atractivos, tanto para el actor como para el espectador, pues deben estimular y dinamizar la creación, y provocar entusiasmo y apasionamiento (cfr. Stanislavski 1968 124). En la partitura no debe haber partes superfluas. Sólo debe contener “aquellas requeridas para la realización del superobjetivo y de la acción central” (Stanislavski 1988a 159). Para el maestro, el hecho de que una partitura contenga elementos superfluos, sólo indica que no está bien elaborada y que, por lo tanto, necesita ser revisada. Esta revisión puede producirse incluso en la misma escena, es decir, durante la acción creadora.

La partitura debe estructurarse de acuerdo a los acontecimientos de la obra, paralelamente a las líneas emocional, de pensamiento, etc. (cfr. Stanislavski 1988b 135).

Para estructurar la partitura, es necesario seleccionar los objetivos y demás elementos del personaje en el mismo orden lógico y consecutivo en el que se va desarrollando la pasión del personaje a lo largo del texto<sup>8</sup>. Una vez que está estructurada, la partitura se desarrolla de la misma manera, es decir, en relación a los acontecimientos de esa historia, ubicando los objetivos y demás elementos en el mismo orden lógico y consecutivo en el que se desarrolla en la obra. La finalidad es organizar y acoplar la partitura psicofísica del personaje en el texto. Para adaptar el esquema psicofísico de la partitura al texto, Stanislavski propone trabajar (Stanislavski 1988a 136):

- Extrayendo elementos que componen los fragmentos y objetivos,
- relacionando dichos fragmentos y objetivos con la partitura psicofísica,
- interpretando los momentos extraídos del texto, y
- justificando dicho texto en dichos momentos.

La partitura debe tener profundidad e interioridad para crear vivencias interiores, sinceras, que creen vida (cfr. Stanislavski 1968 123). Sólo cuando los objetivos, la acción y la partitura son interiores y profundos se puede manifestar, mediante la individualidad interior del personaje y las vivencias, los aspectos más trascendentales de la “vida del espíritu humano”. A través de dichos elementos es como una partitura puede construir la caracterización de cada personaje y demostrar esencialmente las peculiaridades del mismo como individuo (Stanislavski 1988a 123). La partitura -y, por tanto, los elementos que la componen- debe profundizar y seguir la línea interior, la corriente profunda de la vida espiritual y la naturaleza orgánica, tanto del actor como del personaje. Para lograr esa profundidad y organicidad, es imprescindible, primero, fijar los objetivos físicos, las acciones y los acontecimientos. Después, se complementan y enriquecen, incorporándoles

---

<sup>8</sup> En este proceso es importante, además de saber analizar y deconstruir el texto -sus elementos, sus fragmentos, sus objetivos, etc.-, saber relacionarlo con el esquema de la naturaleza de la pasión que guía, y saber interpretar los episodios del texto, es decir, justificarlos, pues se crea en un tono de acuerdo con el texto del que surge y al que debe adaptarse (cfr. Stanislavski 1988a 135).



vida interior y espiritual. Una partitura es amplia y profunda cuando impregna todos los momentos del personaje y encierra en sí misma todas las tonalidades interiores del espíritu de dicho personaje (cfr. Stanislavski 1988a 137). Cuanto más profundo sea el tono de una partitura, mayor cantidad de objetos, períodos y fragmentos conjugará, y de forma más diversa y rica encadenará las partes y el contenido de la partitura (cfr. Stanislavski 1988a 137). Una misma partitura, vivida en diferentes tonos de distinta profundidad, conduce al actor a sus diferentes momentos de creación (cfr. Stanislavski 1988a 137).

Lo que proporciona una visión completa y total del personaje es la unión de todas y cada una de las partes expuestas de manera ininterrumpida a lo largo de cada escena o acto en los que aparezca dicho personaje. Es por ello que el actor debe tratar y unir cada parte del personaje como elemento de un todo, momento a momento. Esta construcción y ejecución continua es lo que logrará manifestar el personaje ante los ojos del espectador, según Stanislavski (cfr. Stanislavski 1988a 63). La importancia y la fuerza de la continuidad es que evita que el actor caiga en el vacío o que su personaje, o cualquier manifestación de éste, tenga huecos (cfr. Stanislavski 1988a 303). Stanislavski recomienda transitar de un elemento a otro sin que se produzca ruptura. La línea del papel no debe interrumpirse, sino transformarse gradualmente. Es decir, se transita de un elemento a otro de forma gradual, vigilando que no haya rupturas ni interrupciones de ningún tipo (cfr. Stanislavski 1988a 344). La secuencialidad, la alternancia de elementos lógica y coherentemente, y la continuidad en la realización y sucesión de todos los elementos son aspectos preceptivos consustanciales al propio concepto de partitura. Sólo la partitura así creada y trabajada, según Stanislavski, acerca al actor “a la vida real del personaje interpretado” (Stanislavski 1988a 121).

La partitura debe ser repetible. Una partitura despierta y revive tanto la acción física y psicológica elemental como los impulsos hacia la acción memorizados por el

actor, de forma mecánica (cfr. Stanislavski 1988a 123). Es la repetición -la reproducción continua y constante-, convertida en hábito por su acción continuada en el tiempo, lo que permite transformar rasgos, vivencias personales y elementos fundamentales del espíritu del actor en características y comportamientos que plasman y construyen el personaje (cfr. Stanislavski 1988a 138). Cuando el actor repite -primero en los ensayos y después en la representación- los diferentes elementos que se estructuran en la partitura y que construyen el personaje, de una forma orgánica y sincera, entonces subsisten. Dichos elementos subsisten, pero, a su vez, cambian, porque los momentos y los estados del actor son diferentes, nunca iguales. Con este cambio, surgido de la repetición, se renuevan los impulsos del espíritu, la emoción interior, los objetivos físicos y la fuerza psicológica. Sin embargo, Stanislavski también advierte de que la partitura pierde con facilidad su esencia interior y se vuelve mecánica debido a la repetición que tan necesaria es para fijarla. Para evitar esta pérdida, el maestro recomienda renovar constantemente los objetivos por medio de la imaginación.

Stanislavski también plantea que cada elemento sea graduado por el actor de forma que un mismo elemento tenga sus propias variaciones a lo largo de la estructura de la partitura. Esta graduación propicia una escala intencionadamente estructurada de un mismo elemento a lo largo de las diferentes escenas, que afecta al tono, lo que provoca estados y circunstancias renovados. Esos nuevos tonos y circunstancias proporcionan a la partitura un color nuevo y un contenido espiritual más rico (cfr. Stanislavski 1988a 125). A este respecto, Stanislavski también aclara que, en la creación de variaciones de una partitura, si el actor, absorto en el tono -es decir, en el estado de ánimo, las circunstancias o cualesquiera otros elementos de carácter interno-, pudiese olvidar la consecución de los objetivos físicos, éstos los realizaría inconscientemente debido al hábito que ya debería haber adquirido durante los ensayos. Según Stanislavski, ocurre así también en la realidad

y, a pesar de la gran complejidad del espíritu y la aparente discordancia entre cuerpo y alma, debido al nexo existente entre ambos, el centro de atención en el ser humano se desplaza inconscientemente de la vida exterior a la interior (cfr. Stanislavski 1988a 126).

La complejidad de la partitura permite construir personajes complejos en los que el ser humano se manifieste de una forma rica y variada. Para ello es necesario que el actor trabaje el sentimiento en sí, integrando elementos no análogos al elemento principal -ya sea una pasión, un sentimiento, una emoción, etc.-. Debe incorporar elementos diferentes y contradictorios a dicha pasión. Stanislavski aconseja trabajar con elementos opuestos para construir un personaje tan complejo como el ser humano (cfr. Stanislavski 1988a 129). La partitura se debe crear y se debe vivir. El actor debe desarrollar los diferentes elementos de la partitura gradualmente hasta completar el personaje (cfr. Stanislavski 1988a 137). La partitura está ligada íntima y esencialmente al superobjetivo, ya que es la esencia del alma, la finalidad, el objetivo de los objetivos, la concentración total del personaje. Sus partes, grandes y pequeñas, encierran en sí la visión, el concepto, el sentido interior de los conflictos pequeños y grandes. Logrando el superobjetivo se logran los objetivos de la partitura, los fragmentos y la esencia del personaje.

Stanislavski plantea una cuestión fundamental para la elaboración de una partitura psicofísica: “¿Es posible enumerar los distintos momentos y estados que de una u otra manera y grado se manifiestan y hallan lugar en la esfera de las grandes y complejas pasiones humanas, como el amor?” (Stanislavski 1988a 128). A partir de este planteamiento, Stanislavski considera que la partitura se construye a partir de los siguientes aspectos del actor y del director:

- El instinto de artista
- La sensibilidad creadora
- La experiencia en la vida

- Sus costumbres
- Sus condiciones humanas

Según Stanislavski, la partitura ayuda al actor y al director a (cfr. Stanislavski 1988a 121):

- Ser cuidadosos,
- transmitir de forma organizada, intencionada y artístico-creadora todos aquellos elementos que conforman el personaje,
- medir y distribuir creadora y artísticamente aquellos estadios emocionales, sentimentales, intelectuales y de otra índole que conforman el personaje
- reforzar la autenticidad artística y creativa del actor -y del director-
- potenciar la emoción y la creación
- despertar y revivir la acción física y psicológica elemental y los impulsos a esos tipos de acción
- fijar, a través del hábito, los hallazgos creadores más interesantes (cfr. Stanislavski 1988a 123).

En el proceso creador, para diseñar la partitura el actor debe conocer, es decir, sentir los elementos que componen la pasión del personaje y componer un esquema general que sirva de trama. Por otro lado, también debe generar permanentemente material creador y material de la vida misma y de la ciencia. Otro aspecto fundamental es que tiene que ser capaz de vivir con las sensaciones creadoras, con las impresiones nuevas, con las ya vividas o con las de la intuición. A partir de esos aspectos, una partitura psicofísica se configura con los siguientes pasos (cfr. Stanislavski 1988a 126-27):

1. Adoptando la forma mecánica de la partitura física.
2. Estableciendo la línea de la pasión del personaje.
3. Conociendo, sintiendo los elementos que componen la pasión amorosa.
4. Componiendo un esquema general que sirva de trama sobre dicha pasión.

##### 5. Integrando y ahondando con nuevos momentos y nuevos motivos psicológicos.

La partitura proporciona un orden a la compleja y fuerte trama de sentimientos, vivencias, acciones, objetivos y otros elementos entretejidos por el actor a partir del texto del autor y de las propuestas creadoras del director (cfr. Stanislavski 1988a 169). Para ello, se compone, como ya hemos señalado, de una larga nómina de pequeños y grandes objetivos y acciones físicas y psicológicas, de fragmentos, escenas y actos y del conjunto de tareas físicas y psicológicas elementales, sentimientos, pensamientos, actitudes, relaciones (emocionales y sociales), objetivos, deseos y otros elementos que ayudan a fijar la vivencia del actor y a construir el personaje (cfr. Stanislavski 1988a 120). La combinación de estos elementos a través de la partitura es, como dice Stanislavski, “infinitamente variada” (Stanislavski 1988a 138). La utilización de todos esos elementos se combinan a lo largo de varias fases o períodos: el análisis o reconocimiento, la vivencia, la encarnación y la persuasión o recreación/representación ante el espectador. Veamos cómo se desarrolla la partitura a través de los diferentes elementos a lo largo de estas fases o períodos.

### **3.3.3. LA PARTITURA EN EL SISTEMA DE STANISLAVSKI: RECONOCIMIENTO, VIVENCIAS, ENCARNACIÓN Y PERSUASIÓN**

#### **El período del Reconocimiento**

Stanislavski estructura el trabajo del actor y, por tanto, del director con el actor en varios períodos o fases. El primer período es el de Reconocimiento, en el que se prepara el conjunto de circunstancias dadas para que el actor pueda realizar el proceso de vivencia (cfr. Stanislavski 1988a 101). Stanislavski considera que este período es una fase de análisis y búsqueda, mediante los cuales el actor debe reconocer al personaje que pretende crear escénicamente a través de la percepción de las diferentes circunstancias personales, sociales, emocionales, intelectuales, etc. que lo conforman. El objetivo de este período es que el actor, a partir de las circunstancias planteadas por el autor, y la propuesta artístico-creativa del director, establezca sus propios criterios sobre el personaje; encuentre el mayor material espiritual, que luego habrá de vivenciar, encarnar y re-crear escénicamente; y conforme una imagen interior del mismo con todas las particularidades y detalles que manifiesten su complejidad espiritual. Es fundamental que el actor pueda y sepa descifrar con facilidad la vida interior del personaje que ha de crear, con el fin de poder realizar un diseño eficaz que le posibilite dicha creación. En palabras del propio Stanislavski, consiste en “estudiar en detalle e ir preparando las circunstancias dadas por la obra y el personaje, con el fin de poder percibir a través de ellos, durante el siguiente periodo de la creación, la sinceridad de las emociones y los sentimientos que parecen verdaderos” (Stanislavski 1988a 58).

El análisis del personaje es entendido como herramienta para conocer, motivar y enriquecer el trabajo del actor con el personaje a través del conocimiento-sentimiento y la motivación del personaje en la historia (cfr. Stanislavski 1988a 62). Esta idea es la que sintetiza el análisis dramático del personaje. Stanislavski define este análisis como el

conocimiento del texto, pero entendiendo “conocimiento” como sentimiento. Es decir, para el maestro ruso conocer es sentir. Este análisis o conocimiento sensitivo le permite al actor adentrarse en el mundo de lo inconsciente (cfr. Stanislavski 1988a 56). Además del conocimiento y el análisis, el maestro propone una fase de documentación que consiste en estudiar la vida y las costumbres de las personas, así como las relaciones humanas, con un profundo conocimiento de las circunstancias históricas, ya sean contemporáneas o acontemporáneas, de los personajes que el actor debe crear (cfr. Volkov 1985 11, Stanislavski 1985 284).

De forma resumida, Stanislavski establece estas fases o momentos creadores del análisis del reconocimiento:

0. El estudio del texto.
1. La búsqueda espiritual y de otros tipos para que el actor pueda crear.
2. La búsqueda de material análogo (recuerdos personales vivos de la memoria afectiva, conocimientos de la memoria intelectual, experiencias de vida, etc.) al del personaje.
3. Auto-Preparación del actor para crear (no definido).
4. Búsqueda de estímulos creadores.

Por supuesto, todo ello debe producirse siempre desde la sinceridad de las emociones y de los sentimientos, y a partir de las circunstancias dadas (cfr. Stanislavski 1988a 57, 58).

Stanislavski plantea un trabajo hecho “capa a capa” para alcanzar la profunda esencia espiritual del ser humano. Para ello, es necesario desmenuzar cada una de las capas o planos del personaje que proporciona el texto, “parte por parte, examinando cada una por separado, remover aquellas que no han sido recorridas por el análisis, encontrar

los estímulos del entusiasmo creador” (Stanislavski 1988a 63). En esta línea, Stanislavski considera que la obra y el personaje contienen los siguientes planos:

- El plano de los acontecimientos externos de la historia.
- El plano de las costumbres: de clases, nacionales, históricas, etc.
- El plano literario.
- Línea ideológica de matices: filosóficos, éticos, religiosos, místicos, sociales, etc.
- Plano estético: teatral (escénico), relacionado con la puesta en escena, dramático, pictórico, plástico, musical, otros.
- Plano espiritual o psicológico: Deseos creadores, aspiraciones y acción interior; lógica y consecuencia de los sentidos; características interiores; elementos del alma y su estructura; naturaleza de la imagen interior.
- Plano físico: leyes básicas de la naturaleza corporal, problemas físicos y las acciones, caracterización exterior: exterior típico, maquillaje, modos, costumbre, conversación, vestimenta, otras leyes del cuerpo, gestos, modos de caminar, etc.
- Plano de las sensaciones creadoras del propio actor: estado de ánimo del actor en el personaje, etc.

Los materiales referentes a los factores circunstanciales exteriores de la vida de la obra y de los personajes son un resumen de sus circunstancias dadas. El actor debe transformar ese material del autor en material vivo-escénico a través de la imaginación o la fantasía. Así crea la vida del personaje, que es una vida imaginaria en la que el propio actor ha elegido, con el material espiritual que habita en sí mismo, el material con el que creará al personaje. A partir de sus propios anhelos e impulsos, de sus propias sensaciones y emociones, y de su sentimiento sincero y de su expresión vital personal, el actor debe



ubicarse en el espacio de la ficción, debe vivir imaginariamente en dicha ficción, no ya como espectador sino como sujeto o protagonista de la acción y del conflicto. Cuando el actor vive ese imaginario de circunstancias y situaciones ficticias de una forma psicológica; cuando, mental y psicológicamente, comienza a “ser” y a existir en esa situación imaginaria; cuando se percibe a sí mismo; cuando se confunde con los factores que proporciona el autor y con los que el director y el propio actor han creado a partir de los del autor, y logra reaccionar, es decir, vivir entre dichos factores, entonces alcanza, según Stanislavski el “yo existo” (cfr. Stanislavski 1988a 83).

Las fases que debe desarrollar el actor en el período del Reconocimiento son:

1. El primer contacto con el personaje,
2. su análisis,
3. la creación y animación de las circunstancias exteriores,
4. la creación y animación de las circunstancias interiores (cfr. Stanislavski 1988a 91).

Para Stanislavski estos son los elementos básicos del actor-creador: su experiencia con las impresiones y recuerdos que tiene de la vida; su imaginación, con su trabajo diario y sistemático como técnica y hábito (cfr. Stanislavski 1988a 97). Y las circunstancias interiores, ideas, anhelos, ambiciones, condiciones, defectos, etc., para construir el “yo existo” del personaje (cfr. Stanislavski 1988a 92).

Según el maestro, es de gran importancia analizar y conocer los acontecimientos para comprender el personaje, las situaciones, y poder así desarrollarlos (cfr. Stanislavski 1988a 97). Cuando estos hechos son asimilados y asumidos por el actor, entonces funcionan como estructura base de construcción del personaje (cfr. Stanislavski 1988a 98). El estudio de los acontecimientos, mediante el análisis de los mismos, ayuda a revelar el subtexto, los deseos, los objetivos, las relaciones, los conflictos y todos aquellos

elementos que permiten hallar el sentido oculto y espiritual del personaje y ahondar en los hechos, percibir el carácter y el grado de gravitación, la dirección y la tendencia del personaje, las semejanzas y las colisiones espirituales, los encuentros y los desencuentros, así como las convergencias y las divergencias entre unos y otros (cfr. Stanislavski 1988a 98). Como resume Stanislavski:

[A]preciar los acontecimientos significa conocer, sentir el esquema interior de la vida del hombre [...] convertir los acontecimientos y toda la vida creada por el autor en experiencia propia [...] hallar la clave para descifrar los enigmas de la vida interior y personal del personaje presentado, que se encuentran ocultos detrás de los hechos exteriores y del texto de la obra. (1988a 98-9)

Como se puede observar, Stanislavski mantiene una relación de gran dependencia con el texto teatral. Todos estos planos y todas esas líneas son material que contiene la partitura del actor para construir el personaje. El director debe provocar, producir, guiar y vigilar que se partiturre. Además, el texto permite estructurar y organizar en el tiempo -a través del fraseo y las palabras del propio texto- todos estos elementos, según la propuesta dramaturgica del director y la construcción de dicho personaje por parte del actor.

### **El período de las vivencias**

Según Stanislavski, el objetivo del arte escénico es lograr crear, manifestar y/o proyectar la vida del ser humano y su espíritu bajo una forma artística (cfr. Stanislavski 1977 62). Para él crear es “la concepción y el nacimiento de un ser vivo [...] Es un acto de creación natural que recuerda el nacimiento de un individuo” (Stanislavski 1977 354). El segundo período, el de la vivencia, consiste, según el maestro ruso, en lograr que el actor vivencie experiencias, sensaciones, sentimientos y pensamientos iguales o análogos a los que vive el personaje de una forma sincera y verdadera. La vivencia es una etapa preparatoria para el momento de la creación. Es la etapa en la que el actor trata de vivir la

vida del personaje que va a representar, pero esta vivencia debe realizarla, una vez que esté fijada, no sólo en su casa o durante los ensayos, sino también cada vez que actúe ante un público (cfr. Stanislavski 1977 65).

La vivencia implica que el actor imagine determinados aspectos y accione -o reaccione- a partir de ellos, generando nuevos aspectos y nuevas acciones. El actor, durante la vivencia, debe animar la imagen que tiene del personaje mediante la fantasía y, una vez “que la imagen ha cobrado vida y que ha creado el nuevo modelo en la imaginación”, el actor debe trasladar a sí mismo aquello que ha imaginado, tanto la naturaleza externa como el espíritu del personaje (Stanislavski 1977 67-8). Todo este material encontrado que tanto para el propio actor como para el director es relevante, útil y eficaz para construir el personaje, deben tratar de fijarlo. Este es uno de los momentos más delicados de toda esta fase y que contaminará el resto del trabajo, pues el actor puede fijar un aspecto y que éste no pueda ser reutilizado una segunda ni una tercera vez. Sólo cuando el material que encuentra el actor es reutilizable -hay que tener en cuenta que estamos hablando de sus emociones, sus sensaciones, sus pensamientos, imaginados o no, que deben motivarlo en un nivel óptimo-, entonces logrará conmover a los demás actores que coincidan con él en escena, y a los espectadores.

Esta “vivencia”, como él la denomina, debe realizarse y producirse cada vez y en cada repetición que se construya el personaje, sea una, dos o mil veces (cfr. Stanislavski 1977 62). Debido a la enorme dificultad y complejidad que supone encontrar y fijar material actoral (emociones, sensaciones, pensamientos, etc.) reutilizable y para poder recuperar dicho material y volver a usarlo, Stanislavski pone en funcionamiento la imaginación y la técnica, es decir, la psicotécnica. Y luego da un paso más y ordena todo el material en una partitura, de manera que todas las partes se muestren continuas e ininterrumpidas, y proporcionando una complejidad no planteada hasta ese momento. En

palabras del propio Stanislavski, el proceso de la vivencia “consiste en la creación de la partitura del personaje, el superobjetivo y la ejecución dinámica de la acción central. Reside en la realización de la partitura y en la más honda tonalidad del alma” (Stanislavski 1988a 142).

Unido al concepto de vivencia está el de ‘Interpretación veraz’. Según el maestro, esta idea

significa que en las condiciones de la vida del papel y en plena analogía con la vida de éste, es preciso pensar, querer, esforzarse, actuar de un modo correcto, lógico, armónico, humano. Sólo entonces el artista logra acercarse al personaje y empieza a sentir al unísono con él. En nuestro lenguaje esto se llama vivir el papel [...] La vivencia ayuda al artista a cumplir el objetivo esencial del arte escénico, que consiste en crear la vida del espíritu humano del papel y transmitir esta vida en la escena bajo una forma artística. (Stanislavski 1977 61)

### **El período de la encarnación**

En el tercer período, el de Encarnación, Stanislavski hace un recorrido por todos aquellos elementos propios y ajenos que ayudan al actor a definir una construcción física y externa de personajes. Stanislavski considera que la caracterización corporal y externa (cómo se usa el propio cuerpo, la voz, la forma de hablar, de moverse, de andar, etc.) son imprescindibles para poder transmitir de forma eficaz los rasgos internos, las características internas y el espíritu del personaje (cfr. Stanislavski 1988b 25). En este período, el objetivo del actor, su cometido, es lograr que “su experiencia interna invisible sea visible a los ojos” de los espectadores (Stanislavski 1988b 315). Para ello, el director debe trabajar con el actor para que éste experimente como ser humano y persona aquello que hace, y para que jamás caiga “en el fingimiento teatral” ni en “imitar los resultados de

sentimientos” (Stanislavski 1988b 320). En todo este proceso, Stanislavski considera que la preparación del actor sostiene todo el trabajo de construcción física (cfr. Stanislavski 1988b 310). Por otro lado, está la preparación del personaje, en la que cada acción, cada movimiento, cada gesto que se genere durante el proceso de creación “debe ser revitalizado y motivado, por nuestros sentimientos” (Stanislavski 1988b 314).

La caracterización externa, según Stanislavski, se desarrolla a partir de la observación y el análisis de uno mismo, de los otros (amigos, conocidos, personas desconocidas, etc.) y de la realidad (imágenes reales, cuadros, grabados, dibujos, libros, cuentos, novelas, etc.). Además, cree que el actor debe buscar el material relativo a la caracterización física; al vestuario y otros elementos espectaculares que contribuyan características externas concretas del personaje (cfr. Stanislavski 1988b 45). Una vez que ha obtenido material, debe seleccionar aquel que defina externamente y de forma más eficaz el espíritu del personaje (cfr. Stanislavski 1988b 45).

En “El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación”, Stanislavski establece este orden:

#### 1º Caracterización física.

Elementos de construcción externa:

- Tensión corporal (forma, tensión y tipología corporales),
- forma de caminar,
- formas de la mano (gestos, tics, etc.),
- forma de moverse,
- forma de hablar (pronunciación, acentos, etc.),
- cualidades y características vocales (cómo usa la voz),
- cualidades y características corporales (cómo usa el cuerpo),
- cómo mira y observa (Stanislavski 1988b 26-29).

2º El vestuario y otros elementos espectaculares que contribuyan al hallazgo de características externas y concretas del personaje. El actor, según Stanislavski, debe valerse de todos los elementos espectaculares (vestuario, caracterización, maquillaje, utilería, etc.) para la construcción externa con la que manifestará el espíritu del personaje.

3º Tipos de personaje: la caracterización externa realizada a través del comportamiento, la conducta, las acciones y los gestos que debe lograr transformar física y externamente al actor en personaje. Este trabajo es una ampliación del punto 1º Caracterización física. El maestro incita a construir personajes de un alto nivel artístico, evitando el cliché, la generalización, la reproducción tradicional y la copia. Estos son los aspectos que pretende destacar desde la autenticidad del propio actor:

- Comportamiento y conducta (cómo se comporta en determinada situación),
- Movimientos (cómo se mueve, cuáles son sus movimientos característicos),
- Acciones (qué acciones realiza, cuáles son sus acciones características),
- Gestos (cómo se mueve, cuáles son sus gestos característicos),

En relación a los tipos de personaje, Stanislavski sostiene que el gesto o cualquier movimiento o actitud debe expresar una acción que esté íntimamente ligada al espíritu del personaje, con el fin de que pueda manifestar una determinada cualidad del personaje. Es fundamental guiarse por las circunstancias dadas del personaje, su línea de acción, de pensamiento y su partitura interior global, así como por su superobjetivo y la línea central de acción (cfr. Stanislavski 1988b 56). Para ello, es necesario realizar movimientos que inciten o estimulen la acción física, pues son éstos (movimientos y acción física) los que revelan esas cualidades psicoemocionales del personaje (cfr. Stanislavski 1988b 98). Además, demanda que gestos, movimientos y acciones se realicen (se inicien, se desarrollen y se acaben) con contención y control, evitando todo elemento superfluo. Esta contención y control lo solicita también para la ejecución de la partitura. Al respecto, dice:

“Cuando todas las partes componentes se juntan y ocupan su lugar nos encontramos con un monumento inmortal sobre las pasiones humanas: los celos, el amor, el horror, la venganza, la ira. Esto no sería posible sin control y contención” (Stanislavski 1988b 103).

4º La expresión corporal a través del entrenamiento y el dominio de disciplinas como la acrobacia, la danza, el ballet por parte del actor como medio para lograr un cuerpo expresivo de gran calidad y polivalencia son conceptos necesarios y fundamentales en la construcción física de personajes y en su manifestación escénica.

5º La plasticidad física a través de la acción y el movimiento del actor. El actor debe incorporar la belleza plástica en cada movimiento o acción que realice. No es suficiente con la simple ejecución de los mismos. Para ello es imprescindible la concienciación y el control de las diferentes partes del cuerpo (rodillas, pelvis, columna, pies, manos, brazos, cabeza, ojos, articulaciones, tobillos, etc.). Además, es importante la energía con la que el actor ejecute cada movimiento de cada parte del cuerpo. Stanislavski asegura: “[L]a energía no opera sólo dentro de nosotros, sino fuera también; mana de las profundidades de nuestro ser y se dirige a un objeto fuera de nosotros” (Stanislavski 1988b 84). En la plasticidad física a través de la acción y el movimiento del actor, la energía, la acción, el movimiento y el resto de elementos del actor y del personaje, ejecutados de forma ininterrumpida, crean el arte: “El arte mismo nace en el momento en que se establece esa línea ininterrumpida” (Stanislavski 1988b 86). Esta línea, conjuntamente con el ritmo, el movimiento y la energía, son elementos fundamentales en el establecimiento de una partitura (cfr. Stanislavski 1988b 89).

6º La voz, la palabra, las frases, el tempo-ritmo (con la gran variedad de pausas, ordinarias, de respiración, etc.), y la entonación; la dicción, el timbre del actor, la acentuación y la carga y el contenido (de las palabras, pero también de las acciones o las emociones); expresiones y sonidos del personaje (imperfecciones en el habla, el uso de los

signos de puntuación, nasalismos, mugidos, etc.); y los diferentes elementos que se articulan en su construcción y expresión. Siempre, según el maestro, se desarrollan con múltiples y diferentes significados y combinaciones y variaciones, y con un contenido interior que ayude a desarrollar y a manifestar, a través del sonido verbal del actor, las cualidades internas (psicológicas, emocionales, intelectuales, espirituales) del personaje. Una de las ideas más importantes e innovadoras del trabajo del actor –y director- con el texto y la palabra es que, según Stanislavski, texto y palabra son acción: “La acción [ ... ] con un propósito, es el factor más importante en el proceso creador y, en consecuencia, lo es también en la palabra! Hablar es hacer” (Stanislavski 1988b 150).

7º El tempo-ritmo de las acciones y los movimientos. Este elemento lo analizaremos dentro del apartado elementos estructurales.

Imaginar el personaje, luego vivenciarlo, después encarnarlo en la imaginación, luego en los ensayos y, por último, en el espectáculo (cfr. Stanislavski 1988a 159). Stanislavski se propone como objetivo esencial de su sistema la guía, es decir, la partiturización “de todos los momentos de la creación y de la vida en la escena” (Stanislavski 1977 62). Y en este sentido se refiere principalmente a los aspectos internos del personaje, es decir, la vida psíquica de los personajes que para Stanislavski “se crea con la ayuda del proceso interior de la vivencia” (Stanislavski 1977 62). Para ello, debió encontrar procedimientos prácticos que lograsen “despertar la naturaleza creadora orgánica y establecer medios para reanimar las emociones del actor cada vez que repite su creación” (Kristi, *Constantín* 32). Uno de los procedimientos más importantes fue controlar la vida física para estimular la vida interior y los sentimientos: “Resultó que el recurso mejor para atraer hacia el proceso creador la vida interior del papel consiste en organizar la vida física del personaje, mucho más fácilmente controlable por la voluntad y la conciencia que la difícil esfera de los sentimientos” (Kristi, *Constantín* 32). A partir de



su experiencia y de las investigaciones prácticas llega a la conclusión de que los sentimientos no se pueden fijar, y de que es necesario buscar, encontrar y utilizar procedimientos para influir sobre ellos para que surjan cada vez que los necesite el actor en las condiciones y niveles que necesite: “[E]l sentimiento no se puede fijar. Se escurre entre los dedos como el agua... No queda, pues, otro recurso que buscar un procedimiento más estable para influir sobre él y afirmarlo. ¡Elija cualquiera! El más fácil y accesible, una acción física, una pequeña verdad, un momento de fe” (Stanislavski 1977 350).

Podemos resumir este proceso en la siguiente tabla:

<b>Periodo</b>	<b>Qué función tiene</b>	<b>En qué consiste</b>	<b>Cuál es su objetivo</b>
<b>Vivencia</b>	<b>Preparación interna para crear el espíritu humano del personaje (cfr. Stanislavski 1977 63).</b>	<b>Crear el proceso de la vivencias vitales y orgánicas con todos los matices imperceptibles y la profundidad del personaje y del artista (cfr. Stanislavski 1977 63).</b>	<b>1. “Apoderarse del espectador , y obligarlo a entender y a vivir todo lo que ocurre en escena para enriquecer su experiencia interior y dejar en él huellas imborrables (Stanislavski 1977 63).</b>
<b>Encarnación</b>	<b>Para encarnar el personaje es necesario el trabajo sobre el aparato externo (voz, cuerpo) y mecanismos físicos (acciones, actitudes, etc.) (cfr. Stanislavski 1977 63).</b>	<b>Expresar/manifestar las emociones creadas (cfr. Stanislavski 1977 63).</b>	<b>2. Proteger al actor y al director de “tomar un camino errado” en el proceso de creación artística, es decir, proteger al artista. (cfr. Stanislavski 1977 63-64).</b>

Según Stanislavski, “2. proteger al actor” implica que todo este sistema de trabajo debe ayudar a proteger al actor de una “actuación forzada”. Se actúa forzosamente cuando, aún habiendo ciertos momentos en que se alcanzan grandes alturas y se conmueve al espectador, los actores actúan por impulsos, confiándose en la inspiración, y no logran

llenar los vacíos de numerosos pasajes. Se produce así una actuación ingenua, propia de aficionado. Se actúa forzosamente pues, dicha actuación carece de vida, resulta exagerada y alternan aquellos momentos de grandeza con otros mediocres (cfr. Stanislavski 1977 63). Esta actuación forzada es, en palabras de Stanislavski, imposible de mantener y “estaría más allá de las posibilidades no sólo de un artista de un temperamento excepcional, sino aun de un verdadero atleta” (Stanislavski 1977 63). Para evitar esta actuación forzada es necesario “ayudar a la naturaleza con una psicotécnica bien elaborada” (Stanislavski 1977 63).

### **El período de Comuni3n**

En el cuarto y 3ltimo per3odo, Stanislavski plantea que el actor debe entrar en comuni3n con todos aquellos elementos que confluyen en la escena y consigo mismo. La comuni3n s3lo se produce cuando el actor percibe con el “profundo contenido de su esp3ritu creador” todo aquello que sucede o actúa durante la representaci3n y entra en comunicaci3n con los dem3s actores-personajes y consigo mismo a partir de esa percepci3n (cfr. Stanislavski 1977 253). El actor debe compartir todo su trabajo, es decir, todos los “recursos esp3rituales” (emocionales, sentimentales, intelectuales, del comportamiento, etc.) y f3sicos con los dem3s actores durante el tiempo que est3 sobre el escenario.

Para que la comuni3n se produzca, los actores que est3n sobre el escenario, adem3s de tener bien entrenada la partitura y l3nea de la vida del personaje, deben contar con un alto grado de concentraci3n de las mismas y ejecutarlos con absoluta continuidad, sin interrupci3n, desde el principio hasta el final (cfr. Stanislavski 1977 254). La interrupci3n o la discontinuidad producen momentos de vac3o en la definici3n del personaje, lo cual provoca “su deformaci3n o su anulaci3n” (Stanislavski 1977 253).

Stanislavski plantea también el concepto Autocomunión, y lo define como el proceso de relación psico-física que el actor lleva a cabo consigo mismo. La comunión, en cualquiera de sus distinciones, se produce a través de un intercambio, de un proceso de entrega de ideas y sentimientos y de recepción, y nueva entrega de ideas y sentimientos (reacción) y nueva recepción. Ambos se van alternando continuamente y sin interrupciones a lo largo del tiempo y el espacio escénico-dramáticos.

Stanislavski plantea el siguiente proceso de comunicación del actor en escena:

Fase 1: fijación y comunicación<sup>9</sup>

- aprender a fijar en la escena el objeto (otro actor o un objeto), real o imaginario,
- establecer una comunicación activa con dicho objeto (otro actor o un objeto).

Fase 2: control de la calidad del proceso de comunicación<sup>10</sup>

- reconocer perfectamente los objetos incorrectos,
- reconocer las relaciones con los objetos incorrectos,
- saber luchar contra estos errores en el momento de la creación

dedicar una profunda atención a la calidad del material interior con el que se comunica (cfr. Stanislavski 1977 264).

Stanislavski plantea una comunicación que se realiza al mismo tiempo con el actor y con el espectador. Con el actor se produce directamente, mientras que con el espectador se produce a través del actor y, por tanto, de manera indirecta e inconsciente. En ambos casos, la comunicación es mutua (cfr. Stanislavski 1977 258). Sin embargo, si no se lograra la comunicación con el espectador no se lograría la creación en público, pues es éste, a través de la comunicación que el actor establece con él, quien crea la “acústica

---

<sup>9</sup> Estas ideas o títulos son de creación propia.

<sup>10</sup> Ibid.

espiritual. Lo que recibe de nosotros lo devuelve, como un sistema de resonancia, en forma de sus propias emociones vivas, humanas” (Stanislavski 1977 259).

Stanislavski considera que la comunicación, ya sea con un compañero o con un objeto, reales o imaginarios, ha de ser continua. En el momento en que se produce discontinuidad, la comunicación se debilita o se rompe. Lo mismo ocurre con la visión que el espectador recibe del personaje (cfr. Stanislavski 1977 263). Stanislavski dice lo siguiente:

[S]i contamos con una larga serie de emociones y sentimientos, unidos entre sí de un modo lógico y coherente, el enlace se robustece y desarrolla y al fin y al cabo puede alcanzar la fuerza de comunicación que llamamos garra, en la que los procesos de emisión y recepción de rayos se vuelven más firmes, más sutiles y palpables. (1977 270).

Stanislavski considera que en el proceso de comunicación debe participar cada órgano, cada parte y todo el actor completo y en su plenitud. Sólo así desaparecerán: “para siempre de la escena la mirada en blanco del actor, los rostros inmóviles, el habla sin entonación, los cuerpos contorsionados con la espalda y el cuello rígidos, los brazos de madera, las manos y los dedos tiesos sin realizar ningún movimiento, el andar espantoso y el amaneramiento” (1977 265).

### **3.3.3.1. ELEMENTOS ABSOLUTOS DE LA PARTITURA: LA PSICOTÉCNICA, MENTE-VOLUNTAD-SENTIMIENTO, FE Y SENTIDO DE LA VERDAD, IMAGINACIÓN, LA MEMORIA, LA COMUNIÓN, LA IRRADIACIÓN, LA ACUMULACIÓN Y LA ADAPTACIÓN**

En el complejo proceso de conocimiento, vivencias, encarnación y comunión de Stanislavski, en relación con la partitura como recurso del director con el actor, hemos identificado una serie de elementos claves, por tener un valor absoluto en el desarrollo, no sólo de su sistema, sino también en el diseño, estructuración y ejecución de la partitura stanislavskiana. Como el lector recordará, los elementos absolutos son aquellos a partir de los cuales Stanislavski y Meyerhold edifican sus creaciones. Estos elementos, en el caso de K. S. Stanislavski, son la psicotécnica, que conforma la esencia de dicho sistema; el triunvirato mente-voluntad-sentimiento, que sintetiza al actor como ser humano artista y objeto de arte al mismo tiempo; la fe y el sentido de verdad, a través de los cuales Stanislavski establece los sistemas de valores de su trabajo escénico; la imaginación y la memoria sensorial como mecanismos de creación y fijación del material artístico del actor; y, por último, la comunión y sus subelementos, la irradiación, la acumulación y la adaptación, que comunican todo el trabajo del actor con el espectador, dotando al mismo de un elevado grado de organicidad y niveles equilibrados de invención durante la confrontación con el espectador.

Como hemos señalado anteriormente, varios de los elementos del sistema de Stanislavski han sido excluidos de este estudio porque, como ya se dijo, desde nuestro punto de vista no participan activamente en el desarrollo de la partitura. Entre otros, podemos destacar la concentración o la atención del actor, la energía, etc. No obstante, estos elementos que no han sido incluidos están presentes y son necesarios para el desarrollo del trabajo actoral.

### **3.3.3.1.1. La psicotécnica**

Stanislavski es quien primero otorga un valor absoluto a la psicotécnica en el proceso de trabajo actoral al considerar que para crear un personaje y llegar “por medios artificiales a un estado casi igual al que experimentamos constantemente en la vida real [ ... ] hace falta la psicotécnica, que ayude a crear la actitud correcta y eliminar la incorrecta”, pues sólo el actor que la utiliza y la domina se mantiene “en la atmósfera del papel, defendiéndolo del hueco negro del proscenio y de la atracción de la platea” (Stanislavski 1977 313). La psicotécnica es una herramienta técnica -y, por tanto, consciente- del actor a través de la cual, según el maestro, el actor se inspira, potencia su creación subconsciente y alcanza el arte. En el proceso de desarrollo de una psicotécnica eficaz es muy importante la orientación a través de la conciencia del actor, pues le permite cumplir con una de las bases esenciales, que es estimular “la creación subconsciente de la naturaleza espiritual orgánica” (Stanislavski 1977 340-41). La psicotécnica es utilizada por Stanislavski para potenciar la actitud creativa del actor, con la que pueda crear y mantener el personaje. Además, según el director ruso, permite al actor crear libremente y a su arbitrio, lo cual sin la psicotécnica sólo se consigue por casualidad (cfr. Stanislavski 1968 310).

La psicotécnica es una técnica que desarrolla los aspectos psicológicos del actor. Para ello, Stanislavski recomienda que el actor la elabore de forma gradual, nunca de una sola vez. También le pide a los actores que sean activos en escena, mediante la realización de acciones, tareas y actividades. La realización de las mismas debe ser siempre de manera veraz y coherente, pues el actor tiene la responsabilidad de lograr la veracidad y la productividad en todo lo que lleva a cabo. Cada una de ellas debe tener siempre un objetivo, un propósito -nunca realizar la acción por pura apariencia-. Esto lo logrará trabajando a partir de ejercicios de acciones con propósitos. En este proceso -y

relacionado con el hecho de que la psicotécnica sea elaborada gradualmente-, el actor repetirá cada ejercicio con frecuencia y durante un tiempo adecuado para habituarse progresiva y metódicamente a actuar de modo veraz y con un fin. Stanislavski establece otra premisa, y es que las acciones, actividades y tareas no sólo serán externas, sino también internas. Con el fin de lograr esto último, el actor empleará la que será otra de las herramientas fundamentales del maestro para afianzar la psicotécnica y lograr el hábito adecuado: la imaginación –utilizando los juegos-ejercicios de imaginación, el ‘si...’ y las circunstancias dadas, de los que hablaremos más adelante-. Para que la imaginación y sus herramientas y recursos funcionen eficazmente, Stanislavski considera preceptivo que el actor ponga la máxima atención en ellas y el sentido más absoluto de verdad -como ya hemos señalado, aunque no consideramos que la atención, la concentración, la energía y el sentido de verdad sean elementos clave, sí que forman parte de manera implícita de todo el proceso técnico-creativo del actor- en la realización de todos los ejercicios o acciones que realice (cfr. Stanislavski 1977 96).

Según Stanislavski, estos son los elementos de la psicotécnica que tanto actor como director tienen que tener en cuenta a la hora de inspirarse, crear y desarrollar personajes (cfr. Stanislavski 1977 247):

Elementos o estímulos internos que el actor trabaja o configura bajo la dirección del director:

- el ‘si...’,
- las circunstancias dadas,
- las invenciones de la imaginación o de la fantasía del actor y la memoria emotiva (material espiritual del actor, que debe ser análogo al del personaje),
- división en unidades,
- división en objetivos,

- objetos de atención,
- acciones físicas ejecutadas de forma lógica y continuada y desde la verdad y la fe en su autenticidad, valiosos estímulos del sentimiento.

Elementos o estímulos externos que el director utiliza en la puesta en escena global del espectáculo y que el actor puede usar para estimularse artística y técnicamente:

- decorados,
- mobiliario,
- luces,
- sonidos,
- otros efectos de la puesta en escena que crean la ilusión de la vida real y sus estados de ánimo en la escena.

Estos elementos, según dice el maestro, deben estar cohesionados en el momento de creación cuando se ponen en funcionamiento durante la vida escénica. Los elementos no pueden perder el nexo común entre sí, como tampoco pueden existir por separado, al igual que las notas musicales no pueden sonar separadas unas de otras. Este es un problema que se puede presentar a la hora de ejecutar el trabajo psicotécnico, pero que es evitable y tiene solución (cfr. Stanislavski 1977 311). Stanislavski considera que la psicotécnica y la actitud interior en escena permiten crear “un estado en el que todas las partes trabajen juntas, en perfecta armonía, como en una orquesta bien preparada” (Stanislavski 1977 312). Además, ayudan a “introducir nuevos ‘si...’, nuevas circunstancias dadas, a evaluar nuevamente las circunstancias y a despertar la atención, la imaginación, el sentido de la verdad, la fe, el pensamiento y, a través de ellos, el sentimiento” (Stanislavski 1977 223).

Por otro lado, Stanislavski utiliza una serie de subelementos que ayudan a actor y director a la inspiración y les permite controlar la psicotécnica y algunos problemas que



puedan surgir a la hora de cohesionar o dar continuidad a los diferentes elementos que se trabajan por separado. Estos elementos son: el reclamo, el truco y el catalizador. El maestro denomina reclamo al recurso que atrae con astucia los sentimientos artísticos. Denomina truco (estímulos internos y externos) a los estímulos o artificios que necesita el actor para estimular la memoria emotiva y para reproducir las sensaciones de manera repetida y eficaz (cfr. Stanislavski 1977 247). Y denomina catalizador a un determinado elemento psicotécnico que provoca una reacción límite en el actor durante su proceso de construcción del personaje. El catalizador puede tener forma de invención, imaginario, acción (física o espiritual), visión, representación, juicio, sensación o deseo, es decir, todo aquello que permita al actor agudizar su estado creador y llevar su reacción al límite, acercándolo a la creación subconsciente de la naturaleza orgánica y espiritual (cfr. Stanislavski 1977 342).

Es muy importante, según Stanislavski, que, una vez que se ponen en funcionamiento la psicotécnica con sus elementos, se inicie poco a poco la combinación de los mismos: “[A]cercarlos y unirlos mutuamente, requiere mucha práctica y experiencia, y por consiguiente, tiempo” (Stanislavski 1977 97). La unión, reordenación y organización de todos estos elementos, de todas estas partes, es una labor compleja pero muy eficaz en el trabajo del actor y del director y una herramienta fundamental en la creación escénica según Stanislavski. Estos son los cometidos de la partitura en relación con la psicotécnica: combinar los elementos creados, fijarlos, unirlos, reordenarlos, permitir que surjan nuevos elementos, volver a unir los nuevos con los primeros elementos encontrados/creados, organizarlos, anexarlos y cohesionarlos. De esta forma sintetiza Stanislavski el uso de la psicotécnica por parte de actor y director en el proceso de creación y construcción de personajes dramáticos y se establece el vínculo con la partitura.

### **3.3.3.1.2. Mente, voluntad y sentimientos: las fuerzas motrices de la vida psíquica**

Cerebro, deseo y corazón conforman las fuerzas motrices de la creación. Stanislavski considera la mente (cerebro), la voluntad (deseos) y los sentimientos (corazón) como las fuerzas motrices inseparables, que generan la vida psíquica del personaje en el actor. Estas tres fuerzas actúan de forma conjunta en el proceso de creación (cfr. Stanislavski 1977 291). No pueden existir por sí solos y actúan siempre estrecha y simultáneamente, lo cual refuerza contundentemente la significación y la labor de las fuerzas motrices internas (cfr. Stanislavski 1977 294). El maestro opina que tanto la representación como el juicio y la voluntad-sentimiento dominan el proceso creador del actor. Esta idea se refuerza debido a que “las fuerzas motrices de la vida psíquica actúan entre ellas como señuelos que estimulan la creación los unos a los otros” (Stanislavski 1977 294).

Sin embargo, de estas tres fuerzas, él se inclina por la emocional y lo hace, según sus propias palabras, porque:

[L]as otras orientaciones del arte han olvidado muy a menudo el sentimiento. Tenemos un exceso de actores razonadores y de creaciones escénicas que parten del intelecto. Y al mismo tiempo es demasiado raro que nos encontremos con una creación emotiva, viva y verdadera. Todo esto me obliga a prestar una atención mayor al sentimiento, -aun con detrimento del intelecto. (Stanislavski 1977 291)

A través de la interacción de mente, voluntad y sentimiento se logra estimular de forma orgánica y natural la acción y todos los elementos utilizados por el actor durante el proceso de creación. Estas fuerzas pueden actuar súbita, espontánea, subconsciente o involuntariamente. Stanislavski recomienda que cuando esto suceda, el actor debe fluir, se

deje llevar y se entregue a esas fuerzas. Sin embargo, también puede ocurrir que dichas fuerzas no actúen. En ese caso, el maestro recomienda recurrir a la utilización de señuelos. Utilizando uno de ellos (mente, voluntad o sentimientos), se originarán nuevas representaciones y juicios que trabajarán para que se despierten aquellas fuerzas (voluntad, mente o sentimiento) que no hayan sido utilizadas como señuelos. Como ejemplo, Stanislavski expone que “de una u otra manera, directa o indirecta, el objetivo actúa sobre nuestra voluntad; es un magnífico señuelo y estímulo del deseo creador, y lo utilizamos asiduamente” (Stanislavski 1977 296). Para el maestro es fundamental no sólo que estas fuerzas interactúen entre ellas, sino que, además, ninguna de ellas elimine a las demás, porque “[e]s imprescindible la correlación armónica de las fuerzas motrices de nuestro espíritu. Reconociendo que el arte se manifiesta dependiendo del tipo de fuerza que domine al individuo y no pocas veces crea individualidades artísticas del tipo emotivo, volitivo o intelectual” (Stanislavski 1977 296).

Las fuerzas motrices ayudan a la transmisión de las partículas del personaje y de la obra, le permiten al actor variar tonos, matices y tendencias, lo que proporciona fuerza, energía, voluntad, emoción y pensamiento al trabajo de construcción de personajes (cfr. Stanislavski 1977 308). El actor, al organizar y utilizar las fuerzas regidas en orden -es decir, al iniciar la creación de la partitura-, avanza y evoluciona, a través de las sugerencias de la imaginación, las circunstancias dadas y los ‘si...’, a través de los objetivos, los deseos, las tendencias, las acciones, y la comunión con los otros actores, hacia la construcción de la vida psíquica del personaje y el desarrollo escénico de lo dramático (cfr. Stanislavski 1977 308). Es la sucesión de elementos a través de los cuales avanza el actor, o a través de los cuales se mueve, con lo que crea el estado interior que conformará la base psíquica y la partitura del personaje: “Cuanto más lejos van las filas de los elementos, tanto más se unifican sus líneas de avance, que en fin de cuentas se enlaza

en un solo nudo. Esta fusión de todos los elementos del artista en el papel crea un estado interior [...] que en nuestro lenguaje llamamos [...] La actitud interior en la escena” (Stanislavski 1977 308). Es muy interesante esta idea porque manifiesta la evolución del actor a lo largo de esos elementos, el avance a través de ellos, o lo que denominamos recorrido de la partitura.

En el proceso de construcción del personaje, interna y externamente, las fuerzas motrices se han de combinar con los diferentes elementos (cfr. Stanislavski 1977 308). Esta combinación a lo largo de la línea continua es lo que define el concepto de partitura a través de la cual ha de avanzar el actor, es decir, que ha de recorrer para construir al personaje interna y externamente.

La cualidad artificial, artística, convencional de la escena condiciona la creación escénica ante los espectadores. En muchos casos, como apunta Stanislavski, esta cualidad arrastra al actor hacia su propio exhibicionismo. Sólo con una actitud interior consistente en la escena podría vencerse el exhibicionismo (cfr. Stanislavski 1977 309).

### **3.3.3.1.3. Fe y sentido de la verdad**

El actor debe lograr hacer “sin fingir, con la pura verdad”. Con esta propuesta Stanislavski trata de hacernos comprender el único camino que hay, desde su punto de vista, para alcanzar la creación (cfr. Stanislavski 1977 182). Profundizando en este ámbito, el de la verdad escénica, Stanislavski diferencia entre realidad y ficción, entre lo que ocurre en la vida real y lo que ocurre en la vida escénica. La vida real, dice, “es lo que es, lo que existe, lo que el hombre sabe con certeza”; la vida en escena, por el contrario, no existe en aquella vida real, aunque podría existir, sino que se genera a partir del sentimiento interior del actor que vive (siente, piensa y proyecta) en el escenario (Stanislavski 1977 182).

Stanislavski postula que cuando en la vida escénica “no existe una realidad y lo que ocurre es una simulación, crear la verdad y la fe requieren una preparación, que consiste en lograr que éstas surjan en el plano de la vida imaginaria, en la ficción artística, para ser trasladadas después a la escena” (Stanislavski 1977 182). A partir de este planteamiento, Stanislavski propone que para lograr crear la verdad escénica el actor tiene que sumergirse en la vida imaginaria. En esa vida, utilizando el “si...” y las circunstancias dadas, es donde crea la ficción, por supuesto análoga a la vida real (cfr. Stanislavski 1977 182).

Stanislavski entiende la verdad en la escena como toda ilusión de la vida real que el actor crea a partir de la imaginación, mediante la sinceridad de todas sus experiencias emocionales, sentimentales o intelectuales. Dicha ilusión, tanto para otros actores como para los espectadores, proyecta la fe y la convicción de que es verdadero y sincero (cfr. Stanislavski 1977 183). Todo este proceso lo sintetiza en tres ideas:

- todo en lo que el actor cree sinceramente en relación a las experiencias emocionales, sentimentales o intelectuales que imagina en el escenario, tanto en relación a sí mismo como en relación a los otros actores, es percibido convincentemente por los espectadores (cfr. Stanislavski 1977 183);
- la verdad es un aspecto no separable de la fe, al igual que la fe no es separable de la verdad. En este sentido, afirma que una no “puede existir sin la otra, y sin ambas no puede haber vivencia ni creación” (Stanislavski 1977 183);
- cada acto, momento o situación es presentado, desde la imaginación, con la absoluta fe y convicción de que es verdadero y sincero, tanto para el actor que lo proyecta como para el actor que convive con ese actor en escena y para el espectador que observa y percibe dicha experiencia.

En su búsqueda de la verdad escénica, Stanislavski plantea que cuando esa verdad no surge por sí misma en el actor, éste debe recurrir a la técnica psicológica (es decir, la psicotécnica) para generarla. En relación a esta psicotécnica, propone buscar sensaciones y acciones interiores de la vida psíquica o física del actor como ser humano. Dada la complejidad y la inasibilidad de las sensaciones interiores, sólo será posible evocarlas y fijarlas con cierta facilidad a través de la acción física -en realidad, psicofísica-. Al respecto dice: “[L]os dominios del cuerpo, en los más pequeños y simples objetivos y acciones [...] son accesibles, estables, visibles, perceptibles; subordinan a la conciencia y a las órdenes. Por otra parte, se fijan con facilidad” (Stanislavski 1977 188).

Stanislavski considera que la verdad tiene la importante propiedad de originar de una verdad pequeña una verdad mayor, y de ésta, a su vez, otra mayor aún, y así sucesivamente (cfr. Stanislavski 1977 212). La verdad escénica no es la verdad de la realidad, ni la realidad es la verdad escénica. Ésta tiene “que ser realmente veraz, pero con la carga poética de la imaginación creadora; que sea realista, pero que esté dentro del arte y que nos eleve” (Stanislavski 1977 217).

No podemos cerrar este período sin pasar por las fuerzas motrices de la vida psíquica. Éstas conforman el triunvirato de fuerzas que guían la creación según el propio Stanislavski.

#### **3.3.3.1.4. La Imaginación**

El actor, a través de la imaginación, dice Stanislavski, “se separa del mundo real que lo rodea (en este caso, la sala donde estamos) y se traslada mentalmente al de la imaginación (cuarto de usted)” (Stanislavski 1977 107). Trabajar con la imaginación le permite al actor la realización (imaginada) de lo que en realidad es irrealizable o inalcanzable en la situación en la que se encuentra. Por ejemplo, “podemos trasladarnos a otros planetas [...] entablar combate con monstruos inexistentes y vencerlos” (Stanislavski

1977 108). El hecho de que trabaje con materiales conocidos, incluso seleccionados de su vida diaria, facilita la búsqueda de recuerdos. Aunque Stanislavski diferencia claramente el concepto imaginación del concepto fantasía y valora mucho éste último: “La imaginación crea lo que es, lo que sucede, lo que conocemos; la fantasía, en cambio, nos muestra lo que no conocemos, lo que jamás fue ni sucedió en la realidad. Aunque tal vez, quién sabe, pueda llegar a suceder [...] La fantasía lo sabe todo, es todopoderosa [...] lo mismo que la imaginación” (Stanislavski 1977 99).

Sólo a través de la imaginación y la fantasía podrá el actor “empezar a vivir en su plenitud la vida interior del personaje y actuar como ordenan el autor, el director y nuestro propio sentimiento” (Stanislavski 1977 100). Sin embargo, en todo este proceso y en los ejercicios con los que se desarrollan la imaginación y la fantasía, se deben trabajar con la misma fuerza e importancia la lógica y la coherencia, pues así se podrá “acercar lo imposible a lo probable” y se logrará la creencia y la sinceridad a través de la fantasía (Stanislavski 1977 108). El objetivo es que, como personaje activo de la vida que imagina el actor, guiado por el director, logre ‘vivir’ ese mundo imaginado y que, desde ese imaginario, responda interna y externamente a todos los acontecimientos que se presente o imaginen.

Por otro lado, la fantasía le permite al actor imaginar condiciones y aspectos desconocidos, e incluso inexistentes para él, pero que podrían producirse en la vida real. En este tipo de imaginarios (realizados siempre mediante ejercicios), el actor también debe imaginar todo tipo de detalles. Es bastante probable, dice Stanislavski, que el actor no encuentre siempre en su memoria el material adecuado o necesario para realizar de manera completa el ejercicio. En este caso, debe documentarse en libros, imágenes o cualesquiera otras fuentes que le proporcionen material imaginativo para llevarlo a cabo (cfr. Stanislavski 1968 107-08). En el trabajo del actor se produce una constante

alternancia de realidad e imaginación. La consciencia y la subconsciencia también se alternan. A este respecto, Stanislavski dice que cuando se produce la subconsciencia alcanzamos la inspiración (cfr. Stanislavski 1968 338).

Stanislavski plantea que sobre la imaginación o la fantasía se establezca una base real. Este planteamiento híbrido permite que el imaginario no esté “suspendido en el aire” y constantemente se formulen preguntas (“¿Qué haría yo en tales circunstancias?”), que deben ser respondidas, lo que seguirá activando y despertando la imaginación de la que surgirán numerosas acciones que habrán de ser realizadas (“reservar víveres [...] salir de caza [...] procurarse alimento [...] improvisar un albergue [...]"). Todas las acciones habrán de ser “imprescindibles, dirigidas hacia un fin, que se van dibujando de un modo lógico y continuo en nuestra imaginación”. Y habrán de desarrollarse tanto del trabajo interno de la imaginación como en la “encarnación externa” (Stanislavski 1977 103-04). Pero además es fundamental creer en la necesidad de dichas acciones, pues lo contrario rompería el sentido y el interés. Todo este imaginario puede ser demasiado complejo, lo que puede hacerle perder eficacia -en el término actoral más amplio- si no se organiza en una partitura, como el resto de elementos.

Stanislavski propone que el director dirija al actor en los imaginarios cuando éste no logra por sí solo activar la imaginación. En esta situación, el director le debe formular preguntas sencillas, que el actor debe contestar pensando cada detalle de lo que responde (cfr. Stanislavski 1968 114). El director no sólo realiza la pregunta: ¿Por qué? ¿para qué?, ¿cuándo?, ¿dónde?, ¿cómo?, ¿quién?, sino que debe sugerir la respuesta, pues ésta lo dirigirá más eficazmente hacia donde el director ha proyectado (cfr. Stanislavski 1968 115, 118). Esto provocará que en el actor comiencen a surgir imágenes definidas, además de que lo obliga a aclarar el objetivo de su deseo, le señala el futuro y le impulsa a la actividad. Este proceso debe repetirse cuantas veces sea necesario y siempre que el actor



lo requiera o el director perciba que lo requiere. Cuanto más asiduamente se haga, antes convertirá en hábito el proceso, hasta lograr que el actor trabaje de forma autónoma (cfr. Stanislavski 1968 114-15).

En el proceso de realización y entrenamiento por parte del actor en los imaginarios, Stanislavski propone comenzar con objetos. El objeto imaginario, como su nombre indica, es aquel que el actor imagina en determinados momentos de su vida en escena, que le permite fijar la atención en la propia escena y alejarlo “de los espectadores y de todo lo que está fuera del escenario” (Stanislavski 1977 195).

El objeto imaginario ayuda a:

- concentrar la atención, primero en sí mismo y luego en las acciones físicas,
- continuar la línea de acción o la partitura,
- separar las grandes acciones físicas, y, por tanto, los grandes objetivos, por lo que permite estudiar, preparar y fijar cada una de las acciones físicas y objetivos por separado (cfr. Stanislavski 1968 195),
- profundizar en el estudio de la naturaleza de las acciones físicas (cfr. Stanislavski 1968 199).

Stanislavski propone iniciar el proceso de vivencia con acciones sin objeto real, es decir, con objeto imaginario. Además, sugiere no introducir los objetos reales hasta que se haya logrado el control consciente con el objeto imaginario (cfr. Stanislavski 1968 199). Este trabajo debe realizarse siempre mediante ejercicios. La acción sin objeto real, o acción con objeto imaginario, permite: fijar la atención en cada una de las más pequeñas partes de la acción importante. Esto conducirá a recordar y realizar todas las partes auxiliares del todo y captar toda la gran acción (cfr. Stanislavski 1968 199).

La acción con objeto imaginario tiene las siguientes fases:

- Pensar, imaginar la acción en todos sus detalles y con toda la evolución lógica y continuada de su desarrollo, captando, conociendo y comprendiendo cada una de sus partes y los diferentes momentos que la conforman (cfr. Stanislavski 1968 199).
- Complementar la acción con las más diversas circunstancias dadas y mágicas “si...” (Stanislavski 1968 200).
- Realizar la acción con todas las pequeñas partes que la integran, tal y como se ha imaginado, con los actos físicos y los detalles de los mismos (cfr. Stanislavski 1968 199). En esta fase es muy importante tratar de percibir que la acción se realiza tal como se ha imaginado, por lo que el actor deberá mantener una actitud vigilante al respecto, que le ayudará a reconocer las carencias o errores de la acción y corregir aquellas partes que sean susceptible de mejora (cfr. Stanislavski 1968 200-01).
- Repetir cuantas veces sea necesario hasta convertir dicha acción sin objeto en una acción habitual con objeto (cfr. Stanislavski 1968 199) y lograr un alto grado de perfección técnica en la ejecución de la misma (cfr. Stanislavski 1968 200).

Como se puede observar, en todo este complejo proceso de imaginar o vivir un imaginario es necesario ordenar, organizar y cohesionar, así como combinar los diferentes elementos, es decir, es imprescindible partiturrizar todo el proceso una y otra vez hasta definir la partitura de imaginario final.

Stanislavski denomina “Yo soy” a aquel estado en que el actor crea y vive realmente en la situación imaginaria. El actor, según el maestro, alcanza ese estado al crear unos sentimientos y unas acciones físicas, lógicas y continuas, lo que lo conduce a la verdad, la cual despierta la fe. Todo ese complejo proceso realizado eficazmente da

“origen al ‘yo soy’, es decir, yo existo, vivo, siento, pienso al unísono con mi papel. En otras palabras, el ‘yo soy’ conduce a la emoción, al sentimiento, a la vivencia. El ‘yo soy’ es la verdad condensada, casi absoluta en la escena” (Stanislavski 1977 212). Stanislavski considera que el “yo soy” se produce como resultado de “la vivencia auténtica, humana (y no teatral). Estos son los ‘acicates’ más fuertes para nuestro sentimiento” (Stanislavski 1977 212).

En el proceso de realización de un imaginario, Stanislavski propone las siguientes fases: una de búsqueda y documentación que ayude a encontrar y preparar el material adecuado y concretar el imaginario; una fase de preparación; la fase de marcación y fijación de dicho imaginario con la concreción de todos y cada uno de los elementos que van a intervenir en el ejercicio imaginario; y, por último, la fase de ejecución del imaginario documentado (buscado) y fijado (concretado) (cfr. Stanislavski 1968 108).

### **3.3.3.1.5. La memoria**

Antes de continuar, debemos detenernos en otro de los instrumentos matrices del sistema de Stanislavski, destinado a obtener material de creación: la memoria emocional o de las emociones y la memoria sensorial o de las sensaciones.

La memoria de las emociones la conforman todas las reproducciones de imágenes visuales, sensaciones auditivas y cualesquiera que se despierten mediante la imaginación. Esta memoria tiene el objetivo de despertar y afirmar los sentimientos, mediante los recuerdos visuales, auditivos, olfativos, gustativos, táctiles y, por supuesto, imaginados. Stanislavski denomina “visione” [sic] a todas las representaciones imaginarias y sensoriales, del tipo que sean, que se generan sobre el objeto y que deben desarrollarse de forma dinámica y activa, nunca estáticamente. También las denomina “representaciones figuradas” (cfr. Stanislavski 1977 117). En todo el proceso de imaginación, el actor debe definir perfecta y exhaustivamente la imagen con la que trabaja. Dicha imaginación debe

trabajarse y establecerse sobre una base de hechos que deben responder a las preguntas planteadas más arriba (¿por qué?, ¿para qué?, ¿cuándo?, ¿dónde?, ¿cómo?, ¿quién?). Estas preguntas, formuladas adecuada y oportunamente, lograrán despertar la fantasía de la que surgirá la imagen. Muy bien definida de la situación vital imaginada por el actor. Stanislavski plantea el hecho de que las imágenes con las que trabaja el actor deben surgir espontáneamente, sin que el actor realice ninguna actividad consciente, pero también plantea que dicho proceso, y por tanto el material que genera, es decir, las propias imágenes, no son muy fiables (cfr. Stanislavski 1977 118). En este sentido, Stanislavski asevera:

Todos y cada uno de los movimientos que realizáis en la escena, y cada palabra que decís, debe ser el resultado directo de la vida normal de la imaginación. Si decís líneas o ejecutáis algo mecánicamente, sin saber a ciencia cierta de quiénes son, de dónde han venido, por qué, qué quieren, a dónde van y qué harán cuando lo consigan, estaréis actuando sin imaginación. Y durante ese tiempo, corto o largo, os hallaréis faltos de realidad, y no seréis nada más que [...] autómatas. (Stanislavski 1977 118)

Stanislavski denomina memoria de las emociones o “memoria emotiva a la memoria de los sentimientos” (Stanislavski 1968 223). En relación al uso de la memoria emotiva, piensa que es un proceso muy complejo, calificándolo de “fenómeno muy raro”. Aún así, lo considera como el más adecuado para lograr una interpretación auténtica y artística que proyecte la sinceridad de los sentimientos. Esto será así siempre que la memoria emotiva se active de forma indirecta, a través de la conducta y nunca directamente.

El actor tiene como objetivo revivir las emociones que ha sentido antes -ya hayan sido generadas de forma natural en su vida o de forma artificial en su trabajo como actor-,

“y actuar de un modo nuevo, auténtico, dirigido hacia un fin, consiguiéndolo naturalmente, sin intervención de la voluntad” (Stanislavski 1988a 223). Esto sería, según Stanislavski, tener una memoria emotiva excepcional. Lo contrario sería guiarse sólo por el plan externo y recordar -que no vivir- las sensaciones ya vividas y ejecutar las acciones desde lo exterior, trabajando desde ese recuerdo y no desde la vivencia.

La memoria emotiva, por tanto, ayuda, según Stanislavski, a recuperar la sinceridad y la verdad de los sentimientos y la carga adecuada de las emociones, no sólo la primera, sino también la segunda, la tercera, la cuarta y, así, sucesiva y continuamente. Además, permite revivir emociones ya experimentadas a través de determinadas sugerencias, ideas u otros elementos que se rememoran. Así, el actor se siente dominado por una emoción (cfr. Stanislavski 1988a 224). Stanislavski considera que para que esos elementos, que llevan a que el actor se sienta dominado por una emoción, sean eficaces, deben hacer revivir las emociones una y otra vez. Si sólo lo hacen una vez, no son del todo eficaces (cfr. Stanislavski 1988a 224).

Stanislavski distingue entre varios tipos de memorias:

- Memoria emotiva: aquella que hace revivir emociones personales ya experimentadas (cfr. Stanislavski 1988a 225).
- Memoria sensorial: aquella que hace revivir sensaciones experimentadas (cfr. Stanislavski 1988a 225).
- Memoria visual: aquella que hace revivir ante la mirada interior un objeto olvidado (cfr. Stanislavski 1988a 224).

En cualquier caso, la memoria, del tipo que sea, debe lograr, por un lado, conmover al actor y, por otro, emocionarlo una y otra vez, para que pueda utilizarla como herramienta actoral. Stanislavski considera que las emociones surgidas de la memoria emocional son caprichosas, y si tratamos de retener dichas emociones, aunque sea

mediante la técnica, será muy complicado lograrlo. En este sentido, opina que sólo trabajando habitualmente la memoria emocional lograremos que surja una emoción. Aunque no sea la emoción original, sí que aparecerá alguna otra que conmueva al actor (cfr. Stanislavski 1988a 231).

Stanislavski valora sobre todo la construcción interna del personaje, cómo sienten los actores, cómo piensan, porque, según el maestro, son las emociones, los sentimientos y los pensamientos, tomados “de la realidad y trasladadas al papel, los que crean la vida de éste en la escena”. En esta misma línea, considera que los movimientos, las acciones externas, su secuencia, cada pequeño detalle, “no justificados internamente, son formales, áridos” (Stanislavski 1988a 221). Experimentar la emoción y expresarla, reflexionando y evaluando las circunstancias, actuar según los impulsos sugeridos por el sentimiento, la intuición, la experiencia, esta es la actitud adecuada a la que tiene que llegar el actor (Stanislavski 1988a 221). El proceso de regenerar, cada vez, en cada ensayo, en cada representación, las emociones a través de la memoria es fundamental y la base para que el trabajo del actor no sea artificial, para que se cree la vida escénica -tal como la entendía Stanislavski-, con el fin de que sentimientos, emociones y pensamientos se manifiesten de forma natural en la acción y surja, a partir de ese proceso, lo imprevisto, lo sorprendentemente humano. Para el maestro, otro principio era no reproducir mecánicamente acciones, ni movimientos, ni actitudes, ni, por supuesto, gestos vacíos de contenido (cfr. Stanislavski 1988a 222).

Stanislavski distingue entre sentimientos primarios y secundarios. El maestro define los sentimientos primarios como aquellos que surgen en la vida real y los considera como

muy deseables [...] directos, poderosos, bellos, pero no se manifiestan...  
durante períodos prolongados [...] Son como relámpagos que iluminan

momentos y episodios aislados del papel [...] Sólo cabe esperar que aparezcan más a menudo y ayuden a afinar la verdad de las pasiones, que es lo que más apreciamos en nuestro arte. Lo inesperado que se oculta en los sentimientos primarios es una fuerza irresistible y estimulante para el artista. Hay un solo aspecto lamentable: no tenemos control de los momentos de inspiración primaria; ellos nos dominan a nosotros. (Stanislavski 1988a 232)

Por otro lado, Stanislavski define los sentimientos secundarios como aquellos que surgen de la memoria emotiva, es decir, del recuerdo de los primarios, en el proceso de creación del actor. Stanislavski valora que los primarios son incontrolables y los secundarios son controlables, moldeables y manipulables. También hace referencia a la elaboración de una especie de collage de sentimientos o emociones a partir de la memoria emocional, con aquellos más adecuados para cada momento de cada personaje. La partitura puede ayudar a organizar y a estructurarlos. Por último, plantea que los sentimientos del actor han de llegar a ser “análogos a los del personaje” (Stanislavski 1988a 232).

Stanislavski plantea que el actor, en principio, transite del estímulo al sentimiento. Sin embargo, cuando es preciso fijar una vivencia surgida por el azar, el actor puede ir del sentimiento al estímulo (cfr. Stanislavski 1988a 240). A través de éste, el actor “puede evocar a su arbitrio, en cualquier momento, la sensación que desea”. Esto implica que puede ir “del sentimiento creado por azar al estímulo, para volver después nuevamente de éste al sentimiento” (Stanislavski 1988a 242). En cualquier caso, recomienda no pensar en el sentimiento, no ir al resultado (el sentimiento), sino a aquello que lo hace surgir, es decir, al proceso que lo origina o lo estimula “dentro de las condiciones que originaron esa experiencia”. Así, dice que “la naturaleza creará el nuevo sentimiento, análogo al ya vivido” (Stanislavski 1988a 241).

Stanislavski considera que sólo determinados elementos estimulan la memoria emotiva de los actores. Para él, estos son los estímulos de la memoria emotiva:

- la emoción que experimentan los actores,
- la tarea o la acción que realizan,
- los objetivos que persiguen y
- los estados de ánimo (cfr. Stanislavski 1968 239).

La memoria emotiva debe ser amplia. Cuanto más amplia sea, mayor será el material para crear internamente y, por tanto, más rico y completo será el trabajo de creación del actor. Además “de la riqueza hay que diferenciar la fuerza, la constancia, y la cualidad del material que contiene” (Stanislavski 1977 242). De la fuerza, la exactitud y la agudeza de la memoria emotiva dependen en un alto grado la claridad y la perfección de la vivencia creadora (cfr. Stanislavski 1977 242).

El material emotivo con el que el director trabaje con el actor debe ser tan poderoso que produzca una intensa conmoción interior en el actor, y que se pueda recuperar en escena a través de la imaginación, la memoria o la fantasía. Así, dice Stanislavski, “no hace falta la técnica. Todo surge por sí solo. La naturaleza misma ayuda al artista” (Stanislavski 1977 243). Los recuerdos emotivos han de ser fuertes, agudos y precisos y deben permitir la repetición de las sensaciones que produzcan. Esta es la clave de la memoria emocional que plantea Stanislavski (cfr. Stanislavski 1977 243). La memoria emotiva es más fuerte y puede llegar a ser más intensa que las vivencias primarias o los recuerdos primarios, porque las vivencias reiteradas y rememoradas emocionalmente siguen desarrollándose en la persona mediante los recuerdos (cfr. Stanislavski 1977 244). Por lo tanto, son una mejor herramienta para el trabajo del actor. Según Stanislavski, la fuerza y la profundidad de los recuerdos emotivos, los que permiten rememorarse reiteradamente, dependen del poder de convicción de quien los usa (es decir,



el actor) y de la sensibilidad del espectador, es decir, de quien los percibe (cfr. Stanislavski 1977 245). El director ruso propone el siguiente proceso de realización de un ejercicio de memoria sensorial, con acción y respuesta emotiva:

1. Crear internamente una representación visual de un objeto (puede ser elegido de la vida real o de la vida imaginaria o fantástica).
2. A través de esta representación, despertar sensaciones interiores de alguno de los cinco sentidos.
3. Fijar nuestra atención en el sentido elegido. Así se llega a un objeto de la vida imaginaria por una vía indirecta o a través de un objeto auxiliar: una música o un sonido concretos (el llanto de un bebé, una mujer concreta que llora la muerte de un ser querido), un sabor específico, etc. (cfr. Stanislavski 1977 139).
4. Accionar, es decir, generar acciones a partir del objeto: comenzar la acción o la actividad significa, según Stanislavski, que se acepta, que se cree en el objeto y que el actor está en relación con él. Y esto significa que ha surgido en el actor un objetivo, lo cual implica que la atención del actor está dentro del espacio escénico -y no en el patio de butacas-. Es en ese momento cuando la transformación del objeto en el que el actor ha puesto su atención ya se ha iniciado (cfr. Stanislavski 1977 142).
5. De ese objeto transformado surge una reacción interior, es decir, una respuesta emotiva (cfr. Stanislavski 1977 142).

Como se ha indicado, Stanislavski recomienda que este proceso se realice mentalmente, tanto para la atención interior como exterior (cfr. Stanislavski 1968 140). Es fundamental que el actor sepa “transformar el objeto y, con él, la atención misma, para

que dejen de ser fríos, intelectuales, razonadores, y se vuelvan cálidos, sensibles” (Stanislavski 1977 142).

Las circunstancias dadas y el “si...” mágico, la memoria emocional y sensorial, por supuesto, las acciones y los objetivos, y la división en unidades de todos estos elementos como mecanismo para conocerlos y desarrollarlos, siempre a través de la imaginación, en el proceso de la vivencia, conforman los elementos psicotécnicos con los que se desarrolla el sistema de creación de Stanislavski. No hay que olvidar que todos estos elementos han de ser ordenados, organizados y fijados en una estructura comprensible, repetible y eficaz para el trabajo creador del actor: la partitura.

#### **3.3.3.1.6. La comunión, la irradiación, la acumulación y la adaptación**

La base de la comunión es un intercambio de escuchas, recepciones y entrega de ideas y sentimientos, en forma de reacciones hacia las que se recibieron en principio o con anterioridad, que, a su vez, produce otras escuchas, recepciones y reacciones en el otro actor y así, como se ha dicho anteriormente, de forma continua y desde el principio hasta el final de la experiencia escénico-dramática (cfr. Stanislavski 1977 257). Esta continua escucha, recepción y reacción posibilita la línea de la vida del personaje, por lo que es necesario organizarla todo lo que se pueda en la partitura. Este hecho no impide que el proceso de comunión viva y orgánica contenga elevados momentos de imprevisibilidad, que podrán ser potenciados por el talento de los actores que intervienen en dicho proceso. La escucha y la recepción se produce sobre hechos, sentimientos, conductas, comportamientos, palabras, gestos, miradas y, en fin, todos aquellos elementos que construyen el personaje en el actor –y que habrán de integrarse en dicha partitura-. Muchos de estos elementos –u objetos- son imaginarios, por lo que Stanislavski recomienda que se trabaje mediante el “si...” mágico (cfr. Stanislavski 1977 258). Stanislavski insiste en que no basta con escuchar, recepcionar y reaccionar, y aconseja a

los actores que, durante el proceso de comunicación, que se aseguren de que sus ideas han llegado a la conciencia, al sentimiento y han impactado en los otros actores (cfr. Stanislavski 1977 257).

Stanislavski desarrolla los conceptos de comunión y autocomunión y plantea la irradiación, que define como una corriente de voluntad que brota del actor, tanto en la vida real como en la escena, durante el proceso de comunión recíproca, que pasa por los ojos, la punta de los dedos y hasta por los poros de la piel (cfr. Stanislavski 1977 266). La irradiación también es la emisión de rayos que rezuman por ojos y cuerpo de los sentimientos y deseos interiores y que envuelven a otras personas con su corriente (cfr. Stanislavski 1977 270). Es establecer un vínculo cercano e íntimo y tratar de penetrar a través de la piel en las almas, reales o imaginarias, tratando de absorber de ellas e irradiar algo de uno mismo. Este proceso ha de realizarse sin esfuerzo físico excesivo y sin exagerar (cfr. Stanislavski 1977 272). Sin embargo, las irradiaciones en “estado de quietud [...] son apenas perceptibles; pero en los momentos de fuertes emociones [...] o exaltación de los sentimientos, se vuelven más definidos y patentes, tanto para quien las emite como para quien las recibe” (Stanislavski 1977 266). Por otro lado, para Stanislavski, la recepción de esos rayos que se irradian conforman un proceso inverso que se configura mediante la percepción de sentimientos y deseos de otros (cfr. Stanislavski 1977 270). Este es un ejemplo de irradiación que explica el maestro:

Tenía deseos de tomarle una mano, para transmitirle sus sentimientos a través del contacto, pero ella se negaba decididamente a toda relación. No hubo palabras, ni exclamaciones, ni mímica, movimiento o acciones. Pero estaban los ojos, las miradas. Esta es la comunicación directa en su forma pura, de un alma a otra, de los ojos a los ojos, o desde las puntas de los dedos, desde el cuerpo, sin acciones físicas visibles. (Stanislavski 1977 267)

Para que la comunicación y la irradiación se produzcan, Stanislavski introduce el concepto de acumular, que define como la acción de acumular la energía, el sentimiento, la emoción, el pensamiento que se ha generado, antes de transmitirlo al otro actor (cfr. Stanislavski 1977 268). La acumulación se percibe a través de los ojos del actor. Sin embargo, no es un acto de expresión a través de los ojos, sino un acto de generación de un sentimiento, emoción o pensamiento que se sujeta hasta que tiene una carga óptima para poder ser transmitido. En todo este proceso, no son necesarias las palabras, aunque se puede trabajar también con ellas y el cuerpo no debe estar en tensión ni rigidez (cfr. Stanislavski 1977 268). El objetivo es “inundar a otro con los rayos de los propios deseos”, lo cual no requiere trabajo muscular, sino emocional, sentimental, intelectual. Por ello, la “sensación física que parte de nosotros es apenas perceptible” (Stanislavski 1977 269). La irradiación bien realizada permite la formación de un nexo interno entre los actores, tanto en una comunión verbal como no verbal. Stanislavski vincula el proceso de comunión a las otras fases de su sistema de esta manera:

[E]n el momento de la aparición en público, todas las circunstancias dadas son ya claras, los objetivos ya han sido encontrados, el sentimiento ha madurado para el papel y sólo espera la ocasión de salir a la superficie. Es suficiente un leve impulso, y los sentimientos ya a punto para el papel fluirán en un chorro incesante... Lo mismo ocurre con la irradiación: imprimid un impulso, abrid una salida, y el sentimiento fluirá por sí solo. (Stanislavski 1977 275)

Otro de los conceptos que configuran el proceso de comunión del actor es la adaptación, la cual implica que el actor 'adapte' su personaje a las continuas y cambiantes condiciones y circunstancias que se producen en el momento en que se construye y/o se ejecuta. Las adaptaciones son como las estrategias que se usan para lograr la comunión de determinado objetivo. En palabras del propio Stanislavski:

[E]n ciertos casos, la adaptación es un engaño; en otros es una ilustración visible de sentimientos o pensamientos internos; a veces ayuda a atraer la atención de la persona con quien se desea estar en contacto, a predisponer en favor de uno; en ocasiones transmite a otras personas lo invisible, lo que sólo se siente y no se puede expresar con palabras. Como veis, las posibilidades y funciones de la adaptación son múltiples. (Stanislavski 1977 277)

Mediante la adaptación se pueden manifestar con mayor énfasis los sentimientos interiores y la propia situación del personaje, pero también permite que el actor-personaje pueda ocultar o disfrazar sus sentimientos o su propia situación.

Las adaptaciones pueden ser conscientes o subconscientes. Cuando son conscientes Stanislavski señala dos momentos en el proceso de elaboración: la elección y la realización de la adaptación. Las adaptaciones subconscientes influyen con fuerza y pueden llegar a ser irresistibles para el público durante el proceso de creación. Además, pueden llegar a ser más vívidas, convincentes, directas y contagiosas que las adaptaciones conscientes, y permiten transmitir al público sutilezas casi imperceptibles de los sentimientos. Por otro lado, son difícilmente alcanzables mediante la técnica o el trabajo intelectual (cfr. Stanislavski 1977 280). Stanislavski viene a decir que o se tienen o no se tienen, o le surgen al actor o no: “Estos recursos son propios de los grandes talentos. Pero ni aun en los actores excepcionales se elaboran siempre, a no ser en los momentos de inspiración” (Stanislavski 1977 281). La adaptación es un concepto importante porque es uno de los elementos que pueden ayudar a mantener vivo, orgánico y fresco el recorrido de la partitura, pues ayuda al actor a estar activo y dinámico a lo largo de todo el trabajo de construcción y ejecución de dicha partitura. La adaptación y el ajuste evitan la monotonía. Sin embargo, si no se usan la adaptación y el ajuste correctamente puede ser un fin en sí mismos y pueden deformar la escena, exhibir al actor y divertir al público.

Según el maestro ruso, si esto ocurre, será perjudicial para el actor y la puesta en escena pues puede romperse la sincera emoción humana e interrumpir la comunión (cfr. Stanislavski 1977 282-83).

### **3.3.3.2. ELEMENTOS ESTRUCTURALES DE LA PARTITURA EN EL SISTEMA DE K. STANISLAVSKI: EL SUPEROBJETIVO, LA LÍNEA DE ACCIÓN CENTRAL, LA LÍNEA CONTINUA, LA PERSPECTIVA, EL SUBTEXTO Y EL TEMPO-RITMO**

En este momento de la investigación vamos a describir y analizar los elementos que ayudan a estructurar el contenido de una partitura en Stanislavski. Postulamos que estos elementos permiten articular, distribuir y ordenar el contenido de la partitura, propiciando un mapa del relieve que tendrá. Se observa el camino a cierta distancia, permitiendo ver la orografía que habrá de ser recorrida más tarde. Además, articula y une los grandes contenidos de la partitura, sin que se precise el recorrido concreto al que se llegará a través de los elementos compositores/modeladores.

#### **3.3.3.2.1. El superobjetivo**

El superobjetivo, que lo abarca todo y en sí confluye todo, posibilita la naturaleza orgánica, es decir, la organicidad (cfr. Stanislavski 1988a 139). Para Stanislavski, el superobjetivo es el “fin esencial que moviliza a todas las fuerzas psíquicas y elementos de la actitud del actor en su personaje” (Stanislavski 1977 320). Stanislavski también lo describe como la semilla, el origen del que surge la obra en el autor. Es el propósito por el cual se han creado los personajes y la obra en su totalidad. El superobjetivo arrastra todos los diversos elementos del personaje y de la obra. Todo en la obra, acontecimientos, personajes, objetivos, acciones, pensamientos “tienden a cumplir ese objetivo” (Stanislavski 1977 321). Tratar de lograr el superobjetivo es una tarea continua, ininterrumpida, que “debe recorrer toda la obra y el papel” (Stanislavski 1977 321). El superobjetivo es un deseo, una aspiración “distinta, real, humana, activa para lograr el fin esencial de la obra”. Es un deseo que infunde vida a toda la historia, que estimula en los actores una actividad dinámica y que alimenta al actor en toda su plenitud en su afán por

construir al personaje. Su capacidad de atracción debe ser extraordinariamente poderosa.

El superobjetivo generalmente parte del intelecto, de lo consciente, y suele ser una idea interesante, pero también puede, y debe, nacer de la emoción (cfr. Stanislavski 1977 321).

El superobjetivo estimula la imaginación creadora, absorbe la atención, satisface el sentido de la verdad y despierta la fe y los demás elementos de la actitud del actor y actúa sobre las fuerzas motrices de la vida psíquica (cfr. Stanislavski 1977 322).

El superobjetivo stanislavskiano debe corresponder a las ideas del personaje y de la obra y, a través de éstos, responder al autor (cfr. Stanislavski 1977 321), pero también debe cautivar al propio actor, pues éste debe sentirse seducido por el superobjetivo para poder regenerar en la escena la vivencia del personaje, ya que tiene que convertir cada superobjetivo en algo propio (cfr. Stanislavski 1977 322).

Stanislavski considera que cuando la línea de la vida del espíritu del personaje esté clara, entonces se descubrirá el superobjetivo que atrae para sí los deseos de la voluntad humana (cfr. Stanislavski 1988a 140). En cuanto a cómo se determina, lo primero es que debe denominarse verbalmente. De la precisión del nombre, de la acción que debe encerrar “dependen toda la orientación y el enfoque de la obra” (Stanislavski 1977 323). Por esta razón, es muy importante ahondar en el significado de las palabras que denominen verbalmente el superobjetivo, pues sólo así se logrará abordar la obra y el personaje con la importancia, la amplitud y la profundidad adecuadas (cfr. Stanislavski 1977 324). Como dice Stanislavski, “es un momento de suma importancia, que da sentido y orientación a todo el trabajo” (Stanislavski 1977 324).

Como ejemplos de dicho concepto, Stanislavski señala que, para Dostoievski, el superobjetivo que lo impulsó a escribir *Los hermanos Karamazov* fue “la búsqueda del diablo y de Dios en el hombre”. Para Tolstói, “la lucha por la propia perfección” fue el superobjetivo de toda su obra. El de Anton Chejov fue “la lucha contra la vida trivial y



burguesa” y “la aspiración por alcanzar una vida mejor” fueron su superobjetivo. El maestro esgrime otros ejemplos, como “conocer el sentido de la existencia” en *Hamlet*, de Shakespeare; o “la lucha por la libertad” en *La desgracia de tener ingenio*, de Griboiédov; o “quiero que me crean enfermo” en la obra de Molière *El enfermo imaginario*; “quiero galantear en secreto” en *La posadera*, de Goldoni, etc. etc. (Stanislavski 1977 321-24).

El superobjetivo debe ser profundo, amplio y significativo, pues de esa forma surgirán menores posibilidades de que el actor se pierda en aspectos minúsculos e inmediatos, y mayor atención atraerá, que es uno de los factores que ayudarán a que surja la naturaleza orgánica y el subconsciente comience a actuar. En palabras del propio Stanislavski, “los grandes objetivos son algunos de los mejores recursos de la psicotécnica que buscamos para actuar indirectamente sobre la naturaleza espiritual y orgánica y sobre el subconsciente” (Stanislavski 1977 346).

La acción del actor por tratar de cumplir el superobjetivo la denomina Stanislavski la línea suprema de acción. Es la acción central, la línea que recorre toda la obra en cumplimiento del superobjetivo y que no puede quebrantarse, saltarse o infringirse sin que destruya la obra misma (cfr. Stanislavski 1977 329).

### **3.3.3.2.2. La línea de acción central**

Stanislavski asegura que todo adquiere sentido en la inconsciente y encubierta relación con el sentido principal, con la aspiración natural y con la acción central de la vida del espíritu humano (cfr. Stanislavski 1988a 140). El maestro ruso define acción central de la obra y del personaje como la constante fuerza o idea en la que queda expresada la esencia misma de la creación; “es el tema dominante que atraviesa toda la obra” y el nexos esencial, profundo y orgánico, que relaciona las diferentes partes y elementos del personaje (Stanislavski 1988a 139). La acción central conforma el dinamismo de la obra al atravesarla, de parte a parte, promoviendo la idea fundamental y

la acción en cada momento del espectáculo (cfr. Stanislavski 1988a 142). Para Stanislavski, la acción central se crea con una larga serie de objetivos importantes. En cada uno de ellos hay una gran cantidad de pasos pequeños que se tienen que cumplir.

Para recordar, reconocer y sentir la verdad y la vida en cada una de las acciones que el actor realiza en escena, Stanislavski propone recordar y comprender el sentido y el nexo de las pequeñas partes de la acción central, entender la importancia del camino lógico y continuado de su desarrollo, y crear el control consciente sobre cada pequeña acción auxiliar. Para él este es el camino, el proceso que, repetido decenas y centenares de veces, conduce “a actuar de un modo auténtico, fructífero y consecuente” (Stanislavski 1977 197).

Stanislavski utiliza también el término “línea continua de acción” en el “período de la vivencia” para referirse a acción central. Para el maestro, es un gran estímulo que se usa para incidir y operar sobre el subconsciente. Sin embargo, la fuerza del impulso creador de la acción central o línea continua de acción está plenamente vinculada con el poder de actuación del superobjetivo que se plantea durante el proceso de creación, el cual también influirá, como se ha indicado, en la creación subconsciente.

En resumen, lo que afirma Stanislavski es que el superobjetivo es “la clave de la obra” y la acción central “es el tema dominante que atraviesa toda la obra”. Por tanto, la línea de acción continua y el superobjetivo son “los recursos más poderosos para estimular la creación subconsciente de la naturaleza orgánica” (Stanislavski 1977 347). Según Stanislavski, el superobjetivo y la acción central configuran la esencia vital, la finalidad esencial y la acción creadora que reúne los objetivos más pequeños, las acciones y los fragmentos que conforman la partitura del personaje (cfr. Stanislavski 1988a 139). Cada fragmento, con sus objetivos, acciones y demás elementos, debe formar parte de un todo y estar en relación con los demás fragmentos con sentido y lógica -es decir, una partitura-

para transmitir de forma correcta la acción central y el superobjetivo (cfr. Stanislavski 1988a 141). El orden de la emoción y la existencia del personaje (la partitura) en escena lo determinan el superobjetivo y la acción central, que también guían el trabajo creador de director y actores (cfr. Stanislavski 1988a 141).

El superobjetivo (deseo, según Stanislavski), la acción central (tendencia, fuerza o idea que se orienta hacia una determinada dirección, según Stanislavski) y la ejecución de ambos (la acción, según Stanislavski) conforman el proceso creador de la vivencia, que se organiza en la partitura, y que origina la creación del personaje. Stanislavski lo plantea de forma muy clara: “[E]l proceso de la vivencia consiste en la creación de la partitura del personaje, el superobjetivo y la ejecución dinámica de la acción central. Reside en la realización de la partitura y en la más honda tonalidad del alma” (Stanislavski 1988a 142).

La partitura debe estar unificada, según Stanislavski, por un único superobjetivo que debe regirla (cfr. Stanislavski 1988a 142). Este superobjetivo es la esencia del alma, la finalidad, el objetivo de los objetivos, que concentra toda la partitura del personaje, y sus partes, grandes y pequeñas, encierran en sí la visión, el concepto, el sentido interior de los conflictos pequeños y grandes. Por lo tanto, ejecutando la partitura se logran el superobjetivo, los objetivos, los fragmentos y la esencia del personaje.

### **3.3.3.2.3. La línea continua o ininterrumpida**

La línea ininterrumpida, línea continua o línea de acción continua es una corriente continua de energía y de acción siempre interna, a veces más o menos plástica o externa (cfr. Stanislavski 1975 91-93). A lo largo de esta línea continua se ejecutan también los movimientos que, junto con la acción y la energía, según Stanislavski, deben “perpetuarse en los intervalos correspondientes, como las notas en un instrumento de arco se interrumpen en los momentos necesarios, y como ocurre en el ‘staccato’ de una soprano de coloratura” (Stanislavski 1985 421). Además de esta concreción, el maestro asegura

que se puede crear una línea ininterrumpida de cualquiera de los elementos que el actor trabaja. Stanislavski diferencia entre línea externa (movimientos de cuerpo, brazos, piernas, gestos, actitudes y poses) y la línea interna (energía cargada en movimiento): “[L]a plasticidad externa está basada en nuestro sentido interior del movimiento de energía” (Stanislavski 1988b 93). En cualquier caso, Stanislavski dice que en “un punto determinado la hacemos más fina, en otro la reforzamos quizás en un tercer punto podemos acelerarla, contenerla, hacerla más lenta, romperla, añadir un acento rítmico y, finalmente, coordinar nuestro movimiento con la intensidad del tempo y del ritmo” (Stanislavski, *dirige* 90), al igual que se hace en música con los elementos de una partitura.

La línea ininterrumpida debe tener movimiento. Debe unirse la línea anterior, que abarca el pasado del personaje, seguir con el presente y proyectarla hacia el futuro de dicho personaje. Esta línea establecerá los diversos episodios y acontecimientos (grandes y pequeños, pero fundamentales) de vida del personaje generando un recorrido continuo que abarque hasta el final del mismo en la historia (cfr. Stanislavski 1977 302): “Todas las líneas grandes se forman de muchas pequeñas” (Stanislavski 1977 303). El actor, a partir de los grandes y medianos acontecimientos que presenta el autor de la historia, debe proyectar los pequeños acontecimientos, y desde estos transitar a los medianos y desde allí a los grandes. Les toca al director y al actor completar con su imaginación “lo que el autor dejó inconcluso en el ejemplar impreso de la obra. De otro modo no se logra en la escena una continuidad en la ‘vida del espíritu humano’ del artista en su papel sino tan sólo algunos fragmentos. Para vivir el papel hace falta una línea ininterrumpida (relativamente)” (Stanislavski 1977 303). Por otro lado, la alternancia de elementos y objetos en la línea continua es consustancial al propio concepto de línea: “La vida del hombre o del personaje es un cambio permanente de objetos, círculos de atención, ya sea

en la vida real, en la escena, en el plano de la realidad imaginaria, en los recuerdos del pasado o en los sueños del futuro, pero excluyendo la sala de los espectadores” (Stanislavski 1977 304). La línea continua de acción es un gran estímulo que, según Stanislavski, se usa para incidir y operar sobre el subconsciente. Sin embargo, la fuerza del impulso creador de la línea de acción continua está plenamente vinculada con el poder de actuación del superobjetivo que se plantea durante el proceso de creación, el cual también influye, como se ha indicado, en la creación subconsciente.

Stanislavski plantea organizar la partitura a partir de la concatenación de los diferentes elementos, organizados uno tras otro de forma continua desde el principio hasta el final del trabajo del actor, creando una sucesión y una gran línea continua que abarque el total de los elementos que definen el personaje y que debe crear (re-crear) escénicamente el actor: “Las infinitas imágenes de la fantasía, los objetos de la atención, de comunión, los objetivos, deseos y acciones, los momentos de verdad y de fe, los recuerdos emotivos, las adaptaciones, se disponen en filas” (Stanislavski 1977 307). La línea de acción continua del actor desarrolla psicofísicamente todos los elementos en escena. Como dice Stanislavski, “la línea de acción continua reúne en un solo haz a todos los elementos y los dirige hacia el objetivo general” (Stanislavski 1977 326). El hecho de que el actor actúe, accione a partir de la línea de acción continua, según Stanislavski, es lo que le asegura que en escena trabaje a partir de las circunstancias dadas o el “si...”, y que pueda incorporar la organicidad, lo subconsciente, lo inesperado a su trabajo escénico y, por tanto, que se pueda generar “la vida del espíritu humano” del personaje (Stanislavski 1977 326). Esta idea la deja perfectamente clara en su definición de continuidad, línea de acción continua y otros conceptos. De hecho, define la línea del papel como una sucesión de estados, objetivos y elementos (los pequeños son absorbidos por los medianos y éstos

por los grandes) que se funden, y a través de los cuales transita el actor durante la construcción o vivencia del personaje:

No se interrumpe [...], sino que empieza a transformarse gradualmente, en relación con el cambio de las circunstancias dadas. Al principio pasa por la breve franja de la felicidad del recién casado Otelo, sus bromas con Yago; luego vienen la sorpresa, el desconcierto, la duda, el rechazo de la desgracia que se avecina, y en seguida el celoso se calma a sí mismo y vuelve al estado anterior de felicidad [...] No temáis estos cambios; por el contrario, debéis quererlos, justificarlos, agudizarlos mediante contrastes. (Stanislavski 1977 344)

Sin embargo, el actor no sólo transita a través de estos elementos. También se sirve de ellos, a modo de balizas, de señales que trazan e indican el itinerario, el recorrido de la línea de la acción central y del superobjetivo, que son la base del proceso de construcción y definición del personaje, su evolución a lo largo de la historia y de la provocación en el actor del subconsciente, duende o inspiración, según quiera llamarse (cfr. Stanislavski 1977 345).

En resumen, lo que afirma Stanislavski es que esta línea hace referencia, por tanto, tanto a la fábula del personaje –la escaleta de personaje- como al recorrido técnico del actor para construir el personaje escénicamente como fuente de la organicidad durante su ejecución del espectáculo. Como es lógico, también referencia la actitud y el compromiso del actor y la técnica en el proceso creador (cfr. Stanislavski 1977 303). La línea continua o ininterrumpida se ha de desarrollar sobre todos y cada uno de los elementos que participen en la creación de la partitura y, por tanto, para concretar el contenido del personaje. Es de vital importancia y utilidad para definir el proceso de las vivencias, el de la encarnación y el de comunión con el espectador. Abarca las acciones –físicas y

psicológicas-, los objetivos, conforma las unidades, el subtexto, el tempo-ritmo, etc. Para Stanislavski la manera más eficaz de fijar la línea continua y la partitura es repetirla continuamente en el orden establecido (cfr. Stanislavski 1977 302).

Es muy interesante el planteamiento que hace Stanislavski sobre “las muchas y variadas líneas de acción” que tiene el actor, pues con éstas se pueden ampliar los bloques de contenido de una partitura (Stanislavski 1988b 286). Por ejemplo, la línea de acción física, la línea de acción emotiva, la línea de acción anímica, la línea de acción social, la línea de acción psicológica, la línea de acción sentimental, la línea de acción de los objetivos, la línea de acción de actividad, etc. Con todos estos elementos se puede configurar la partitura al proporcionarle la necesaria continuidad. Sin embargo, hay que tener en cuenta que se debe diferenciar entre la línea de acción dramática, perteneciente al recorrido dramático que realiza el personaje a lo largo de la obra y la línea de acción actoral, que es aquella que conforma la línea continua, y la partitura técnica: “La línea inquebrantable de los objetivos físicos y psíquicos elementales compone, según la definición de Stanislavski, la partitura del papel” (Kristi y Prokófiev 25). Las diferentes líneas ininterrumpidas de acción, de imágenes, de palabras, etc., consolidan la partitura, conforman la acción central y el superobjetivo, posibilitando la creación (cfr. Kristi y Prokófiev 45).

#### **3.3.3.2.4. La perspectiva**

Stanislavski define la perspectiva como la distribución, a lo largo del curso de la obra, de toda la complejidad psicológica y la vida espiritual del personaje, establecida en un orden lógico, sistemático y consecutivo, en la que se interrelacionan todos sus componentes de manera que éstos se expandan gradualmente (cfr. Stanislavski 1988b 209). Es la perspectiva personal del personaje lo que fundamenta su comportamiento y su conducta a lo largo del desarrollo escénico del mismo (cfr. Stanislavski 1988b 211). Como

dice Stanislavski, la perspectiva permite desarrollar la línea de acción sobre la que se manifestarán la conducta y el comportamiento del personaje. Además, aunque puedan parecerse, según el propio Stanislavski, “no son idénticas, pero hay parentesco entre ellas. La una es íntima aliada de la otra. La perspectiva es el sendero que atraviesa la obra de teatro en su totalidad, y a lo largo de este sendero avanza de manera constante la línea continua de acción”. Y ambas, asegura el maestro, “contienen el factor esencial de la creatividad, del arte y de nuestra concepción del trabajo del actor” (Stanislavski 1988b 213). La distinción entre perspectiva y línea de acción permite reforzar la importancia que para Stanislavski tiene la partitura en el proceso de creación, construcción y fijación de personajes, pues es la partitura la herramienta que une la perspectiva y la línea de acción – con sus diferentes elementos- en un todo. El maestro ruso distingue entre dos líneas de perspectiva, las cuales son paralelas: la perspectiva del personaje y la perspectiva del actor. La perspectiva del actor conforma su vida escénica, es decir, “su psicotécnica mientras actúa” (Stanislavski 1988b 204). Esta línea de perspectiva va en paralelo a la línea de perspectiva del personaje. La perspectiva del personaje proyecta su evolución a lo largo de la historia, teniendo en cuenta que dicha evolución debe tener fuertes contrastes entre el pasado, el presente y el futuro. Los acontecimientos del pasado del personaje conforman su presente, y éste marcará su futuro. En este complejo proceso, el maestro ruso describe tres tipos de perspectivas:

- Perspectiva del pensamiento transmitido: se utiliza para transmitir el pensamiento, la lógica y la coherencia, y es muy importante para establecer las relaciones entre las distintas partes de la perspectiva. Desarrolla, pues, el plano del subtexto - el nivel interno- intelectual del personaje.
- Perspectiva de transmisión de sentimientos: se utiliza para transmitir sentimientos complejos. Desarrolla el plano del subtexto -el nivel interno-



sentimental del personaje. Las perspectivas de pensamiento transmitido y de transmisión de sentimientos fundamentan las “líneas de los objetivos internos, deseos, ambiciones, esfuerzos de acciones agrupadas, insertas, separadas, combinadas, acentuadas, atenuadas”, y otros factores que desarrollan las emociones del personaje a lo través de la obra (Stanislavski 1988b 206).

- Perspectiva artística o personal: proporciona tonalidad y vida a la historia o a un momento de la misma (cfr. Stanislavski 1988b 206). Desarrolla las “cualidades de continuidad, tono y armonía”, personales e intransferibles de cada actor, de cada artista que crea un personaje (Stanislavski 1988b 207).

A partir de estos fundamentos, Stanislavski plantea el siguiente proceso de realización de la perspectiva del personaje:

- Seleccionar las partes, componentes o episodios más importantes o significativos de cada escena, acto y de la obra completa. A partir de esta selección,
- desarrollar “una cadena de puntos importantes que diferirán entre sí en cuanto a volumen y plenitud” (Stanislavski 1988b 206);
- estudiar la obra como un todo, de forma que se aprecie la perspectiva, el recorrido general de la misma;
- analizar el personaje, imaginando y poniéndose el actor en su lugar;
- unir los diversos planos (ver cuáles o de qué tipo son esos diversos planos: acciones (físicas), pensamientos, sentimientos -emociones y pasiones-, objetivos...);
- distribuir y moldear las partes de forma armoniosa (Stanislavski 1988b 207).

Y a partir de este proceso, según Stanislavski, este sería el orden de trabajo que plantea con la perspectiva:

1. trabajar, definir la perspectiva,
2. lograr que los sentimientos alcancen la corriente subtextual (construir el subtexto mediante sentimientos, emociones, pensamientos...) y
3. acometer la línea continua de acción.

Como se puede observar, las similitudes entre perspectiva y partitura son bastante elocuentes. La perspectiva, como la partitura, tiene como función relacionar y ordenar de forma calculada y armoniosa cada una de las partes de un personaje, y de todos los personajes de la obra, y responde al superobjetivo determinado. Sin embargo, la perspectiva, aun siendo compleja, abarca menos elementos que la partitura. La perspectiva se centra en tres aspectos relacionados con actor y personaje. Por un lado, desarrolla la línea de pensamiento y de sentimientos del personaje y la vida psicotécnica del actor para construir estos elementos. Sin embargo, Stanislavski plantea la línea de acción como elemento diferente de la perspectiva, ya que es ésta última la que fundamenta aquella, y ambas se estructuran, ordenan y temporalizan en la partitura. Es por ello que podemos sostener que la partitura es una herramienta más compleja que la perspectiva, pues engloba todas las perspectivas, las diferentes líneas de acción, la gesticulación, los movimientos y, en fin, toda la construcción psico-física que el actor ha de realizar para materializar escénicamente el personaje. En cuanto al proceso y el orden de trabajo, ambos van de la mano, tanto en la partitura como en la perspectiva.

La partitura que ejecuta el actor, percibida por el espectador, conforma el personaje. El espectador ve al personaje, mientras que quien verdaderamente actúa ante él, y por tanto construye y define las diferentes perspectivas, líneas de acciones, gestos, movimientos y otros elementos de ese personaje, es el actor. Esta es la idiosincrasia y la grandeza de la interpretación.

### **3.3.3.2.5. El subtexto**

En este punto es importante explicar el subtexto. Stanislavski define el subtexto como lo que hay detrás y por debajo de las palabras reales de un personaje: “Es la expresión manifiesta e interiormente sentida de un ser humano en el personaje, expresión que fluye ininterrumpida bajo las palabras del texto y que les proporciona la vida y una base de existencia” (Stanislavski 1988b 170). Imágenes, pensamientos, sentimientos y relaciones conforman el subtexto que soporta el texto, porque, como el propio maestro afirma, “la palabra hablada, el texto de una pieza, no tiene valor en sí mismo y por sí mismo, sino que lo adquiere por el contenido interior del subtexto y aquello que abarca” (Stanislavski 1988b 141).

La finalidad es despertar y articular bajo las palabras del texto toda clase de sentimientos, relaciones, deseos, pensamientos, imágenes interiores, sensaciones visuales, auditivas en el actor, en los otros actores y, por ende, en los espectadores. En resumen, aúna palabras, relaciones, sentimientos, ideas y acción, los cuales son también partiturizados. Stanislavski concibe el subtexto como una globalidad que reúne en sí todo lo implícito y lo oculto del texto, conformando así la partitura en su nivel interno: “Es un tejido de esquemas innumerables y diversos dentro de la obra y del personaje, hecho de ‘sés mágicos’, circunstancias dadas, todo tipo de ficciones de la imaginación, movimientos internos, objetos de atención, verdades pequeñas y grandes y la creencia en ellas, adaptaciones, ajustes y otros elementos similares” (Stanislavski 1988b 139). El maestro considera que los sentimientos y relaciones deben desarrollarse desde la subtextualidad. A partir de que los sentimientos se integren en la corriente del subtexto, surgirá la línea continua:

Esta corriente interna de imágenes, alimentada por toda clase de invenciones ficticias, así como por las circunstancias dadas, confiere vida a un personaje, le proporciona una base para todo lo que el personaje realiza: ambiciones,

pensamientos, sentimientos... síes mágicos y circunstancias dadas... el texto de la obra iría acompañado de una corriente subtextual de imágenes, como una película constantemente proyectada sobre la pantalla de nuestra visión interna, para guiarnos mientras hablamos y actuamos en escena. (Stanislavski 1988b 151)

El subtexto stanislavskiano se articula en la partitura de una forma compleja. En primer lugar, el actor debe trabajar las imágenes, sentimientos, etc. -a partir del “si...”, de las circunstancias dadas o de cualquier otro elemento o ejercicio- que proyecten un nivel de significación diferente, complementario o análogo al nivel del texto. Cuando el actor domina esos elementos, entonces pueden ser transformados en diferentes acciones físicas - acciones, movimientos, expresiones, etc,- que permiten su manifestación escénica, y sin las cuales no siempre es posible trascender el escenario. De esta forma, tanto el subtexto como la acción física que lo manifiesta escénicamente se configuran en la línea de continuidad transversal que permite la partitura.

#### **3.3.3.2.6. El tempo-ritmo**

Se define el tempo como la rapidez o lentitud de pulsación de una acción, un movimiento o un sonido, que tienen una misma duración; y el ritmo como la relación cuantitativa de dicho movimiento, acción o sonido, cuyo tempo y medida han sido dados. La medida la define Stanislavski como el “grupo de pulsaciones de igual duración que se repite (o que puede repetirse) que ha sido establecido como unidad y una de cuyas pulsaciones está acentuada” (Stanislavski 1988b 216). El tempo-ritmo en el movimiento, la palabra y la acción proporciona material con el que concebir la partitura: “Junto con la línea continua de acción y el subtexto, el tempo-ritmo atraviesa como un hilván todos los movimientos, palabras, pausas, la experiencia afectiva de un papel y su interpretación física” (Stanislavski 1988b 274). Sin embargo, también puede funcionar como elemento

para controlar la caprichosidad de los sentimientos y con el que estimular “cada una de nuestras fuerzas motivadoras interiores” (Stanislavski 1988b 281). Desarrolla implícitamente cada acción y cada movimiento (cfr. Stanislavski 1988b 231). Además, ayuda a la imaginación del actor, proporcionando a éste “determinadas circunstancias ambientales y sus emociones correspondientes” (Stanislavski 1988b 227). Por otro lado, el tempo-ritmo posibilita la variación, evolución y desarrollo de los estados de ánimo y con ello osl de la partitura, al variar o desarrollar el tempo-ritmo original: “Variando la fuerza y calidad del acento [...] llegamos a crear los estados de ánimo más diferentes: andante, maestoso, andante largo, allegro vivo, allegretto, allegro, vivace” (Stanislavski 1988b 223). Diseñar un grupo de acciones, movimientos y palabras a partir de la variación de todos o algunos de estos estados de ánimo proporcionarían en sí una partitura de gran complejidad. El tempo-ritmo permite realizar “combinaciones de todo tipo de velocidades y medidas diferentes” (Stanislavski 1988b 239). Estas combinaciones se pueden realizar a nivel general en un momento, en una escena o en un espectáculo en su totalidad. E incluso diferentes actores pueden trabajar “diferentes ritmos y tempos en actividad simultánea” (Stanislavski 1988b 239).

Stanislavski considera que un actor adquiere maestría cuando domina y controla la técnica, es decir, trabaja de lo interior a lo exterior, y desde las invenciones de la imaginación y del recuerdo afectivo. Transita desde “los sentimientos al tempo-ritmo y volviendo del tempo-ritmo a los sentimientos” (Stanislavski 1988b 256).

### **3.3.3.3. ELEMENTOS RELATIVOS DE LA PARTITURA EN EL SISTEMA DE K. STANISLAVSKI: EL 'SI', LAS CIRCUNSTANCIAS DADAS, ESTADOS DE ÁNIMO, OBJETIVOS, ACCIONES Y LA SEGMENTACIÓN**

Analicemos ahora aquellos elementos que ayudan a director y actor a construir concretamente cada personaje. Estos elementos tienen un carácter y un valor relativo, pues, dependiendo de las circunstancias y la capacidad creativa y técnica del actor, del director y su dimensión artística, y de la dimensión que se le dé a la producción, se concretarán de una forma u otra. Además, su relatividad se activa en cada ensayo y en cada representación. Representa el camino que ha de recorrerse cada vez. Por ello posee esa cualidad relativa tan potente. Implican al actor ejecutando o recorriendo en cada momento aquellas circunstancias, acciones u objetivos, etc., que, aun habiendo sido planificados previamente, han de llegar a construirse de los mismos sobre el escenario, ante unos espectadores concretos. Es por ello que estos últimos también contribuyen con su predisposición, ya que pueden aumentar o disminuir el poder de comunión con el actor.

#### **3.3.3.3.1. El “Si...” mágico**

El “si...” es un invento de la imaginación (cfr. Stanislavski 1977 92). A través de esta suposición que es el “si...” se plantean situaciones o hechos imaginarios que el actor admite. Juega y los actúa con libertad, sin esfuerzo de tener que aceptarlos como una realidad (cfr. Stanislavski 1977 90). El “si...” es, por tanto, una gran ficción, un gran juego, que le pide al actor que conteste mediante acciones qué habría hecho o cómo habría reaccionado/actuado en determinado lugar y situación. El “si...” ayuda a distinguir lo real de la ficción, lo que permite proceder con mayor seriedad y decisión, y a adoptar actitudes más determinadas dentro de esa ficción. El “si...” ayuda al actor a trasladarse “al único universo en el que se puede realizar la creación”; además, lo impulsa en su desarrollo creativo posterior de forma gradual y lógica (Stanislavski 1977 88). Es una de las llaves de

la imaginación y de los imaginarios, suscita ideas, etapas, acciones lógicas contextuales, situacionales y consecuentes. El “si...” (“como si...” o “en el caso de que...”) posibilita crear las acciones, tanto internas como externas, de una forma normal, orgánica y natural, y saca al actor de la realidad cotidiana (cfr. Stanislavski 1977 88).

Stanislavski desarrolla el “si...” común y lo transforma en un “si...” mágico, el cual ya no es simple sino que provoca, “de un modo instantáneo e instintivo la acción misma”, pero no sólo una acción sino también “una intensa y auténtica emoción y reacciones sumamente activas” (Stanislavski 1977 89). Existen “si...” simples y complejos. Como ejemplo de “si...” simple, Stanislavski explica “la experiencia con el cenicero y el guante... No había más que decir: si el cenicero fuera una rana y el guante un ratón, en seguida provocarían un reflejo” (Stanislavski 1977 89). El “si...” complejo implica la unión, la organización continua e ininterrumpida de los “si...” del autor y de otro origen (los del director, los del propio actor) que justifican tanto conductas como actitudes de los personajes (Stanislavski 1977 89). El “si...” complejo se establece y se desarrolla en las circunstancias dadas: “El autor, al crear la obra, dice: ‘Si la acción se desarrollara en tal época, en tal país, en tal lugar de la casa; si ahí vivieran tales personas, con tal disposición de ánimo, con tales ideas y sentimientos; si chocan entre sí por tales o cuales circunstancias...’” (Stanislavski 1977 89).

El director también crea sus “si...”: “Si entre los personajes existieran tales relaciones, si tuvieran tales hábitos, si vivieran en tal ambiente...” (Stanislavski 1977 89). Todos estos aspectos del “si...” llevan al actor a plantearse ¿cómo actuaría si estuviese en esas circunstancias, si estuviese en ese lugar? Así, el “si...” proporciona la cualidad y el poder de la transformación -psicofísica- instantánea y del estímulo interior en el actor, que provocará sentimientos, emociones o pensamientos iguales o análogos a los del personaje (cfr. Stanislavski 1977 89). El “si...” mágico llega a ser un imaginario absoluto y muy

concreto. Esta cualidad, la imaginaria, es su fortaleza y lo que provoca o determina, a partir de las circunstancias que plantea el autor y concreta aún más el director, la eficacia del “si...” como imaginario. Como todo juego imaginario, puede ser simple o complejo y, como todo juego, puede funcionar bien o mal, ser eficaz o no serlo.

El “si...” tiene la fuerza de influir al plantear lo que puede o podría ser y no lo que es, es decir, no el hecho real. Sitúa al actor ante un hecho que “si ocurriera...” lo llevaría a plantearse cómo se comportaría, qué actitud adoptaría ante esa situación, qué respuestas, qué soluciones trataría de exponer ante ese problema. Esta situación imaginaria proporciona estímulos y determinaciones prácticamente sin que se lleguen a forzar dichos estímulos o determinaciones. Stanislavski plantea el “si...” como una gran herramienta o recurso para el actor y nunca como la vida verdadera (cfr. Stanislavski 1977 91). Cada actor juega desde su propio punto de vista y experiencia. En este proceso, el director lo reconduce y dirige hacia donde él necesite (cfr. Stanislavski 1977 90). El “si...” desarrolla la función de impulsar “la imaginación dormida” y junto con las circunstancias dadas “ayudan a crear el estímulo interior” (Stanislavski 1977 92). El “si...”, conjuntamente con las circunstancias dadas, es un instrumento destinado a obtener material de creación.

### **3.3.3.3.2. Circunstancias dadas**

Las circunstancias dadas tienen el mismo origen que el “si...”. Sin embargo, mientras que éste es una suposición, las ‘circunstancias’ complementan dicha suposición permitiendo desarrollar la creación que se origina en el “si...”. Sin las circunstancias el “si...” carece de fuerza de estímulo y, en palabras del propio Stanislavski, “no puede existir” (Stanislavski 1977 92). Las circunstancias dadas funcionan como fundamento del “si...” y, juntos, estos dos elementos “ayudan a crear el estímulo interior” (Stanislavski 1977 92). Las circunstancias dadas conducen al actor a percibir lo que tiene a su alrededor -tanto en los ensayos (fase de creación y fijación) como en la representación (fase de re-



creación)- de manera diferente a como lo hace cuando no trabaja con determinados requisitos. Este imaginario, producto del uso de una determinada coyuntura, además, “suscita naturalmente las correspondientes acciones reales para que se cumpla el objetivo fijado” (Magarshack, *Introducción* 90). Para Stanislavski, las circunstancias dadas proporcionan al actor “sinceridad de las emociones y de los sentimientos”<sup>11</sup> (Stanislavski 1977 91).

Mediante las “circunstancias dadas” que aporta el autor -aquellas que se encuentran en la obra-, las que proporciona el director y las que concibe el actor, se crea un plan general para hacer vivir el personaje, con las circunstancias que lo rodean, ante el público (cfr. Stanislavski 1977 92). Este plan general, conjuntamente con la línea continua de acciones físicas y el superobjetivo, conforman la partitura del personaje. En todo este proceso es fundamental, por un lado, la fe, es decir, la creencia en ese plan general que conformará la partitura y, por otro, la fijación de dicho plan, que no se puede convertir en hábito de otro modo más que mediante la repetición. El hábito y la fe permitirán que se creen espontáneamente en los actores las “emociones sinceras” o los “sentimientos que parecen verdaderos” (cfr. Stanislavski 1977 92).

Stanislavski plantea el siguiente proceso para usar el “si...” mágico y las “circunstancias dadas”:

- Asumir una situación supuesta, es decir, un “si...”,
- complementarlo con las ‘circunstancias dadas’ (circunstancias proporcionadas por la obra, el director y el propio actor);

---

<sup>11</sup> La sinceridad de las emociones es el sentimiento de vivencia que tiene el actor y representa la auténtica y viva pasión humana (cfr. Stanislavski 1977 92). Por otro lado, la sinceridad de los sentimientos que parecen verdaderos son aquellos sentimientos o emociones, muy cercanos y análogos a los sentimientos reales, que son reproducidos indirectamente mediante la incitación de sentimientos internos que se desarrollan mediante la imaginación de “circunstancias dadas” que se encuentran en la obra, las que proporciona el director y las concebidas por el propio actor (cfr. Stanislavski 1977 92).

- generar cuestiones: ¿Qué haría yo en esa situación/circunstancia? ¿Cómo me comportaría? ¿Qué actitud asumiría?, y
- responder esas y otras preguntas que surjan con acciones.

Es muy importante durante todo este proceso no forzar el sentimiento y no concentrarse en él, sino ocuparse en la generación y la creencia de las circunstancias dadas, la reflexión de las cuestiones que surgen y la acción que generemos como resultado de circunstancias-cuestiones. Según Stanislavski, si jugamos con fe, surgirán espontáneamente “emociones sinceras” o, al menos, “sentimientos que parecen verdaderos” (cfr. Stanislavski 1977 92).

En el proceso a través del cual surgen las sensaciones, de éstas las vivencias y de ambos los deseos de actuar, el actor debe:

- ver mentalmente el ambiente conocido, y
- vivir el estado de ánimo que dicho ambiente le evoca. Esto provocará en él
- un renacer de pensamientos habituales y relacionados con el lugar de la acción. De estos pensamientos,
- nacerán las sensaciones y las vivencias, que provocarán y de los que
- surgirán los deseos de actuar.

Por medio de la imaginación y/o la fantasía, el actor también debe completar y crear todo el material que ni autor ni director aporten. Este trabajo requiere de la partiturización (organización, selección, orden) de dicho material:

- Crear una serie continua de “circunstancias dadas” (en las que se desarrollará el ejercicio imaginario).
- Disponer todas y cada una de las partes en una “línea interrumpida de visiones internas en relación con esas circunstancias”, de manera que resulte una “línea continua de imágenes, una especie de filme” (que el actor deberá ejecutar,

proyectar, cada vez que actúe, ya sea en un ensayo o en una representación delante del público) (Stanislavski 1977 110).

- De las imágenes surgirán las emociones, desde las cuales el actor debe accionar, comportarse, reaccionar. Según Stanislavski, estas imágenes brotan dentro del actor, a través de su memoria, imaginación o fantasía y desde el interior se proyectan fuera, desde donde el actor las observa (cfr. Stanislavski 1977 110): “los objetos imaginados y las imágenes se nos dibujan fuera de nosotros, pero surgen previamente en nuestro interior, en nuestra imaginación y nuestra memoria” (Stanislavski 1977 111).

Lo que pretende Stanislavski con la “película de imágenes” es que éstas logren mantener en el actor el estado de ánimo análogo al del personaje más adecuado y que, una vez que han penetrado en el espíritu del actor, provoquen las oportunas vivencias, impulsos, e incluso las acciones. Por todo esto, cada actor debe trabajar de forma compleja las “circunstancias dadas” (cfr. Stanislavski 1977 112). De estas palabras se puede entender que el fin, el objetivo último de este proceso de trabajo, es lograr la fijación de las sensaciones y las vivencias. La fijación es lo que permite que renazcan en cada representación.

### **3.3.3.3. Estados de ánimo**

Stanislavski establece una diferencia clara y útil entre el estado de ánimo del actor, por un lado, y los estados de ánimo del personaje. El maestro denomina estado de ánimo creador a la confluencia de determinadas energías, inteligencia y emociones en el actor que le permiten crear subconscientemente. Por otro lado, los estados de ánimo del personaje son aquellos estados anímico-emocionales por los que atraviesa el personaje a lo largo de la historia y que lo definen. Estados de ánimo son, como apunta Stanislavski, estar contento, triste, preocupado, enfadado, alegre, etc. (cfr. Stanislavski 1988b 186).

El conjunto de estados de ánimo por los que evoluciona el personaje, como toda la información del mismo, se obtiene del período de reconocimiento. En este período el actor debe realizar, guiado por el director, un listado de los mismos y comenzar el proceso de vivencia imaginando o documentándose al respecto. Más tarde, mediante ejercicios, deberá re-crear en sí mismo, uno tras otro, todos los estados de ánimo a través de los cuales va a desarrollar al personaje. Stanislavski, como ya se ha señalado anteriormente, propone utilizar la memoria afectiva, las circunstancias dadas y el “si...” mágico para realizar los ejercicios pertinentes que proporcionen el material anímico que habrá de fijarse en la partitura como línea anímica. Esos diferentes estados de ánimo hay que distribuirlos y graduarlos a lo largo de la línea anímica del personaje.

La partitura estructura este proceso; la psicotécnica establece el mecanismo para que los diferentes estados de ánimo resurjan una y otra vez en las intensidades y cualidades ya trabajadas en los primeros ejercicios de imaginación; la acción y la conducta permiten la manifestación de dichos estados durante la re-creación escénica; la estructuración en una línea de estados, imágenes, películas que el actor recorre una y otra vez, les confiere continuidad y permiten que el espectador interprete que es un personaje y no un actor recorriendo diferentes fragmentos anímicos; y todo debe responder a un superobjetivo que marca cuáles son los estados anímicos, la calidad, el nivel y la graduación de los mismos a lo largo de las diferentes escenas. Stanislavski reflexiona así acerca de los estados de ánimo de las obras de Chejov: “Haciéndolos pasar insensiblemente de un estado de ánimo a otro, arrastra a los seres hacia un lugar desconocido. Y al experimentar, al vivir cada uno de esos estados por separado, uno se siente en la tierra, en medio de la misma espesura de la conocida y pequeña vida cotidiana, con el alma colmada por una gran ansiedad que busca salida” (Stanislavski 1985 247).

Los estados de ánimo del personaje no sólo varían cambiando un estado de ánimo por otro. Stanislavski plantea que se pueden realizar variaciones cambiando la intensidad interior de los mismos, e introduciendo variaciones en el tempo-ritmo del estado de ánimo que se esté trabajando: “[V]ariando la fuerza y calidad del acento [...] llegamos a crear los estados de ánimo más diferentes: andante, maestoso, andante largo, allegro vivo, allegretto, allegro vivace” (Stanislavski 1988b 223). En medio de esa espesura el actor debe accionar. Desde el propio epicentro del estado de ánimo el actor actúa, se comporta y reacciona.

#### **3.3.3.3.4. Objetivos**

Según Stanislavski, el objetivo es el propósito por el que se realiza una acción, y lo explica así: “[L]os objetivos son las lucecitas que indican la línea del canal y evitan que uno se pierda en cada parte del trayecto. Son las etapas principales del papel por las que el artista se guía durante la creación” (Stanislavski 1977 172). Para comprender mejor los objetivos, Stanislavski les antepone los obstáculos, a través de los cuales se tienen que lograr dichos objetivos. A su vez, el maestro ruso plantea que el obstáculo “crea un objetivo y la acción para alcanzarlo” (Stanislavski 1977 172). De esta manera se plantean no un objetivo, sino numerosos objetivos. Un primer objetivo pone en marcha una línea de acciones que son impedidas o dificultadas por determinados obstáculos. La aparición de estos obstáculos originan nuevos objetivos, que no son otros que lograr superar dichos obstáculos. Una vez que éstos son superados se retoma la consecución del objetivo primario. Así, sucesivamente, se manifiesta el personaje, construyendo y recorriendo toda la obra, parte a parte, unidad a unidad, objetivo a objetivo, obstáculo a obstáculo, acción a acción (cfr. Stanislavski 1977 172). En este proceso surge una lucha de fuerzas contrarias por convicciones, poderes, ambiciones, etc. Este choque y la lucha entre personajes

revelan la complejidad del ser humano y de la sociedad en la que vive y el plan ideológico de la obra construido por autor, director y actor (cfr. Stanislavski 1977 173).

El actor debe encontrar y fijar los objetivos más correctos y adecuados para construir el personaje en la dimensión que autor, director y el propio actor han proyectado, evitando los más superfluos y, sobre todo, aquellos que no conduzcan a la dimensión pactada. En este sentido, Stanislavski enumera 8 tipos de objetivos correctos:

1. Los objetivos ubicados en el espacio escénico y, por lo tanto, alejados del patio de butacas, es decir, aquellos que alejan al actor del espectador.
2. Los objetivos propios del actor, como ser humano, pero análogos a los del personaje.
3. Los que sean “creadores y artísticos”, es decir, aquellos que ayuden a lograr crear la vida del espíritu humano del personaje y, por supuesto, que ayuden a manifestar dicho espíritu artísticamente.
4. Los que sean “vivos, auténticos, humanos, que alimenten” el personaje y no aquellos que sean convencionales o teatrales -en el sentido peyorativo de la palabra-, o que no generen dinamismo o estén vacíos de contenido, o los que no creen relación con el personaje.
5. Los que sean creíbles para los propios actores, los demás actores y para el espectador.
6. Los que sean atractivos, concretos, realizables, cercanos, reales y que impacten emocionalmente en el actor y logren estimularle la vivencia sincera del personaje y no sean demasiado generales o irrealizables.
7. Aquellos que sean característicos o coherentes con las cualidades y el comportamiento de los propios personajes y con la producción dramática en la que se concibe.

8. Aquellos que mejor desarrollen el contenido y la esencia interior del personaje, evitando cualquier objetivo superficial (cfr. Stanislavski 1977 174-75).

Stanislavski repudia todos los objetivos incorrectos e inadecuados porque, según él, “llevan directamente a la mediocridad”, y porque plantean personajes sin emociones y mecánicos (Stanislavski 1977 175). El maestro considera que lo importante de un objetivo, lo que lo hace correcto, es que sea eficaz, accesible, realizable, atractivo y estimulante para el actor que ha de perseguirlo. A estos objetivos los denomina objetivos creadores (cfr. Stanislavski 1977 175).

Stanislavski diferencia entre objetivos internos o psicológicos y externos o físicos. Sin embargo, considera que “en todo objetivo físico y en todo psicológico hay mucho de lo uno y lo otro” y recomienda no poner excesivos límites entre “la naturaleza física y la espiritual”, ya que el logro “correcto del objetivo físico ayudará a crear el estado psíquico apropiado. Transformará lo físico en lo psíquico”. En este sentido, el maestro recomienda la realización de tareas porque “a la tarea física se le puede dar un fundamento psicológico”. Por esta razón aconseja que en cada ejercicio, ensayo, en cada unidad y en cada personaje, se busque lo físico (Stanislavski 1977 176). Dado que lo físico está en lo psíquico, Stanislavski desarrolla éste último tipo de objetivo, llegando a tipificarlo. Dentro de los objetivos psicológicos, diferencia entre objetivos psicológicos elementales y objetivos psicológicos complejos.

Objetivos psicológicos elementales son aquellos que se persiguen mediante acciones o gestos cotidianos, comunes. Por ejemplo, “cuando retenéis la mano y al mismo tiempo procuráis expresar con la mirada vuestro sentimiento de amor, de respeto y reconocimiento. Este es un gesto corriente, y aquí hay algo de psicología” (Stanislavski 1977 175). Objetivos psicológicos complejos son aquellos que contienen una intención más compleja que la del objetivo elemental. Por ejemplo, “[s]upongamos que ayer [...] Yo

lo avergoncé en público. Y hoy, al encontrarnos, quiero acercarme, darle la mano y con este ademán pedirle perdón, decirle que me siento culpable y rogarle que olvide lo sucedido” (Stanislavski 1977 175).

Como se puede observar en estos ejemplos, cada objetivo psicológico proporciona el contenido a la acción que lo desarrolla, estableciendo que ambos persigan un mismo fin. El objetivo de la acción “dar la mano” es “pedir perdón”, y este objetivo se manifiesta en la manera en que se ejecuta la acción “dar la mano”. Esta estructuración del objetivo es muy importante, pues requerirá que se ubique y ordene en la partitura respetando forma y contenido.

En el difícil proceso de “extraer del fragmento el objetivo”, Stanislavski cree conveniente, a partir del estudio dramaturgico pormenorizado, denominar cada fragmento de manera que mejor se caracterice la esencia interior de dicho fragmento (Stanislavski 1977 177). Esta denominación, o nombre del fragmento, es su síntesis. La elección del nombre y su denominación correcta conllevan la búsqueda, el estudio y la fijación de la esencia de dicho fragmento, lo que permitirá descubrir el objetivo que encierra (cfr. Stanislavski 1977 177). Si en lugar del sustantivo, para nombrar un objetivo se emplea un verbo que exprese la esencia interior, será más fácil que nazca el deseo y el impulso de la acción para realizarlo (cfr. Stanislavski 1977 178). Este verbo debe concretar un objetivo activo, vivo y no únicamente “una representación inactiva, concepto que crea el sustantivo” (Stanislavski 1977 179).

La realización de un objetivo puede implicar al actor en la resolución previa o paralela de una serie de acciones o tareas auxiliares –ya sean físicas o textuales- que lo acercarán gradualmente al objetivo planteado (cfr. Stanislavski 1977 179). Stanislavski propone el siguiente proceso de trabajo con los objetivos:



- Mantener en el análisis de la pieza y del personaje los grandes objetivos que definen las etapas principales del desarrollo de la imagen escénica (Stanislavski renuncia a un desmenuzamiento excesivo del personaje en una serie infinita de deseos, determinantes de objetivos pequeños);
- análisis detallado de deseos;
- definición de pequeños objetivos;
- estudio cuidadoso de la acción realizada (definida por el deseo y en dependencia directa respecto de las circunstancias –dadas- concretas que rodean al actor) que debe dirigir hacia el gran objetivo final.

En cuanto a la acción, propone el siguiente proceso:

- 1º determinar unas circunstancias;
- 2º dividir en partes;
- 3º establecer los objetivos que originen la acción.

Si la acción se debilita, habría que estimularse mediante la incorporación de nuevos “si...” y nuevas circunstancias dadas que proporcionen nuevos objetivos, y éstos a su vez generarán nuevas acciones. Este proceso aporta un continuo impulso que mantiene al actor activo y le proporciona una vivencia análoga a la del personaje (cfr. Stanislavski 1977 173-74).

Stanislavski aconseja iniciar la creación escénica desde cualquiera de los elementos o fuerzas motrices que plantea. Se puede iniciar el proceso, dice, desde la relajación muscular o desde la imaginación, o desde los deseos y el objetivo, o desde la emoción. En cualquier caso, propone que “el primer elemento de la actitud que ha surgido debe ser llevado al límite de sus posibilidades”; el primer elemento motivará la incorporación de otro y éste de otro, y así sucesivamente (Stanislavski 1977 343).

El maestro considera un error el hecho de que los actores piensen en el resultado en lugar de ocuparse en realizar correctamente la acción. El resultado se logra mediante la realización correcta de la acción. En todo este proceso, el fin es que el actor sepa encontrar las acciones adecuadas para cada objetivo y que sea capaz de preparar y utilizar un adecuado espacio para la intervención subconsciente de la naturaleza artística.

En cuanto a los elementos o hallazgos que puedan surgir de la casualidad, o del azar, Stanislavski opina que deben utilizarse, pero siempre desde la psicotécnica. Aconseja que el actor debe estar vivo y perceptivo a todo lo que ocurre en escena, aunque sean accidentes, e incorporarlo a la línea de acción del personaje: “[E]s menester no dejarlas pasar, recibirlas de buen grado, pero no fundar en ellas las expectativas de creación” (Stanislavski 1977 349).

### **3.3.3.3.5. Acción**

Stanislavski pretende estimular los sentimientos y la vida psíquica de los personajes organizando su vida física: “La verdad de las acciones físicas y la fe en ellas estimulan nuestro psiquismo” (Kristi, *Constantín* 32). G. Kristi dice al respecto: “[L]a naturaleza psicofísica de la acción escénica y de sus partes integrantes se convierte en el objeto principal de la doctrina de Stanislavski y en el objetivo básico de sus investigaciones” (Kristi, *Constantín* 32). Y añade que su técnica “se dirige a la conservación en la acción escénica previamente condicionada, y realizada en las circunstancias de la pieza, de las cualidades de una acción orgánica” (Kristi 1977 33). Stanislavski considera que las acciones físicas y el “yo soy”, realizados a través de la verdad y la fe, son el camino más eficaz y adecuado para crear el personaje y darle fuerza (Stanislavski 1977 353).

El director ruso demanda que toda acción “debe tener una justificación interna y ser lógica, coherente y posible en la realidad” (Stanislavski 1977 88). Estar en escena

implica tratar de lograr algún fin. El simple hecho de estar sentado en escena implica tratar de lograr un propósito. Para Stanislavski, esta idea es muy clara: “En la escena siempre hay que hacer algo. La acción, la actividad: he aquí el cimiento del arte dramático, el arte del actor” (Stanislavski 1977 80-1).

La realización de una acción en sí implica, obligatoriamente, un propósito, un objetivo a lograr. La suma de objetivos llevará al actor -y al personaje- a lo largo de la vivencia, la encarnación y la representación a lograr el superobjetivo. Éste es planteado previamente por el autor, enfatizado por el director y perseguido y ejecutado por el actor en escena. Pero Stanislavski va más allá y concreta y determina cómo ha de ser esa acción y hacia dónde se dirige: “El valor del arte se determina por su contenido espiritual”, es decir, la acción no es únicamente física; debe ser también espiritual, psíquica, interna. A través de esta matización redefine el concepto de acción y lo reformula de la siguiente manera: “[E]n la escena hay que actuar, interna y externamente” (Stanislavski 1977 81). Esta es la base de su Sistema, que, según el propio Stanislavski, “consiste en la actividad y el dinamismo de nuestra creación escénica y nuestra actuación” (Stanislavski 1977 81). La creación escénica, según Stanislavski, consiste en establecer grandes objetivos y las correspondientes acciones que, al realizarse, ayudarán a lograrlos (cfr. Stanislavski 1977 173).

La actividad del actor se manifiesta en escena mediante las acciones, y a través de éstas se transmite el espíritu del personaje. Las acciones y las actitudes de los actores logran manifestar la idea de los personajes y su comprensión (cfr. Stanislavski 1977 93).

Stanislavski define acción física como la acción no mecánica, es decir, la “relacionada con toda la vida interior del papel y nacida como resultado de una profunda y compleja labor de la psique, que conforma sólo uno de los aspectos del complejo proceso de acción psicofísica” (Stanislavski 1977 177 -nota 27-). Ésta debe ayudar a manifestar la

complejidad de la conducta lógica y coherente del personaje. Además, la acción física debe englobar no sólo los momentos de acción, también los de aparente inacción del personaje (cfr. Stanislavski 1977 193 -nota 30-). Quizás convendría por ello hablar de acción psicofísica. Las acciones físicas, dice:

son las que crean la vida de nuestro cuerpo y, con ella, la mitad de la vida de todo el papel. Amamos las acciones físicas porque de un modo fácil e inadvertido nos introducen en la vida misma del personaje, en su captación. Amamos las acciones físicas, igualmente, porque nos ayudan a retener la atención del artista en la esfera de la escena, la pieza y el papel y orientan su atención por una línea estable de éste, firme y correctamente establecida [ ... ] Afirmo que lo que más atrae a la emoción es la fe en las propias acciones interiores y exteriores [ ... ] Si hoy os encontráis en disposición de ánimo y ha acudido la inspiración, olvidad la técnica y abandonaos al sentimiento. Pero el actor no debe olvidar que la inspiración sólo llega en domingo. Por esto hace falta algún medio más accesible y corriente, al que el actor pueda dominar, y no que lo domine, como ocurre con la vía del sentimiento. Este medio que con más facilidad puede emplear el actor y al que puede fijar es la línea de las acciones física. (Stanislavski 1977 194-5)

En resumen, estas son las cualidades de la acción física:

- introducen en la vida misma del personaje;
- ayudan a retener la atención del artista en la esfera de la escena, la pieza y el papel;
- orientan su atención por una línea estable de éste, firme y correctamente establecida;
- atraen a la emoción.

Stanislavski considera que “hasta los actos físicos más simples aparecen rodeados de circunstancias grandiosas e importantes en las que se ocultan excitantes seductores del sentimiento”, y recomienda ejecutar las acciones físicas sin esforzarse en:

extraer el sentimiento interior, sino pensar solamente en la correcta ejecución del acto físico en las circunstancias de la obra que nos rodean. Es preciso abordar los momentos trágicos de la obra no solo sin agitación y violencia... sino también sin la nerviosidad... no de golpe... sino gradualmente, de una manera lógica y ordenada, captando cada una de las sucesivas verdades, grandes o pequeñas, y creyendo sinceramente en ellas. (Stanislavski 1977 194)

La vida física, independientemente del género que se trabaje, ya sea tragedia, drama, comedia, vodevil, etc., se construye de la misma forma (cfr. Stanislavski 1977 194). Lo que anima y justifica la acción son las circunstancias dadas y el “si...”, pues “cuanto más cerca está la acción de lo físico, menor es el riesgo de forzar el sentimiento” (Stanislavski 1977 206).

A diferencia de la acción física, la acción psicológica es aquella acción imaginaria que no se manifiesta, al menos conscientemente, de forma física. Es toda inmovilidad e inacción activas en la que la vivencia es interior o la acción no es física, sino psicológica (cfr. Stanislavski 1977 206). Abarca toda la lógica y el orden de las sensaciones y pensamientos interiores, inasibles, inestables e invisibles. Implica actuar “hasta el último grado en su interior, en su imaginación” (Stanislavski 1977 207). Stanislavski se refiere con este concepto a la acción interior y a la lógica y continuidad de los sentimientos y los pensamientos (cfr. Stanislavski 1977 206). El procedimiento consiste en sentir físicamente lo que se piensa, lo que se siente, sin impedir que esa actividad interior se manifieste en forma de acción física, es decir, externamente (cfr. Stanislavski 1977 207). Stanislavski lo

define como “el procedimiento de conocer la línea de los sentimientos a través de la lógica de la acción física” (Stanislavski 1977 208).

Stanislavski considera que la lógica y la continuidad de las acciones son el camino más eficaz para lograr la verdad<sup>12</sup> escénica, posibilitando un control consciente, tanto físico como psicológico, y evitando la mecanización (cfr. Stanislavski 1977 195). En este sentido, se puede decir que la lógica y continuidad de las acciones conducen hacia la concreción de una partitura de acciones. Además, Stanislavski considera que las acciones físicas también deben crearse y realizarse con lógica y continuidad –características y cualidades propias de la partitura-, pues son estas dos cualidades las que confieren orden, armonía y sentido y cooperan para imaginar “una acción auténtica, fructífera y dirigida a un fin”, es decir, con un objetivo (Stanislavski 1977 195). La lógica y la continuidad de las acciones contribuyen a la fijación consciente -que no mecánica- y al control de uno mismo y conducen al actor a concentrarse en los pormenores de la acción y a repetir concentrados y atentos hasta lograr el hábito consciente -que no mecanizado- de dicha acción (cfr. Stanislavski 1977 196). El subconsciente, la atención afinada y el control instintivo del propio actor, según Stanislavski, cuidan de la lógica y las acciones realizadas conscientemente por el actor (cfr. Stanislavski 1977 196).

Stanislavski recomienda escoger las acciones (y los objetivos) teniendo en cuenta los siguientes aspectos:

- elegir las acciones independientemente a los sentimientos (éstos se manifestarán de forma autónoma, por sí mismos, pues, si se fuerzan, si los violentamos, no surgirán) (cfr. Stanislavski 1977 83),

---

<sup>12</sup> “Al crear la lógica exterior de las acciones físicas, llegamos a reconocer, si observamos atentamente, que en forma paralela a esta línea surge dentro de nosotros otra, la línea de la lógica y la continuidad de nuestras sensaciones [...] [L]as sensaciones interiores engendran inadvertidamente para nosotros las acciones, están indisolublemente vinculadas a la vida de estas acciones. He aquí un claro ejemplo de que la lógica y la continuidad de las acciones físicas y psicológicas justificadas conducen a la verdad y la fe de los sentimientos” (Stanislavski 1977 209-10).

- deben tener un contenido interior, por ejemplo, un objetivo. Veamos un ejemplo con la acción del propio Stanislavski: [con] “‘cerrar la puerta’ quiero expresar ante todo el deseo íntimo de cerrarla de modo que no haya corriente de aire, o para que en el vestíbulo no oigan lo que decimos; tiene invitados y quiere ofrecerles asiento según su categoría” (Stanislavski 1977 85-6);
- deben partir de la imaginación, usando el ‘como si...’: “Para hacer ‘como que la encendía’, era suficiente ‘como si tuviera fósforos’” (Stanislavski 1977 85). Y deben trabajar desde la imaginación, imaginando cada detalle de dicha acción;
- la dimensión de las acciones (y los objetivos) deben tener perspectivas profundas, amplias y lejanas. De esta manera impactarán más eficazmente en el actor de manera que provoquen sentimientos, emociones, estados y actitudes sinceras. Se debe huir de las acciones breves, externas, casi mecánicas;
- no trabajar de forma mecánica sino re-crear la acción (y los objetivos), tal como se ejecutarían en su contexto real, cada vez que se realicen, con todos los elementos propios, ambientales y circunstanciales de la acción;
- el juego es un gran mecanismo de la imaginación para llegar a crear una gran acción con contenido;
- el fin y la causa por la que se realiza una acción son “los impulsos internos, los motivos y las circunstancias”, que también son los elementos con los que se realiza dicha acción (Stanislavski 1977 86).

La acción se despierta, según Stanislavski, con un objetivo y con una aspiración y renovando constantemente las emociones a través de las “circunstancias dadas” y con el “si...” que han sido trabajados desde la imaginación (cfr. Stanislavski 1977 116). Esto

implica que la acción se debe estimular internamente en el actor de forma constante. El actor debe ser retado o auto-retarse constantemente a la acción. A través de esa incitación a la acción se desarrollará la imaginación y se podrá preparar el material interno y externo, incluidas imágenes interiores (cfr. Stanislavski 1977 117).

Influenciado por sus propios alumnos (Meyerhold, Vajtangov, Chejov, entre otros), Stanislavski percibió la ineficacia de la memoria sensorial (los propios recuerdos del actor) en el proceso de creación y la repudió en favor de la acción física diseñada y ejecutada con absoluta lógica, coherencia y continuidad (cfr. Kristi, *Constantín* 35). A este nuevo método lo denominó el Método de las acciones físicas.

Básicamente, Stanislavski opone a la línea de acción primaria una línea de acción contraria. Y la define como la acción que surge como reacción de la primera acción. Esta reacción debe oponerse y ser contraria a esa primera acción. La acción contraria originará nuevas acciones-reacciones y así se perpetuará el proceso. Stanislavski dice:

Toda acción se encuentra con la reacción, y la segunda suscita y refuerza a la primera. Por eso en cada obra, a la par con la línea continua de acción, pasa en sentido opuesto la otra línea, la de la acción contraria. Es una suerte, porque la reacción origina naturalmente una serie de nuevas acciones. Necesitamos esa oposición constante, pues promueve luchas, disputas y una serie de correspondientes objetivos por resolver. Suscita la actividad, que es la base de nuestro arte. Si en la obra no hubiera acción contraria y todo se ordenara por sí solo, los intérpretes y los personajes representados no tendrían objetivo alguno: todo sería pasividad, y la obra no sería apta para la escena... la línea de la acción contraria se forma también de momentos aislados y de breves líneas de la vida del actor y su personaje. (Stanislavski 1977 330-31)



### **3.3.3.3.6. La segmentación y la partiturización a partir de la segmentación en unidades**

La segmentación o división en partes o unidades diferentes es necesaria a la hora de construir un personaje, según Stanislavski, porque el complejo trabajo de construirlo no se puede abarcar de una sola vez (cfr. Stanislavski 1977 166). Las unidades, o episodios, son o pueden ser acciones o acontecimientos, grandes, medianos o pequeños, que contienen un objetivo específico individual (cada acción o acontecimiento) y que conducen a un objetivo más amplio. También las unidades son las diferentes partes en las que se divide un personaje (cfr. Stanislavski 1977 165). Este es el proceso que plantea Stanislavski para dividir el personaje en unidades:

- Dividir los acontecimientos/acciones/episodios en unidades grandes;
- dividir cada unidad grande en fragmentos medianos, lo que permitirá reproducirlos de forma clara y minuciosa. Si esas unidades medianas (más pequeñas que las grandes) todavía son demasiado grandes para manejarlas o no son lo suficientemente manejables, debemos (cfr. Stanislavski 1977 169):
  - Reducir cada subunidad hasta que la acción contenga todos sus elementos propios y característicos (cfr. Stanislavski 1977 169);
  - analizar cada una de las partes (cfr. Stanislavski 1977 169);
  - volver a reunir las partes pequeñas en otras más grandes (“llevando su volumen al máximo y su número al mínimo; cuanto mayores son los trozos, menor es su número, y al ser menor resulta más fácil abarcar a través de ellos la obra y el papel en su totalidad”) durante el proceso de creación (Stanislavski 1977 169).

Todo el proceso de división en unidades desde las más grandes hasta las más pequeñas se realiza porque juntas “crean un objetivo más amplio” (Stanislavski 1977

168). El director podría solicitar un desarrollo en unidades más detallado si esta selección no fuese lo suficientemente dinámica, lo que obligará a realizar de nuevo otra subdivisión (cfr. Stanislavski 1977 169).

En el proceso de división es necesario seleccionar las unidades más importantes, “aquellas que marcan el camino de la creación”: estas unidades más importantes conforman, según Stanislavski, el canal y, juntas, crean un objetivo más amplio, por ejemplo: “volver a casa” (Stanislavski 1977 168). El canal o esquema se crea separando y apartando las unidades superfluas de las más importantes y reuniendo las más pequeñas en otras más grandes (cfr. Stanislavski 1977 169). Estas unidades grandes, “distribuidas a través de toda la obra, cumplen para nosotros el papel del canal: éste nos indica el camino correcto, pues nos conduce entre los peligrosos bancos de arrecifes y los hilos complicados de la pieza, entre los cuales perderse” (Stanislavski 1977 170). Además, el canal ayuda al actor a orientarse a lo largo de la obra, viviseccionando la pieza y eligiendo los fragmentos de gran contenido, lo que evita la confusión y la pérdida de sensación de conjunto. El actor se ve en la situación de no fragmentar la pieza innecesariamente y evita conducirse por fragmentos demasiado pequeños. El canal-esquema debe trazarse únicamente a través de unidades mayores, bien elaboradas y dinámicas. Stanislavski plantea una serie de preguntas para realizar correcta y fácilmente este proceso de división: “¿Sin que elementos no puede existir la pieza analizada?”. Esto debe conducir al actor a recordar todos los grandes e importantes acontecimientos, sin entrar en detalles. Esto le llevará hacia la siguiente pregunta: “¿Qué es lo que no puede faltar?”. Y ésta a la siguiente: “¿Y qué más es necesario en la obra? o ¿Qué otra cosa es imprescindible?” (Stanislavski 1977 170)

El canal son los fragmentos mayores, esenciales, en los que se descompone toda la obra, divididos para su análisis de cada uno de los fragmentos que posteriormente se

vuelven a reunir en fragmentos más grandes o mayores (cfr. Stanislavski 1977 170).

Stanislavski insiste en que todo este proceso debe realizarse “sin perder de vista el objetivo final” (Stanislavski 1977 171).

Cada unidad, acción o acontecimiento que contiene un objetivo es denominado por Stanislavski episodio activo (cfr. Stanislavski 1977 172). Al dividir para analizar y estudiar cada uno de los acontecimientos, se descubre la esencia interior de cada fragmento acontecido. Esto implica que cada trozo contiene un objetivo creador: “El objetivo nace orgánicamente de su trozo, o, recíprocamente, lo engendra”. Los objetivos, al igual que los fragmentos, deben crearse mutuamente con lógica y coherencia (Stanislavski 1977 172). Esta creación recíproca establece un nexo orgánico entre el acontecimiento o fragmento y su objetivo. Stanislavski aplica a los objetivos todas las características o cualidades que otorga a los fragmentos. Por lo tanto, si hay fragmentos grandes, medianos y pequeños, importantes o principales y secundarios, también hay objetivos grandes, medianos y pequeños, importantes o principales y secundarios. Y, por supuesto, los objetivos también conforman la línea del esquema, o canal.

### **3.3.3.4. EL DIRECTOR, EL ACTOR Y EL ESPECTADOR EN RELACIÓN A LA PARTITURA**

#### **3.3.3.4.1 El director**

Según Stanislavski, el director interpreta de forma global la obra, confiriendo una unidad artística-escénica a la misma, en la que debe incluir las soluciones teóricas a todos los problemas que puedan confluir en su versión escénica del texto. Además, interpreta y completa las circunstancias que el autor ha planteado en la obra escrita, elevando el grado de concreción que ha logrado el propio autor. Por otro lado, debe indicar a los actores y al resto de creadores las características de la puesta en escena de dicho texto, la atmósfera y el modo en que deben plantear sus propuestas y “la suma de factores que conforman la ‘visión’ de la obra en la escena, lo que Stanislavski llama premisas de dirección” (Farberman 15).

El director debe ser el primero en descubrir toda la riqueza del contenido de la obra y revelársela a los actores y el resto de creadores. Además, debe conducir al actor paso a paso por todos los estadios por los que transita el personaje (cfr. Stanislavski 1985 184). El director debe ayudar al actor, “mediante su puesta en escena y la agrupación de los elementos” (Stanislavski 1985 199). Sin embargo, ésta no es una tarea sencilla. Si el director no es capaz de conducir al actor hacia aquel lugar de su imaginación que quiere construir escénicamente, jamás llegará al mismo. Esta situación lo pondrá en más de una ocasión en la necesidad de construir “bases firmes para su talento creador y su técnica” (Stanislavski 1985 315).

El trabajo del director, según Stanislavski, “iba dirigido, principalmente al ordenamiento del modelado de la conducta física” (Stanislavski, *dirige* 90), para lo que era necesario conocer con exactitud y al detalle todo lo que el actor-personaje hará en escena, analizando a fondo la biografía del personaje, organizando ese material para poder

elaborar de manera eficaz el personaje en la práctica escénica. El maestro ruso recoge todo este conocimiento detallado en el Plan de Dirección, que define como la descripción pormenorizada del espectáculo, en el que el director ha previsto en la composición y la puesta en escena cada detalle de los mismos (cfr. Volkov 1985 11). Un plan de dirección, que debe ser amplio y construirse desde la profundidad, se puede trabajar de dos formas:

- creando el director mismo el plan de dirección de forma autónoma, es decir, sin tener en cuenta las aportaciones de los actores.
- creando él mismo el plan de dirección, a partir de las propuestas realizadas por los actores durante los ensayos.

El Plan de Dirección viene recogido en el Libro de Dirección o Cuaderno del Director, en el que Stanislavski además anota todos los ajustes que se producen durante los ensayos, e incluso durante las primeras representaciones:

[C]ómo, dónde y de qué modo había que comprender el papel y las indicaciones del autor; con qué voz se debía hablar, de qué manera moverse y actuar, hacia dónde y de qué manera moverse sobre el escenario. Se agregaban dibujos especiales para todas las situaciones, para las entradas, salidas, pases, etc. Se describían los decorados, las vestimentas, el maquillaje, los modales, el modo de caminar, los hábitos del personaje cuyo papel se hacía, etc. Todo este trabajo enorme y difícil tenía que hacerlo yo. (Stanislavski 1985 224)

Stanislavski considera que el director de escena debe ayudar al actor a generar el sentimiento. En su arte radica la capacidad de estimular al actor a través de su memoria emotiva y de la repetición de los sentimientos. Por otro lado, responsabiliza al director de llevar en numerosas ocasiones al actor hacia direcciones erradas y de crear una barrera entre los actores y los personajes que deben interpretar. En cualquier caso, Stanislavski

requiere de la perfección psicotécnica del actor y de la creatividad escénica y espectacular del director (cfr. Stanislavski 1977 237-38).

Stanislavski trabajaba con el actor para lograr relajar “los frenos que impiden la libre manifestación de su naturaleza creadora”, teniendo en cuenta que el elemento fundamental de trabajo entre director y actor es la acción, “la acción auténtica, orgánica, productiva y racional” (Toporkov 235). En el trabajo del dirección de actores, Stanislavski guiaba a aquellos hacia las ideas que convenían en cada momento mediante reflexiones, preguntas o ejercicios. Con esas mismas herramientas, excitaba la fantasía y la imaginación del actor, siempre con el fin de conseguir “una conducta natural y orgánica, lo cual era considerado como un largo y minucioso trabajo” (Toporkov 95).

El director debe dirigir al actor en cada una de las fases de su trabajo a través de ejercicios que lo guíen en la creación, fijación y construcción escénica de sus personajes. Ejercicios de análisis de texto, de “Si...” mágicos, de circunstancias dadas, de elaboración de objetivos, de acciones, de búsqueda de superobjetivo, de realización de acción continua -línea continua de acciones-, de pronunciación, de texto, de construcción física, de subtexto, de tempo-ritmo etc.; debe descubrir los problemas que pueden surgir durante el proceso de creación y debe tratar de exponer soluciones con el fin de que el actor logre acabar la construcción/creación de un personaje de calidad; debe tratar de comprender con cada actor cuáles son los medios que le pueden ayudar a lograrlo, qué método es más adecuado para cada actor o lograr acoplar los actores a su método, cuáles son los procesos creadores más adecuados y eficaces, sin perder nunca de vista el global o los imperativos de producción. Si es necesario, deberá crear ejercicios, prácticas y hasta técnicas específicas para lograr que el actor fije la creación y que con ella pueda persuadir al espectador: “Al mirar desde la sala, comprendí claramente los errores de los actores y comencé a explicárselos a mis compañeros” (Stanislavski 1985 140).

El director debe encontrar el enfoque del personaje, proporcionárselo a cada actor y guiarlo durante el proceso de creación y de fijación hasta su comunión con el espectador (cfr. Stanislavski 1985 144). Y, a partir del trabajo de creación realizado, debe ayudar al actor a diseñar la partitura teniendo en cuenta los elementos fijados como eficaces para la construcción de su personaje.

#### **3.3.3.4.2. El actor**

Para el maestro, el personaje es la combinación de los elementos vivos y humanos y de los recuerdos emotivos del propio actor que lo construye o encarna. En este sentido, compara el trabajo emocional del actor con los factores espirituales, estados de ánimo y los sentimientos que se manifiestan en el ser humano y opina que el actor debe utilizar su arte y su técnica para reconocer los medios y procedimientos con los que encontrar y extraer del propio espíritu el material emotivo con el que crear las infinitas combinaciones de almas humanas, caracteres, sentimientos y pasiones para sus personajes (cfr. Stanislavski 1977 234). El actor debe ponerse o imaginarse en el lugar del personaje. Desde esa posición, ayudado por la psicotécnica, esto es, utilizando el “si...” y las circunstancias dadas, y otros estímulos, debe tratar de motivar las emociones. Para buscar material debe hacerlo en uno mismo, pero también en lo que el actor haya experimentado o conocido en la vida, desde una posición más o menos cercana a esos acontecimientos, y lo que haya reconocido en otras personas y le haya provocado cierta empatía. La imaginación, la fantasía o la reminiscencia del actor, así como su cultura (libros, el arte, la ciencia, los viajes que haya realizado, la visita a museos y toda su vida social y cultural) pueden ayudarlo a generar los estímulos que revelen la memoria emotiva (cfr. Stanislavski 1977 246-48). Aún así, el maestro opina que para “crear el arte y representar en la escena ‘la vida del espíritu humano’ no sólo es necesario estudiar la vida, sino también estar en

contacto con ella en todas sus manifestaciones, siempre, en todas las circunstancias y de la manera que sea posible” (Stanislavski 1977 249).

Stanislavski persigue lograr un actor maestro. Esta maestría sólo puede lograrla el actor mediante el trabajo y el “adiestramiento constante, cotidiano, una ejercitación a lo largo de toda la carrera artística”, o, lo que es lo mismo, convirtiendo en hábito aquello que es extraño para él (Stanislavski 1977 314). En esta ardua tarea no basta con saber, también hay que poder, y para poder es necesario ejercitar y practicar hasta lograr dicho hábito. El actor debe prepararse diariamente para la representación, aunque no la realice a diario. Y compara continuamente al actor con el músico y el artista: “Por eso, al procurar llegar al estado apropiado en la escena, es necesario prepararse cada vez, en cada repetición del trabajo, tanto en el ensayo como, con mayor razón, en el espectáculo; ejercitar todos los elementos para llegar a las condiciones correctas” (Stanislavski 1977 315). Como el músico, el actor podrá ayudarse de la partitura para convertir en hábito lo esporádico a través del ejercicio y la práctica diaria de la misma.

Pero no es fácil trabajar con todos los elementos a la vez, de una forma ordenada, ya que tampoco es natural. Por ello, es necesario diseñar y entrenar una partitura. Según el maestro, el actor siempre busca la línea del menor esfuerzo, lo que lo conduce a la una interpretación mecánica (cfr. Stanislavski 1977 95). Es por ello que el actor debe convertir esta artificialidad en natural, de modo “que todas las partes que crean el estado correcto trabajen armoniosamente, en perfecta coordinación” (Stanislavski 1977 315). Lograr esta maestría y preparación sólo es posible, según Stanislavski, mediante la realización diaria de ejercicios (cfr. Stanislavski 1977 315): “Todos estos ejercicios previos al espectáculo son sólo una prueba del aparato expresivo, una afinación del instrumento de la creación, un examen de la partitura y los diversos elementos del espíritu del actor” (Stanislavski



1977 316). Determinados ejercicios, ejecutados en diferentes niveles, y unidos a otros ejercicios conforman una primera partitura base.

Por otro lado, la ética y la actitud del actor ante la vida son la piedra angular del artista (cfr. Stanislavski 1977 250). El arte del actor, según Stanislavski, consiste en lograr el equilibrio entre la vida y la actuación (cfr. Stanislavski 1977 316). Todo este complejo proceso de creación y de actuación lo sintetiza en la psicotécnica, que es lo que permite crear “a nuestro arbitrio” la actitud interior, que es el fundamento de la creación escénica del actor (Stanislavski 1977 310). Cuando el actor no logra, ni con la psicotécnica, ni aun cuando lo haya preparado sin pereza y con tenacidad, crear la actitud interior en la escena, entonces, según Stanislavski, “su aparato creador no funciona o está del todo inactivo, y es reemplazado por el hábito mecánico, la exageración convencional, el clisé, la artesanía” (Stanislavski 1977 310).

Desde el punto de vista ético, Stanislavski exigía al actor que tuviese un trato delicado y prudente con las demás personas (cfr. Stanislavski 1977 145). A través del trabajo del actor, Stanislavski pretendía descubrir el mundo interior del ser humano, en el contexto de sus circunstancias dadas, mediante sus actitudes, sus ideas, sus impulsos (cfr. Stanislavski 1977 149). A modo de síntesis, según Stanislavski, el actor origina el material de creación de:

1. la observación;
2. la relación que establece con el personaje;
3. la captación de las características del espíritu de personaje por diferentes mecanismos;
4. los instrumentos destinados a obtener el material de la creación.

Stanislavski opina que el actor no debe elaborar sus personajes con el primer material, sentimiento o imagen emocional que encuentre, sino que debe elegir muy bien

aquellos recuerdos que sean más atractivos para los sentimientos que él debe revivir. En este sentido, el maestro considera que los sentimientos del actor, “análogos a los del personaje, deben tener vida, y no hay artificio que los pueda reemplazar” (Stanislavski 1977 233). El maestro compara el trabajo del actor en la construcción de personajes con recorrer una inmensa montaña, con todas las diferentes, inaccesibles y complejidades que conforman su rica y peligrosa orografía (cfr. Stanislavski 1977 317). En relación a las emociones, afirma que los actores deben trabajar con las, aunque éstas y los sentimientos resultantes deben ser análogos a los que requiera el propio personaje:

Actúe siempre en su propia persona, como hombre y como artista. Nunca podrá huir de sí mismo. El que reniega de sí mismo pierde su base de sustentación, y esto es lo más terrible [ ... ] todas las veces que actúe, sin excepción, debe acudir a su propio sentimiento. Violar esta ley equivale a dar muerte al personaje, a privarlo de su alma viva, humana, que es la única que vivifica el papel [ ... ] Actuar siendo siempre uno mismo, sólo que en diferentes asociaciones, combinaciones de objetivos, circunstancias captadas para el papel, forjadas en la fragua de los propios recuerdos emotivos. (Stanislavski 1977 233)

Stanislavski plantea que en la compleja búsqueda y generación de elementos de creación, el actor tiene la responsabilidad de aprender a ordenar sus sentimientos, a orientarse en la lógica de los mismos, tanto psicológica como físicamente; debe completar, imaginando o fantaseando, todo aquel material que ni autor ni director aporten (cfr. Stanislavski 1977 110); debe saber elegir de entre lo observado aquellos acontecimientos más interesantes o significativos, desde su punto de vista; y tiene la misión de saber mirar y escuchar atentamente y activamente la compleja vida en toda su profundidad. Son estas

algunas de las razones que nos conducen a postular que Stanislavski considera la partitura como una herramienta y recurso actoral fundamental para el trabajo del actor.

### **3.3.3.4.3. El espectador**

Para Stanislavski, al espectador “le resulta agradable creer en la verdad escénica y olvidar que en el teatro reside el juego y no la vida verdadera” (Stanislavski 1977 203). Es por ello que el actor debe seducirlo con fe y auténtica verdad en todo lo que haga sobre el escenario. El maestro también plantea que el espectador no debe averiguar cómo ha sido confeccionada la ilusión escénica (cfr. Stanislavski 1985 238). Para ello, establece que hay dos formas de llevar a cabo la comunicación con el espectador:

- De forma directa: el actor se dirige directamente al espectador, establece con él un diálogo directo e incluso recibe respuestas directas. El fin es dominar y disponer del espectador. Esta forma la considera convencional y mecánica en la actuación y la critica por simple, y a menudo artificiosa (cfr. Stanislavski 1977 259);
- De forma indirecta, en la que los actores, a través del intercambio mutuo de sentimientos e ideas, impactan indirectamente en el espectador. Es una comunicación interior entre actores que logra transmitirse de forma indirecta en el espectador. Esta forma la considera artística y creadora, “una de las manifestaciones más importantes en la escena y en la creación”, capaz de transmitir la verdadera vida del espíritu humano del personaje (Stanislavski 1977 260).

Para Stanislavski, el público, que debe ser excluido de la realidad imaginaria del actor, aporta una doble cualidad. Por un lado obstaculiza el trabajo del actor y, por otro, lo motiva: “El público puede no sólo deprimir y asustar al actor; también puede despertar en él la verdadera energía creadora. Al darle calor emotivo, le da con ello fe en sí mismo y en

su labor artística [...] la actuación en público es por un lado un obstáculo para el actor, y por otro lado lo ayuda” (Stanislavski 1977 309).

Stanislavski considera que para que nazca en el actor el sentimiento verdadero del hombre, el actor debe realizar un desplazamiento, es decir, un recorrido emocional análogo al del personaje y sentirse activo, esto es, actuar, accionar en la continuamente cambiante vida escénica que se proyecta de la obra ante el espectador (cfr. Stanislavski 1977 246). La partitura reúne el conjunto de elementos que conforman ese recorrido emocional, físico, intelectual y artístico que el actor debe emprender cada vez que se sube a un escenario ante los espectadores. Pero, a pesar de la importancia que tiene para el actor, al menos en el caso de Stanislavski, la partitura debería pasar desapercibida para el espectador.

### 3.4. LA PARTITURA EN MEYERHOLD: EL SISTEMA DEL ALUMNO

*Prenez un épisode où se succèdent un dialogue de 12 minutes, un monologue d'une minute un trio de 6 minutes un ensemble tutti de 5 minutes, etc. On a les proportions suivantes: 12/1/6/5, et ce sont elles qui déterminent la composition de la scène donnée. Il faut que ces proportions soient strictement observées mais cela ne limite pas le moment d'improvisation dans le travail de l'acteur. C'est justement une stabilité temporelle précise qui donne aux bons acteurs la possibilité de jouer de ce qui est la nature de leur art. Dans les limites des 12 minutes, ils ont la possibilité de faire des variations et des nuances dans la scène, d'essayer de nouvelles techniques de jeu, de chercher de nouveaux détails. Proportions à l'intérieur de la composition d'ensemble et jeu all'improvviso, telle est la nouvelle formule des spectacles de notre école. (Picon-Vallin 2004 380-81)*

#### 3.4.1. INTRODUCCIÓN

Vsevolod Emilievitch Meyerhold (1874-1940), nació en Penza, Rusia, pero fue en Moscú donde vivió y desarrolló la mayor parte de su vida profesional. Fue actor y director de numerosos espectáculos, investigador de teatro, pedagogo, gestor teatral, teórico del teatro y hombre comprometido social y políticamente. Alumno de Stanislavski, Meyerhold pronto se lanzó a la búsqueda de un estilo propio no ligado al naturalismo. Esta concepción no-naturalista lo llevó a plantearse el teatro desde un punto de vista totalmente diferente al que imperaba en su época y en el que el trabajo corporal del actor adquirió una enorme importancia como base de la puesta en escena, constituyendo éste el punto de partida de su actividad creadora y revolucionaria.

Meyerhold acepta la revolución y se une así a la vanguardia artística, estableciendo, según Hormigón, “un paralelismo inmediato entre revolución en las artes y revolución política” (Hormigón 1992 68). La revolución implica la búsqueda de nuevas formas, tanto de carácter socio-político como artístico-teatrales. A esta labor de búsqueda se encaminó Meyerhold, uniendo la revolución del teatro con la revolución social y planteando el “Octubre Teatral” como la forma de llegar a ambas.

En 1920 es nombrado director de la Sección Teatral. Desde entonces su vida se ata al devenir político de su pueblo. Primero fue encomiado por su vinculación con la Revolución, mediante su escrito *Octubre Teatral*. Más tarde, ya en 1936, con el cierre de su Teatro Artístico II, se lleva a cabo un ataque continuo contra Meyerhold por parte de compañeros, ex-alumnos y políticos del partido, que acaba con su detención en 1939 y su fusilamiento en 1940. Hasta 1955 no fue rehabilitado y hubo que esperar al año 1968 para que se publicasen sus escritos en la URSS. Las cartas de Meyerhold, escritas cuando estaba prisionero, en las que denunciaba las torturas que sufrió y bajo las cuales se había autoinculcado de los cargos por los que iba a ser procesado, así como las actas de sus últimas palabras y el veredicto que lo sentenciaba a muerte, no fueron desclasificadas de los archivos de la KGB hasta 1988.

Los zares dieron paso a los revolucionarios, que progresaron de la democracia participativa a la dictadura personal de Stalin. Meyerhold vivió cada uno de estos modelos, pero no pudo con Stalin y su élite, que pretendían utilizar el teatro, el arte y la cultura como medio de difusión de un régimen idealizado con el fin de sublimar la realidad y justificarse mostrando la imagen de una revolución buena, necesaria y optimista. Meyerhold asumió una posición combativa con la que pretendía defender la libertad de expresión y la búsqueda de nuevas formas que no fuesen impuestas por esa forma de dictadura artística. Su capacidad combativa, su entusiasmo, su conciencia de

libertad, su mente siempre abierta a la novedad y su temperamento anárquico de animal de teatro, no se detuvieron ante la arrogancia y la tiranía estalinistas (cfr. Hormigón 1992 65). Como otros artistas, Meyerhold fue denunciado por el carácter cosmopolita y antisoviético de sus creaciones artísticas, pues no reproducían fotográficamente la realidad ni mostraban el mundo de héroes optimistas, gloriosos y positivos que exigía la dictadura (cfr. Hormigón 1992 100).

Bajo la enseñanza de Stanislavski, Meyerhold “toma conciencia de su profesión, la seriedad y solidez que el trabajo teatral exige, el ansia de investigar, la inagotable insatisfacción ante el trabajo realizado” (Meyerhold 1986 39). Sin embargo, también se sublevó contra su propio maestro por estar en desacuerdo con sus principios. A pesar de ello, Meyerhold admiró al hombre, al actor y al director Stanislavski hasta sus últimos días. Como el propio Fevral'ski<sup>13</sup> afirma, “particularmente querido era el nombre de Stanislavski” para Meyerhold (Fevral'ski 46). A su vez, Stanislavski sintió gran admiración por Meyerhold y le brindó su protección en diversas ocasiones difíciles de su vida.

Meyerhold fue introducido en el Teatro del Arte de Moscú de Stanislavski por Olga Knipper, alumna de éste. Cuando logra consolidarse como actor, Meyerhold sufre una de las crisis artístico-creativas más importantes de su experiencia teatral. La crisis de Meyerhold es una reacción al teatro de su época, el cual estaba dominado por el naturalismo de origen meiningeniano y por el psicologismo stanilavskiano, es decir, el sistema que el gran maestro enseñaba en sus escuelas y plasmaba en sus espectáculos. Este sistema era el primer ‘sistema Stanislavski’, prematuro e incompleto, que alumnos suyos ‘desertores’ van a propagar por numerosas escuelas y compañías teatrales de Occidente. Esto, que tuvo lugar prácticamente durante todo el siglo XX, vía Estados

---

<sup>13</sup> Historiador del teatro, hispanista y Secretario del Teatro de Meyerhold.

Unidos, va a contaminar la dirección y la interpretación de las carencias formales y de contenido que dicho sistema tuvo en su origen. Así fue hasta que el propio Stanislavski, influenciado sobre todo por E. B. Vajtangov, M. Chejov y el propio Meyerhold, lo corrigiese y concluyese en el ‘Sistema de las acciones físicas’. En palabras de José Luis Gómez en su presentación al libro *El último Stanislavski* de María Ósipovna Knébel: [L]a fuerte prueba a la que fue sometido el ‘Sistema’ por sus grandes alumnos E. Vajtangov, V. Meyerhold y M. Chejov hizo revisar probablemente al gran maestro algunas de sus aproximaciones: y así surge al final de su vida el ‘Sistema de las acciones físicas’” (Gómez 10).

En 1902, Meyerhold deja la compañía porque “está en crisis e hipersensibilizado, pero le atrae, sobre todo, la idea de buscar nuevas vías en la creación teatral. Ni el ‘naturalismo’ de las puestas en escena, de Stanislavski, ni lo que Danchenko llamaba el contenido de la obra, mostrado a través del ‘realismo psicológico’, le convencen” (Pérez y Galiano 22).



### 3.4.2. MEYERHOLD Y EL TEATRO

Meyerhold soñaba constantemente con desarrollar un teatro que fuese continuación de una escuela-estudio, en el que los actores y los demás creadores artísticos primero se formaran en la escuela y, después, desarrollaran en el teatro su trabajo como creadores escénicos (cfr. Fevral'ski 43).

Meyerhold defiende la construcción de un teatro total, denominando *escenología* a la ciencia de la escena que estudia la dramaturgia, la puesta en escena, la interpretación del actor, la escenografía; y, en definitiva, todos los elementos que contribuyen a la producción del espectáculo. Meyerhold entiende el teatro como una experiencia espacio-temporal que se desarrolla mediante la creación de los diferentes artistas y el trabajo del actor. En esta experiencia espacio-temporal el director debe articular y ordenar escénicamente la conjunción de los diferentes elementos significantes, para proyectar en el escenario un sentido y un significado concretos, surgidos de su análisis y manipulación del texto, que no muere en la escena, sino que trasciende hasta impactar en el espectador para hacerlo reflexionar. La proyección en el escenario de ese sentido y significado debe obedecer a las leyes espacio-temporales que regulan la creación artística.

El simbolismo lo ayudó a reubicarse fuera del naturalismo y con él inicia su búsqueda. Según el propio Meyerhold, la estilización surge como respuesta a la anarquía que el teatro naturalista provocaba en el actor y como toma de conciencia de los principios organizativos relacionados con la convención (cfr. Meyerhold 1992 223). Es decir, el simbolismo es utilizado como mecanismo de control técnico para el actor -funciones que, entre otras muchas, acabará asumiendo la partitura más tarde-. A través del inédito Teatro Estudio obtiene su primer hallazgo: la convención consciente. Esto le proporciona la apertura formal que va a ser la base de su trabajo, no sólo con los actores, sino a nivel

escénico en general. Esta apertura formal obliga a establecer un contenido técnico y estético que soporten dicha forma.

Para Meyerhold el teatro es una convención que se propone sobre el escenario y se acepta en la sala. A partir de esta idea, Meyerhold plantea dos tipos de teatro: el teatro triangular y el teatro lineal. En el teatro triangular, se conforma una pirámide en la que el vértice superior está ocupado por el director y los vértices inferiores por el autor y el actor, respectivamente. En esta convención, el espectador percibe la creación del autor y del actor a través de la del director. En el teatro lineal, se conforma una línea horizontal en la que los “fundamentos del teatro” están representados de izquierda a derecha. El primer lugar lo ocupa el autor, seguido del director, el actor y, por último, el espectador. El espectador recibe la creación del actor que ha asumido la creación del director, quien, a su vez, ha asumido la del autor (cfr. Meyerhold 1992 164). En este concepto de teatro, es el espectador quien crea el significado final del espectáculo, completando las alusiones que recibe del escenario durante la representación y cerrando el significado mediante su imaginación.

La convención es, por tanto, un acuerdo entre las diferentes partes que intervienen en el proceso de re-presentación: por un lado, los generadores de fuentes de significación (director, actores y los demás creadores escénicos) y, por otro, los receptores (espectadores), quienes concretan el significado mediante la percepción de los acontecimientos y la intervención de su imaginación e intelecto (cfr. Sánchez 79). La convención es un sistema representacional que mantiene una relación de ida y vuelta con la ilusión, pues la permite, pero no se somete a ella. Meyerhold plantea una convención consciente donde la ilusión, generada durante la representación, es conscientemente convencional, al igual que lo es el teatro desde su origen. A través del teatro de la convención, Meyerhold busca acercar el espectador a la escena y lograr que se funda con

el actor en “una única multitud festiva”, donde el espectador se contagie y se transfigure a través del trabajo del actor (Meyerhold 1992 173). En esta búsqueda, Meyerhold le pide al actor, al artista, “que ejercite una acción catártica y sanadora” como mecanismo de purificación (Meyerhold 1992 174).

Con el teatro de la convención Meyerhold pretende conferirle a la escena el dinamismo del rito. Según él, este dinamismo romperá, por un lado, las emociones pasivas en el actor y, por otra, la actitud pasiva y contempladora en el espectador, lo que permitirá penetrar en dicho rito y contaminarse de lo que ocurre y se presenta en escena y, así, transformarse (cfr. Meyerhold 1992 174). Aunque fuese parcialmente, Meyerhold utilizaba la sala siempre iluminada y el telón subido para mostrar al espectador que estaba en el teatro (cfr. Meyerhold 1992 411).

Meyerhold considera a Maeterlinck como el precursor y el guía hacia la convención consciente: “Para pasar el *plano* de este teatro “de la convención”, para asimilar su nueva técnica, se debía partir de las observaciones hechas a este propósito por el mismo Maeterlinck” (Meyerhold 1992 158). Meyerhold defiende un convencionalismo que no sea banal, que no subraye artificiosamente la palabras, en que no se actúe de forma exagerada; pide que se gesticule inteligentemente, por lo que requiere un convencionalismo con sentido artístico, intencionado, bello (cfr. Meyerhold 1992 161). Meyerhold pretende consolidar un teatro único, como el teatro antiguo, un teatro popular, “teatro-acción, teatro-fiesta”, sin las rupturas de los distintos tipos de teatro, y con nuevas formas escénicas y métodos de montaje. En este nuevo teatro, el actor debe estar liberado de todo elemento y maquinaria escenográficos, y debe disponer de un espacio tridimensional simple, sin decorados, sin accesorios superfluos en los que él solo se baste para crear el rito, la acción y la fiesta.

El teatro de la convención exige del actor un movimiento rítmico fortalecido por la danza y una dicción donde la palabra se transforme en “un grito melódico, en un silencio melódico” (Meyerhold 1992 175-76). Del enfrentamiento entre actor -articulador de la creación escénica del director, que a su vez articula la creación literaria del autor-, y espectador surge el arte escénico (cfr. Meyerhold 1992 176). En este proceso, Meyerhold deja rotundamente claro que el “actor no depende del director, como el director no depende del autor” (Meyerhold 1992 176). El director del teatro de la convención no debe dirigir al actor -al estilo stanislavskiano o meiningerniano-, sino que debe captar el diálogo interior propuesto por el autor, poniéndolo en evidencia con total libertad, utilizando el ritmo de la dicción y la plástica del actor y orientándolo en el camino “entre el espíritu del autor y el del intérprete” (Meyerhold 1992 176).

El espectador, -después de actor, director y autor- es el cuarto y último elemento que participa en el proceso creador en el teatro de la convención. En este teatro, el espectador es consciente de que el actor re-presenta en el escenario una historia, para que él mismo sea quien, con su imaginación y fantasía, cierre el significado de los acontecimientos que se presentan ante sus ojos (cfr. Meyerhold 1992 176).

Meyerhold establece y utiliza la convención escénica para poder afrontar la ilusión en el teatro desde unas perspectivas no contaminadas por los clichés naturalistas de Meiningen o de Stanislavski. Sin embargo, esta convencionalidad consciente y global es también una lucha para evitar la excesiva ilusión en el espectador. Meyerhold rehabilita la teatralidad que Stanislavski no deseaba, haciendo que su actor nunca olvide que está representando y que actúa frente al público, al que le ofrece la responsabilidad de acabar el sentido y el significado del espectáculo (cfr. Aslan 147-48). Esta idea es lo que él denominó el teatro de la “convención consciente”. El público viene al teatro a ver el arte de un hombre, no a ver una seudo realidad o una seudo vida (cfr. Corrigan 202).

A partir de la convención, Meyerhold se posiciona en un realismo convencional que desarrolla, primero a partir de la estilización y, después, a partir de lo Grotesco. La estilización es una manera de esquematizar y una forma de análisis de la realidad. Esta forma de observar la realidad y de analizarla implica una descomposición del elemento observado con el fin de conocerlo con mayor profundidad. La descomposición se realiza mediante la reducción a formas espaciales y temporales, lo que implica una reducción de lo observado. Esta descomposición se fundamenta en la imposibilidad de observar toda la realidad en su plenitud. La estilización es planteada como respuesta a la anarquía que el teatro naturalista provocaba en el actor y como toma de conciencia de los principios organizativos relacionados con la convención (cfr. Meyerhold 1992 223).

Debido al carácter reduccionista de la esquematización, Meyerhold plantea lo grotesco (cfr. Meyerhold 1992 192-95). Lo grotesco, además de concretar y definir un tono y un estilo de creación escénica, hace referencia a la libertad del director y del actor en el proceso creador del espectáculo y en la manera de afrontar dicha creación (cfr. Meyerhold 1992 154). También es una forma de distanciamiento y de luchar contra el Naturalismo (cfr. Mendiguchía 154). Lo grotesco, que es la siguiente etapa del proceso de estilización, implica una actitud y una manera diferente de observar el mundo, que no se ajusta a la realidad sino al capricho del artista-creador, el cual no pretende interpretar ni descifrar la realidad sino que la descompone “o en formas espaciales o en formas temporales” para que el espectador descifre el enigma que ante él se presenta (cfr. Meyerhold 1992 194-95). Lo grotesco es conciso y profundo, claro y esencial, proporciona una visión “desde arriba y en profundidad” y produce una lucha constante entre forma y contenido (cfr. Meyerhold 1992 193). Esta lucha incluye los elementos escenográficos, la mímica, la gestualidad y los movimientos del actor. Y en ella la forma debe vencer al contenido, logrando que el cuerpo, sus movimientos y las líneas que dibuja

sean independientes y autónomos de los sonidos y las palabras que conviven y se expresan en el mismo instante (cfr. Meyerhold 1992 198).

Según Meyerhold, esta etapa se desarrolla mediante el gran recurso que es el contraste -ya sea entre la sucesión continua entre lo cómico y lo trágico, lo elevado y lo mundano, lo natural y lo sobrenatural, lo cotidiano y lo extraordinario o la sátira y la canción romántica-, que genera un original juego de inteligentes contradicciones (cfr. Meyerhold 1992 193). Lo grotesco no es analítico sino sintético y, aunque prescinde de los detalles, logra crear la vida en toda su plenitud. Planteada desde la convencionalidad por autor, director y actor y asumida por el espectador, para Meyerhold lo grotesco se acerca a la cotidianeidad de manera diferente, pues busca lo sobrenatural y es un recurso ideal para generar contrastes y para reforzarlos (cfr. Meyerhold 1992 194).

Además del contraste y sus formas, Meyerhold plantea el uso de la animalización de los seres humanos, la sustitución de elementos -que son reubicados en lugares o espacios inesperados produciendo una sensación extraña y familiar al mismo tiempo-, el uso de la danza -en cualquier tipo de movimiento, gesto, etc.-, y la fantasía o lo fantástico en la interpretación (cfr. Meyerhold 1992 196-98). En cuanto al espectador, lo grotesco lo obliga a mantener una actitud activa, pues lo ubica en la compleja situación de tratar de comprender aquello que no comprende del todo, y estar atento a aquello que apenas espera (cfr. Meyerhold 1992 196).

Lo Grotesco produce o conduce a la libertad creativa y creadora. También es una manera de buscar durante el proceso de creación, identificado con el “contraste”. Es una actitud mental desde la que trabaja tanto el director como el actor en el proceso de búsqueda de la creación escénica. A su vez también funciona como recurso del director y del actor para tener atrapado y seducido al espectador y es, por último, un mecanismo de separación de la forma del contenido (cfr. Ceballos 121). Lo grotesco y la partitura

confluyen en espacios técnicos-creativos comunes. Por un lado, los aspectos funcionales de lo grotesco podrán desarrollarse de forma más eficaz mediante la partitura y, por otro, ésta también podrá diseñarse con mayor complejidad a partir de lo grotesco.

El director debe trabajar de forma sistematizada la creación de la puesta en escena del texto. Meyerhold establece varias etapas para ello. Por un lado, la que él llama de soledad, en la que el director determina qué quiere contar y qué aspectos del texto del autor va a enfatizar. Por otro lado, el trabajo con los diferentes artistas que participan en la materialización escénica del texto, de su texto. Esta fase tiene dos etapas más. Una primera en la que se prepara y se organiza, mediante los diferentes creadores escénicos, la forma artístico-escénica que tendrá la propuesta final. En la segunda se inicia el ensayo con los actores. En el desarrollo de los ensayos con los actores también establece diferentes momentos o subfases que abarcan desde la explicación de la propuesta a los “entrenamientos, improvisación de los movimientos de acuerdo al contenido de la obra, ensayos sistemáticos [...] para que el actor asimile las indicaciones, sugerencias y proposiciones del director” (Ceballos, 123). Podríamos resumir el proceso que Meyerhold establece en tres grandes fases: la dramaturgica, la fase de propuesta de escenificación y la fase de montaje de dicha propuesta, con la que se formaliza el contenido dramaturgico.

Meyerhold considera que el director de escena no debe crear de antemano su propuesta con todos los detalles cerrados. Debe permitir las aportaciones de los actores y de los demás colaboradores-creadores (cfr. Meyerhold 1992 346). Para el maestro ruso la propuesta definitiva del montaje sólo se cierra con la confrontación con los demás creadores que participan en la construcción del espectáculo. El director de escena debe aprender a recibir sin abandonar ni renunciar a la idea que ha creado (cfr. Meyerhold 1992 346). Sin embargo, defiende que sólo con un plan férreo se pueden crear las condiciones adecuadas y verdaderas de trabajo (cfr. Meyerhold 1992 350). El director debe explicar

profusamente su idea al actor. Según el maestro, este es el camino para que éste comience a sentir deseos, se anime a conocer y a aprender. Todo ello lo incitará a moverse. Este movimiento podrá ser escénico y extraescénico. El movimiento extraescénico es anterior al escénico y lo conducirá por bibliotecas, museos, conciertos y otros espacios que le proporcionen material. La explicación es importante y diferente en cada etapa y el director debe planificar la misma en cada una de ellas (cfr. Meyerhold 1992 351). Para Meyerhold, el actor debe trabajar el personaje a partir de las explicaciones recibidas por el director (cfr. Meyerhold 1992 354).

Un director-organizador debe repartir los papeles con un criterio de selección sistematizado, y debe atender a la formación de dicho reparto, pues así se asegurará la cualidad técnica y artística del equipo de actores (cfr. Meyerhold 1992 362). El director debe explicar su plan al actor en los primeros ensayos, pues éste debe trabajar técnica y artísticamente, también estilísticamente, a partir de la propuesta del director (cfr. Meyerhold 1992 363). Éste plantea al actor tareas y controla que las ejecuta en los parámetros que él ha establecido (cfr. Meyerhold 1992 364). Al principio del proceso de trabajo y de ensayos, Meyerhold propone que se le proporcione al actor, no la puesta en escena en sí, sino la explicación del proyecto que habrá de ser construido posteriormente por ellos y el resto de colaboradores. Esta explicación debe ser flexible y, sobre todo, potenciar la creatividad y originalidad del actor y no menoscabarla, porque “[l]as puestas en escena son el resultado de una labor intensa y perseverante para desarrollar la imaginación” (Meyerhold 1992 367).

En este nuevo teatro, el director es el ordenador de todos los elementos que participan en la construcción escénica de ese sentido y significado del texto. En el teatro de Meyerhold, el director de escena “es la máxima figura en el dispositivo del espectáculo”, no el dramaturgo, pues el director “tiene que abarcar lo inabarcable”



(Ceballos 112). Según Meyerhold, “el maestro de montajes escénicos es el autor de los mismos”; es decir, el director de escena es el autor del espectáculo (Meyerhold 2010 337). A su vez, el director es quien conduce durante el proceso creador de los ensayos al actor en su construcción del personaje y de las situaciones que presentará ante el espectador para que éste cierre el sentido y el significado concreto de ese texto escenificado. Para Meyerhold, la construcción escénica debe estar concentrada en “unas solas manos, en teatro debe haber *una sola voluntad*; de otro modo puede producirse una cacofonía”, y estas manos son las del director de escena (cfr. Meyerhold 2010 49).

Para el maestro ruso, el director debe ser erudito y poseer una gran y excelente fantasía e imaginación, que debe desarrollar mediante el entrenamiento, viajando, estudiando, observando la vida y la naturaleza, analizando, comparando los conocimientos que adquiera y sistematizando el proceso de forma continuada (cfr. Meyerhold 1992 364-65). Por otro lado, también debe tener grandes dotes de organización, para ser capaz de diseñar un plan general eficaz que le permita construir la puesta en escena proyectada de cada texto (cfr. Meyerhold 1992 361). Estas premisas obligan al director a dominar la técnica en todos sus ámbitos, desde la proyección del movimiento y la composición a la dirección de los actores. En tanto que el director es el autor del espectáculo, todos los demás artistas y creadores escénicos, incluidos autor y actor, deben subordinarse a los objetivos escénicos, de significación y sentido que el director plantea (cfr. Saura 2010 21).

Para Meyerhold, el director, por un lado, debe conocer el arte de los diferentes creadores escénicos, incluido el actor, pero sin tener que ser un especialista en cada una de esas artes. En el caso del actor, Meyerhold plantea que, aunque el “director debe haber pasado por una escuela de interpretación; el director no es un antiguo actor” (Meyerhold 2010 43).

A partir de las propuestas de Stanislavski, Meyerhold reflexionó sobre la relación de los recursos y metodologías del trabajo del director de escena, el de los demás artistas, desde la racionalización (cfr. Picon-Vallin 2001 55). Para Meyerhold, el elemento principal del escenario es el actor; “por eso, todo lo que le rodea importa en la medida en que ayuda a la labor del actor” (Meyerhold 1992 299). Son los actores quienes deben mostrar, mediante sus acciones -ya sean éstas gestos, movimientos o palabras-, la historia que se re-presenta sobre el escenario (cfr. Meyerhold 1992 300). En este sentido, Meyerhold afirma que todos “los medios del teatro deben ponerse al servicio del actor”, ya que es el camino para que el actor se apodere completamente del público (Meyerhold 1992 161).

El maestro ruso considera que el arte del director es un arte teatral, mientras que el del actor es un arte escénico (cfr. Meyerhold 2010 45). Además, sostiene que el teatro es un arte, y como tal debe tener y tiene su propio lenguaje y sus propias leyes, las cuales no son idénticas a las de la vida. Para llevar a cabo esta propuesta en el teatro, sea de la época que sea, se necesitan actores que puedan llevarla a cabo. En esta dirección plantea Meyerhold toda su investigación: una interpretación antinaturalista, en la que la plástica constituye el dinamismo escénico. Para ello el actor tiene que ser reeducado. Ya no permanecerá encerrado dentro de su visceralidad, ni de su reviviscencia, sino que explotará corporalmente. El detonador ya no será la emoción, sino el intelecto. La forma da sentido al contenido. Según el propio Meyerhold, en este arte escénico-teatral y en sus leyes, el trabajo del actor es el eje central. Esto significa que sin el actor, el teatro, como arte escénico, ni se produce ni se desarrolla. Meyerhold dirige a los actores con tres herramientas esenciales como son la técnica, la disciplina y la imaginación. Estos tres instrumentos enmarcan todo el trabajo de director y actor. A su vez considera que los elementos característicos de cada actor son su técnica, sus rasgos espirituales (aspectos

internos como su psique, su intelecto, su personalidad o su cualidad emocional) y su físico (aspectos externos como sus cualidades físicas).

El actor es cuerpo en movimiento en un espacio y en un tiempo concretos, generalmente determinados por el plan que el director pretende mostrar (cfr. Meyerhold 2010 255). El actor, al controlar el arte del movimiento y del gesto -esta es su verdadera aportación y fuerza-, situará al personaje en un camino tal que el espectador lo reconocerá con total claridad desde el instante en que lo observa (cfr. Carrigan 203). Para la creación de espectáculos auténticos, actor y director deben trabajar en un mismo sistema común de creación y de expresión (cfr. Meyerhold 1992 252). Además, el actor sólo logrará crear y llevar a cabo este arte mediante la configuración de “un código de procedimientos técnicos” (Meyerhold 1986 76). Una vez que el actor los ha aprendido, los conserva y los maneja con solvencia, se puede servir de ellos para inspirarse -nunca exhibirse- y crear en escena para el espectador. Esto es lo que Meyerhold entiende como “instauración de métodos tradicionales que integramos en el presente” (Meyerhold 1986 77). El actor, según Meyerhold, es consciente -o debe serlo- de que, aunque es el elemento principal de la representación, también es parte del conjunto activo de elementos que conforman la globalidad del espectáculo (cfr. Meyerhold 1986 77).

En las enseñanzas programadas de dirección escénica, en lo relativo al trabajo del actor, Meyerhold incluía el trabajo con la palabra (dicción, respiración, colocación de la voz, articulación, rítmica del verso, habla escénica, etc.) y con el cuerpo (movimiento, gimnasia, esgrima, movimiento escénico, pantomima y biomecánica, etc.) (cfr. Meyerhold 2010 339). Además, exigía formación a los actores en música y canto, anatomía y fisiología, danza y pantomima, psicología de las sensaciones, etc. (cfr. Meyerhold 2010 349). Todos estos aspectos, conjuntamente con el entrenamiento y desarrollo de la imaginación creativa, debían reforzar la comprensión, la fijación y la ejecución de la

creación de los actores, mediante el trabajo y el dominio de su propio cuerpo. El fin era ejecutar corporalmente y de la manera más eficaz y perfecta la construcción de personajes.

El actor debe lograr, pues, un alto grado de flexibilidad corporal, adquirir la virtuosidad del acróbata y del bailarín y saber elegir y distribuir los pensamientos y las palabras en el discurso desde una forma musical. Como actor-músico, el actor debe saber medir el tiempo, por ejemplo, la articulación de las palabras o las pausas -la pausa no es entendida como ruptura, parada, ausencia o cese de la acción, sino como progresión y transición de la misma- (cfr. Meyerhold 1986 77-8). Meyerhold basa la preparación del actor no sólo en las aportaciones psicofísicas de la danza y el circo, también en deportes como la esgrima, el tenis, lanzamiento de disco, vela, etc. (cfr. Meyerhold 1986 81). Esta formación y educación implica una compleja preparación técnica, a nivel físico y mental, análoga a la de los actores de la *Commedia de'Il Arte*, o el teatro japonés o chino. Meyerhold necesita un actor que baile y realice las piruetas corporales y escénicas que su puesta en escena antinaturalista requiere.

En su proceso de creación con los actores, trabajar el cuerpo significa que un logro conseguido muestra otros no alcanzados, lo que impulsa a buscar más control y, por tanto, más hallazgos: equilibrio, control y conocimiento de todas las partes del cuerpo. El actor debe tener una elevada preparación física y un conocimiento de la mecánica de su instrumento, que es su propio cuerpo: debe ser un virtuoso en el manejo y control corporal (cfr. Oliva y Torres 365). Meyerhold busca, conjuntamente con el actor, una plástica que no corresponde a las palabras, sino al movimiento y a la acción, para eliminar la rigidez -la antigua rigidez estatuaria del teatro premeineniano, meineniano y stanislavskiano-, mediante la construcción de movimientos, gestos y posiciones corporales expresivos y muy plásticos (cfr. Mendiguchía 155).

Meyerhold ensaya individualmente con los actores, y cuando éstos ya “están preparados y todo parece a punto, el director dice: ¡ahora vamos a empezar desde el principio! Comienza a sacar lustre, a verificar la interpretación” (Meyerhold 2010 188).

Meyerhold inspira al actor una libertad creadora única a partir de la “inverosimilitud convencional”, las leyes del contraste, las excentricidades, sustituciones y transformaciones de todo tipo que el actor debe usar y manejar a su antojo (Meyerhold 2010 222). Por ejemplo, cuando Meyerhold trabajaba la pantomima a partir de lo grotesco, el actor debía acercarse al ser humano o al animal y expresar sus ideas renunciando a los medios expresivos cotidianos y típicos aproximándose a los medios expresivos de los animales u objetos de una época más primitiva. A pesar de todo lo expuesto hasta ahora en relación al trabajo físico-corporal del actor, Meyerhold, como Stanislavski, también plantea en el trabajo del actor el entrenamiento de la imaginación (cfr. Meyerhold 2010 247).

El actor debe armonizar sus impulsos emotivos a través de su técnica, por lo que debe formarse técnica, artística y mentalmente para componer sus personajes. El arte del actor deviene autónomo cuando los movimientos que realiza con su cuerpo logran expresividad en sus gestos y en el lenguaje, independientemente de la situación en la que estén (cfr. Meyerhold 1992 401). Meyerhold demanda una gran disciplina, pasión y energía en el trabajo. También valora el movimiento y la profundidad, el trabajo sin tensión y fácil, y su control corporal en el espacio (cfr. Meyerhold 1986 133). Es necesario trazarle al actor una misión que dé a la obra nuevas resonancias (cfr. Meyerhold 1992 302). Y, según Juan Antonio Hormigón, Meyerhold le exige al actor que esté comprometido con una concepción del mundo, a la vez que ha de tener un dominio de la técnica de su oficio inapelable, lo que el maestro ruso refuerza con “un deseo constante de

acrecentarla” (Meyerhold 1992 516). Sin embargo, para Meyerhold, el aspecto más valioso de un actor es su personalidad e individualidad (cfr. Meyerhold 1986 129).

Dentro de la personalidad y la individualidad, un aspecto importante es la inteligencia racional del actor, pues, como el bailarín y el deportista, tiene que racionalizar los procesos físicos de cada uno de sus movimientos, ya sean simples o complejos, para poder ejecutarlos. Esta racionalización abre los horizontes mentales de quien trabaja esas disciplinas “ya que les enseñaban una serie de procedimientos que ayudaban a los futuros actores a moverse en el espacio escénico, más libremente y con mayor expresividad” (Meyerhold 1986 198). Así es como Meyerhold esboza y concreta el actor del futuro. El actor se transforma en autor y realizador de los movimientos con significado que ejecuta en el proceso de la representación y que el espectador decodifica durante la misma (cfr. Ceballos, 110). En todo este complejo proceso, Meyerhold establece como herramienta elemental el libro del actor, en el que éste debe anotar todas las cuestiones relativas a su personaje, el modo de construirlo y su vinculación con el conjunto de la puesta en escena de forma que pueda ejecutar su personaje de la forma más original y eficaz posible (cfr. Meyerhold 1992 370).

En este sistema de creación el actor es totalmente libre y su creación se manifiesta ante los ojos del espectador. No trata de engañarlo porque hay un convenio entre ellos por el cual la creación del actor transcurre a la vista del espectador, lo que lleva implícito el proceso y el resultado (cfr. Meyerhold 2010 45). En este sistema de trabajo, el cuerpo del actor en movimiento se articula como elemento artístico, por lo que ni la aleatoriedad ni la naturalidad tienen cabida. El movimiento del actor es un movimiento con sentido en el que participa, en todo momento, cada parte del cuerpo del actor, por pequeño que el movimiento sea. Es lo que conocemos como Biomecánica.

Meyerhold fundamenta su sistema de trabajo en las investigaciones científicas de los psicólogos W. James y C. G. Lange, quienes determinan el proceso mediante el cual una persona, ante una situación determinada, primero percibe la situación, luego se emociona y, por último, acciona con respecto a ella. Percibir, emocionarse y accionar es el proceso que estructura la biomecánica, teniendo en cuenta que en cada una de esas fases cada parte del cuerpo participa. La biomecánica contribuyó a establecer un proceso racionalista del movimiento, por un lado, y una esquematización o desornamentación del movimiento por otro. El actor biomecánico crea y organiza el material expresivo que surge de la utilización eficaz de su propio cuerpo. El cuerpo es dominado por el intelecto, quien lo usa y lo distribuye en el espacio y el tiempo según sus necesidades artísticas –en este proceso una herramienta como la partitura es fundamental, como ya veremos más adelante-. Para Meyerhold, el movimiento es emoción (*motion is emotion*). O lo que es lo mismo, la emoción surge del movimiento, de la acción, de la plasticidad. La forma concreta el contenido o el contenido se manifiesta con la forma (cfr. Aslan 149).

Como afirman Oliva y Torres, la biomecánica siguió siendo válida como técnica de formación del actor e incluso como juego escénico tras el fallecimiento de Meyerhold y se convirtió en la base del nuevo realismo capaz de crear una nueva realidad (cfr. Oliva y Torres 365). En la actualidad también es considerada un recurso de búsqueda para el director en el trabajo con los actores durante el proceso de creación escénica. Podemos considerar la biomecánica como una herramienta fundamental en la formación, preparación y entrenamiento del actor y un recurso de búsqueda excepcional y eminentemente físico en los procesos de construcción y creación escénicos.

La biomecánica fue uno de los recursos que posibilitaron a Meyerhold alejarse del psicologismo stanislavskiano y, al mismo tiempo, fue lo que acercó a Stanislavski a su

dinamismo físico característico. En el punto 3.3.3.1.1 analizaremos con mayor profundidad la biomecánica.

Meyerhold es el primer director que se denomina autor del espectáculo, desplazando el poder del texto en favor de la puesta en escena, es decir, desplazando al autor en favor del director de escena. Admirador de Gordon Craig, Meyerhold materializa la liberalización del teatro del texto y eleva la escena a categoría de arte a través del trabajo del director como definidor del sentido y del significado, inspirador de los demás artistas y organizador de todos los elementos a nivel espectacular. Esta es la concepción contemporánea del director de escena. Los textos deben ser reelaborados, lo que implica que el texto puede y debe ser cortado, analizado, ampliado, recompuesto, etc., hasta que se defina el sentido de lo que habrá de representarse (cfr. Sanchez 78). Meyerhold, en su manera de tratar el texto, proporciona una nueva dimensión a la palabra. Se trata de una dimensión que ilumina un nuevo aspecto del texto, que no es el literal, sino que surge del sentido y el significado que él pretende construir y que muestra una dimensión profunda y oculta del mismo.

Para Meyerhold, la obra no era sólo el texto, como se puede comprender. Para él, la obra era la suma del texto dramático, las notas de dirección y las notas de dirección en tiempo y espacio del juego actoral (cfr. Meyerhold 2010 251). Por esta razón, él construye primero que nada una escena sin palabras, de manera que quede claro qué ocurre en la escena. Entonces, y sólo entonces, se añade el texto (cfr. Meyerhold 2010 253). Como él mismo señala, el texto dramático es sólo un motivo (cfr. Saura 2010 114).

La música marcó una profunda influencia en el desarrollo de la actividad teatral y escénica en Meyerhold. Para él, constituía un procedimiento de sistematización del trabajo y estructuración del mismo, tanto del director como del actor. Esta sistematización y estructuración se produce tanto en la fase de creación como en la de representación del



espectáculo. Meyerhold plantea el concepto de partitura a partir de sus conocimientos y de su experiencia musical. Empieza pidiendo al actor que elabore un fondo musical. Esta idea de fondo acabará determinando todo el trabajo del actor. La definición de partitura permite identificar la puesta en escena con la composición musical, es decir, como pura matemática, pura ciencia. Esta precisión matemática en la composición del espectáculo se articula mediante la concreta técnica del actor durante su ejecución, es decir, durante la representación (cfr. Meyerhold 1992 249).

Meyerhold fue, como Stanislavski, otro buscador incesante. Se puede decir que fue el primer ecléctico de las artes escénicas y se dejó influenciar por las bellas y las feas artes (música, cabaret, music-hall, circo), por Craig, Lenin, Einstein, Wagner, etc. Trabajó el naturalismo, fue antinaturalista, futurista, constructivista y revolucionario. Estudió y profundizó en los recursos escénicos del teatro oriental (japonés y chino) y de la tradición teatral (del Siglo de Oro español, del isabelino, la *commedia dell'arte* y el teatro de barracón) (cfr. Corrigan 198).

Meyerhold contribuyó, a partir de las propuestas de Stanislavski, a la reflexión del director de escena en relación a los recursos y metodologías de su trabajo y del trabajo de los demás artistas en los procesos de creación de la puesta en escena, desde la racionalización (cfr. Picon-Vallin 55).

### **3.4.3. DEFINICIÓN DE LA PARTITURA EN V. E. MEYERHOLD**

Meyerhold, en su proceso de evolución artístico-profesional, pretendía regenerar el teatro, contraponiendo unas bases sanas a las tradiciones afectadas por el naturalismo exacerbado y el teatralismo amorfo que dominaban la escena de su época (cfr. Meyerhold 1992 264). Para ello, estudió lo que no se había estudiado, investigó y planteó nuevas fórmulas dramáticas -utilizando los recursos tradicionales, pero usándolos y mostrándolos con una nueva forma-, y analizó los diferentes métodos, buscando nuevas configuraciones “para que el teatro hablara otro lenguaje” (Meyerhold 1992 262).

Lo que origina su investigación teatral, base de la evolución teatral del siglo veinte, es que el director se encuentra con el problema de que el actor no está cualificado, ni ideológica ni técnicamente, para asumir y ejecutar dicha evolución. Esto lleva a Meyerhold -como antes había llevado a Stanislavski- a buscar herramientas, recursos y técnicas que permitieran que, en dicha evolución, el actor desarrollase su trabajo eficazmente (cfr. Meyerhold 1992 263).

Meyerhold considera que el actor, cuando se enfrenta al espectador, lo hace mediante las técnicas o sistemas interpretativos que domina. En este sentido, establece tres sistemas diferentes: “el sistema de la visceralidad, el sistema de las reviviscencias y la interpretación motor” (Meyerhold 1992 250). El maestro ruso basa su teatro en el sistema de interpretación motor. Éste se fundamenta y estructura en una fuerte cultura física -plenamente vinculada a gestos, acciones o movimientos que han de ser semiológica y dramáticamente productivos-, en la esquematización de personajes y situaciones dramáticas, y en la exposición de todas las líneas de construcción escénicas para producir en el espectador un significado, un pensamiento o una emoción abiertos (cfr. Meyerhold 1992 428-30). Para ello, se necesitan actores con una educación corporal y una educación física próxima al acróbata, y al bailarín.

El actor debe tomar conciencia de sus medios expresivos corporales, de sus movimientos, sus posiciones en el escenario, las acciones, el dinamismo del diálogo, etc. (cfr. Meyerhold 1992 463). Debe conocer la experiencia de otros actores anteriores a él -y utilizar aquellas tradiciones actorales que usaron grandes actores del pasado y resultaron eficaces-, debe discernir sobre los elementos de conjunto y los individuales, y debe ser capaz de dominar la improvisación para poder crear de forma independiente. Meyerhold cree necesario que se estudie toda la tradición teatral, no para copiar, sino para adaptar y utilizar todo aquello que cada actor sea capaz, con las tendencias y las ideologías del presente de cada uno (cfr. Meyerhold 1992 284).

También considera que los autores teatrales, como Pushkin, Chejov, Ostrovski o Gogol, con sus obras, motivaron el surgimiento de nuevas técnicas escénicas. De forma tajante, afirma: “Con sus dramas, Pushkin sugiere la necesidad de una transformación de toda la técnica escénica” (Meyerhold 1992 614). Por otro lado, Meyerhold recibe la influencia de Wagner, quien lo lleva a considerar que sólo una visión como la que ofrece una orquesta “es capaz de expresar lo inexpressado, de revelar el misterio al espectador”, pues la palabra de un sólo personaje no es un lo suficientemente eficaz para manifestar toda la vida interior de un personaje (Meyerhold 1992 168). A partir de esta idea, Meyerhold enfatiza esa vida interior de los personajes y su diálogo, coordinando a todos los intérpretes y sus elementos de trabajo -sobre todo físicos- y le resta importancia -o poder, según se vea- a la palabra -es decir, al texto-, pues no tiene suficiente intensidad para manifestar ni la vida interior ni la emoción del personaje.

El nuevo teatro que pretende Meyerhold exige una estructura “rigurosamente subordinada al universo rítmico de las líneas, a la armonía musical” (Meyerhold 1992 170). Este teatro debe dirigir la atención del espectador mediante los movimientos del actor. Esta idea implica un grado aún mayor y más complejo de organización de todo ese

material, que habrá de ser recepcionado y descubierto por el espectador, para lo que Meyerhold utilizará la partitura.

El conocimiento y el amor a la música hacen a Meyerhold plantear el concepto de espectáculo como experiencia músico-dancística con contenido, lo que nos acerca nuevamente a la idea de partitura. Según Picon-Vallin, a mitad de los años treinta, Meyerhold encargó al Laboratorio de Investigación Científica de Moscú la tarea de elaborar partituras para la puesta en escena según los modelos de partituras musicales. Este encargo implicaba la elaboración de un principio de anotación teatral en el que especificar aspectos visuales y sonoros, espaciales y temporales de la acción escénica. Sin embargo, el laboratorio, a partir del espectáculo *La dama de las camelias*, presenta un libro-cronómetro de todo el desarrollo espectacular en el que, a partir del texto, se especifica el tiempo que duraban los movimientos y las acciones escénicas y los desplazamientos de todos y cada uno de los actores. Para el propio Meyerhold, este resultado no era una partitura en sí, sino una temporalización minuciosa de movimientos, acciones y desplazamientos escénicos (cfr. Picon-Vallin 2004 380-81).

Concebida como una composición musical por el director ruso, la puesta en escena meyerholdiana se configura mediante la reunión -y el vínculo- racional de elementos físicos, expresivos y dramáticos, con las variaciones y combinaciones rítmico-espaciales posibles. No es la creación en sí sino la proyección que actor y director realizan posteriormente del material creativo lo que sitúa a este nuevo actor -y director- en una posición racionalista con respecto al trabajo escénico-teatral. Esta creación racionalista requiere del diseño y creación de un esquema intencionadamente ordenado y organizado de elementos y configuraciones físicas (movimientos, acciones, poses, gestos, miradas, etc.) precisos en sus formas, sus intensidades y direcciones, que han de ser ejecutados y desarrollados en un espacio y tiempos concretos con la exactitud concebida. A partir de

ese esquema básico ordenado y estructurado, en principio con un fondo musical sobre el que se realizan acciones, movimientos, gestos poses, etc., el maestro ruso desarrolla la idea de partitura hasta alcanzar un gran nivel de complejidad en todo el proceso de creación y representación del actor.

El actor desarrolla sus movimientos, gestos, expresiones faciales o verbales, pausas, ritmo y todos los elementos que conforman la construcción de su personaje como si de una polifonía se tratase (cfr. Meyerhold 1986 78). Esta polifonía organizada y estructurada en el tiempo y espacio escénicos que conforma la partitura permitirá al actor lograr una ejecución adecuada y eficaz de su creación-personaje. En esta composición escénica -de exactitud matemática-, el actor meyerholdiano, como prototipo de actor-atleta-bailarín, tiene que ejecutar con absoluta precisión y en un espacio-tiempo concreto unos movimientos y unas acciones, creados y planificados previamente (cfr. Meyerhold 1992 249). La partitura, en su complejidad, ayuda a actor y director de escena a controlar este trabajo técnico-creativo, y les permite organizar el aparente caos en el que se desarrolla el teatro (cfr. Picon-Vallin 2004 190). Cuando el actor logra someterse a la forma, es decir, a la fidelidad de un plan, entonces se convierte en actor-músico (cfr. Meyerhold 1986 79). Este plan no es otro que la partitura actoral. Es una partitura imaginaria, no vivida, en la que el actor debe llegar a los sentimientos no viviéndolos sino imaginándolos. Meyerhold considera que el actor debe entrenar su imaginación e identifica este concepto con el de composición, porque es necesario componer, estructurar y organizar todo el material que surge de su imaginación para que verdaderamente sea eficaz a nivel artístico. Se trata de inventar a través de la imaginación y componer una ficción a partir de dicha invención.

Para Meyerhold, el espectáculo teatral contiene dos elementos: un esqueleto físico-pantomímico y el contenido textual. Meyerhold utiliza el término pantomima con el

significado de “representar todo [...] sin utilizar ninguna explicación, ningún libreto, ningún cartel. Lo representa todo sin palabras” (Meyerhold 2010 202). La estructura pantomímica se debe organizar, estructurar y dominar antes de que se introduzca el texto. El contenido textual se incorpora sobre el esqueleto físico-pantomímico. A partir de su incorporación, ambos, pantomima y texto, deben concordarse (cfr. Meyerhold 2010 201). Este complejo trabajo de actor y director justifica, fundamenta y refuerza el uso de la partitura.

Meyerhold entiende una puesta en escena en la que se desarrolle la tridimensionalidad del cuerpo humano y la organización de todos los elementos escénicos en relación o alrededor de dicha tridimensionalidad (cfr. Meyerhold 1992 225). En este sentido, Meyerhold considera que diseñar el movimiento escénico de los diferentes personajes no es simplemente “revelar en la pieza tal o cual aspecto de la compleja partitura”, sino que consiste en definir “un nuevo cuerpo que usted no ha descubierto en la partitura, pero que ve que es el mismo” (Meyerhold 1992 254). Es por esta razón por la que Meyerhold propone a los directores -o estudiantes de dirección- que aprendan a transformar lo leído en imágenes vivas en un espacio y un tiempo determinados (cfr. Meyerhold 1992 366).

Las emociones del espíritu humano que Wagner logró con la orquesta, Meyerhold las propone con movimientos plásticos. La plástica de Meyerhold “no corresponde a las palabras” sino al contenido que se oculta bajo ellas, a las diferentes relaciones emocionales o sociales que desarrollan los seres humanos (Meyerhold 1992 168-69). Para Meyerhold, “[l]as palabras valen para el oído, la plástica para los ojos” (Meyerhold 1992 169). Pero la propuesta de Meyerhold no acaba aquí. Además, plantea que esa plástica -que no corresponde a las palabras- y esa palabra -plena de contenido plástico-, cada una, por separado, pueden y deben seguir su propio ritmo, su propio camino, “a veces sin

coincidir” (Meyerhold 1992 169). Y, aunque a veces se puedan corresponder mutuamente, Meyerhold defiende una relación dialéctica y recíproca entre el contenido y la forma, los cuales son, además, inseparables (cfr. Meyerhold 1992 313). Forma y contenido han de estar eficazmente cimentados, ya que han de ser indisociables, pues del conocimiento y dominio del contenido surgirá la forma (cfr. Meyerhold 1992 328).

Para Meyerhold, la puesta en escena consiste en el proceso de variar los ritmos buscando el contraste entre unos y otros momentos: “Allegro es sustituido por moderato con brío, largo hasta alcanzar presto y prestísimo” (Meyerhold 1992 302). El contraste sirve de puente durante toda la creación del espectáculo: un elemento se alterna con otro opuesto o diferente, un desplazamiento se alterna con la ausencia del mismo, y así sucesivamente hasta configurar la totalidad del espectáculo (cfr. Picon-Vallin 2004 284). El trabajo del actor consiste en saber disponer del material y distribuir los recursos interpretativos, revelando rasgos trágicos en lo cómico y cómicos en lo trágico, escuchando al espectador, pero no dejándose llevar por él, manteniendo la calidad del trabajo en todas y cada una de sus representaciones (cfr. Meyerhold 1992 306-7). Meyerhold logra organizar y trabaja sobre las relaciones de contraste, alternándolas entre todas las capas de su creación (ya sean planos sonoros o visuales) (cfr. Picon-Vallin 2004 260 y 283).

A través de los diferentes ejercicios y elementos –de dinamización dramática, y otros recursos para facilitar la construcción del personaje y establecer una nueva comunicación teatral (cfr. Picon-Vallin 2004 136)-, Meyerhold descompone el trabajo global del actor en fragmentos que son secuenciados en el espacio y en el tiempo. Esta descomposición le permite recomponer todos los elementos de nuevo, con un orden distinto al original, creando así formas y contenidos nuevos. En esta nueva recomposición, el valor expresivo de cada parte del cuerpo varía en función del impacto que

se pretenda generar en el espectador, por lo que su valor es dependiente de una organización global del trabajo individual (cfr. Picon-Vallin 2004 120).

A su vez, el maestro ruso plantea la ejecución, no solo de cada ejercicio o de cada *étude* (que veremos más tarde), sino de cada movimiento o acción a través de un proceso de graduación de los diferentes elementos que los componen (cfr. Normington 123). La graduación funciona como una variación intencionada y premeditada. Esta variación afecta a todos los niveles y formas de ejecución de los diferentes componentes de cada acción o movimiento (la energía, la intensidad, el volumen y su dimensión, la velocidad de ejecución, etc.), en el espacio y el tiempo de la representación. En este sentido, facilita la medida, la evolución y el dinamismo de las acciones y movimientos a lo largo de la partitura, y posibilita una ejecución eficaz, sorprendente y atractiva para el espectador. Por otro lado, la ejecución de una acción o un movimiento no implica el final, sino que señala el inicio o la preparación de una nueva (cfr. Normington 125). Se configura así una sucesión de acciones o movimientos que interactúan entre sí, y en relación a las de los demás actores, de forma continua.

Según Picon-Vallin, el sistema de construcción de personajes de los espectáculos de Meyerhold se define mediante el establecimiento de una sucesión continua de movimientos, acciones, gestos, etc. Estos elementos, ejecutados mediante una maestría y técnica total, proporcionan unidad y fuerza, y revelan el propio carácter del espectáculo, que no es otro que la definición social del personaje y la habilidad de su intérprete (cfr. Picon-Vallin 2004 194). Desde el punto de vista dramático, Meyerhold organiza la creación de la partitura a través del siguiente proceso:

- División en elementos;
- organización de dichos elementos con sus opuestos;



- conducción polifónica de las acciones de los personajes (esta última parte está dirigida a despertar la actividad del espectador) desarrolladas mediante reacciones, sorpresas, desequilibrios, etc. (cfr. Picon-Vallin 2004 375).

El trabajo de poses, gestos, ejercicios acrobáticos -muchos de ellos habían sido evolucionados de los *études* biomecánicos iniciales- y otros movimientos y acciones del actor conforman un ciclo continuo de actividad escénica en la que el espectador es atrapado inapelablemente (cfr. Braun 1998 183).

La creación actoral implica búsqueda artística, y ésta la fijación del material creativo que se ha encontrado, en una estructura dramática y expresiva eficaz. A partir del manejo y uso de su propio cuerpo en el espacio, el actor producirá un movimiento concreto que podrá ser considerado válido por actor y director. Entonces el actor procederá a la fijación de dicho movimiento en el esquema o estructura organizada que acabará siendo la partitura. Esta fijación del material creado y seleccionado por su eficacia -por parte de actor y director- es lo que proporciona, en el trabajo o creación del actor, una efectividad dramática y escénico-expresiva precisa en el espectador. Todo este material creado se fijará en los ensayos.

El siguiente paso sería el entrenamiento, la repetición hasta convertir en hábito lo creado. Por ello es fundamental para el actor -y para cualquier otro artista- el entrenamiento de la imaginación y el entrenamiento de lo imaginado (cfr. Meyerhold 2010 83). El entrenamiento implica conocimiento y desarrollo del material que se entrena, y conlleva la repetición. Entrenar es repetir la realización o ejecución de ese material una y otra vez. Es la repetición es lo que permite la fijación de las imágenes e impresiones producidas en el transcurso de dicho entrenamiento (cfr. Meyerhold 2010 350). Se fija, es decir, se repite -o se entrena, según se quiera decir- cada elemento -ejercicio, *étude*, movimiento, pose, acción, etc.- por separado y, cuando ya se domina individualmente,

entonces se integran conjuntamente con los demás elementos en la partitura. Y cuando ésta se domine totalmente por parte del actor, entonces se integrará en el gran plan con los demás actores, la música, la iluminación y el resto de elementos espectaculares. Esta fijación conlleva la asunción de dichas imágenes e impresiones sobre las que se estructuran los movimientos y las acciones en espacios o tiempos concretos para la improvisación del actor, a partir de la partitura. El entrenamiento es necesario para la cualificación técnica del actor, pero no todo el entrenamiento debe “ser llevado al escenario” (Meyerhold 1992 374). Sin embargo, todo lo que se lleve al escenario debe ser repetido, es decir, entrenado hasta el dominio absoluto.

En este sentido, Meyerhold no se opone a que el actor continúe buscando en cada representación. Tampoco se opone a que el actor genere nuevo material a través de los pequeños espacios de improvisación que posee en su trabajo, siempre que lo haga dentro de las estructuras de tiempo y estilo que el director ha fijado, pues atañen directamente al ritmo y al estilo general del espectáculo, que no pueden ser sacrificados ni difuminados por la intervención individual de uno u otro actor (cfr. Meyerhold 1992 353).

Para Meyerhold, el material del actor es su propio cuerpo. En realidad, es su cuerpo en movimiento por el espacio. Esta es la síntesis del hombre-actor: la ejecución de su cuerpo coordinado -lo que implica la partiturización del mismo- y en movimiento por un espacio concreto -el escenario- ante un público. Para ello, el actor debe dominar y coordinar cada parte por separado del mismo (cabeza, tronco, extremidades), con el fin de exponer las complejidades de un cuerpo coordinado, compuesto y ágil ante los espectadores (cfr. Meyerhold 1992 249). El actor debe ser “comediante, acróbata, juglar, clown, prestidigitador, ‘chansonnier’, poseyendo una técnica universal, fundada en una maestría total, en un sentido innato del ritmo y en la economía de movimientos siempre

Estudio de la partitura actoral como recurso técnico-creativo en las poéticas de grandes directores de escena: propuestas de sistematización técnico-creativas para el trabajo del director con el actor a partir de la partitura.

racionales” (Mokulski 190). Todo este complejo trabajo de creación no puede realizarse sin ser organizado en una estructura como es la partitura.

### **3.4.4. LA PARTITURA EN EL SISTEMA DE MEYERHOLD**

#### **3.4.4.1. ELEMENTOS ABSOLUTOS DE LA PARTITURA EN EL SISTEMA DE MEYERHOLD: BIOMECÁNICA, SOCIOMECÁNICA, IMPROVISACIÓN, JUEGO-PREJUEGO Y ACCIÓN-REACCIÓN**

##### **3.4.4.1.1. La Biomecánica**

Meyerhold creó su sistema de trabajo actoral denominado la biomecánica como respuesta a la visceralidad, la reviviscencia y la hipnosis, es decir, a la psicotécnica stanislavskiana, y pretende con ella que el actor pueda comprometerse con su propia voz y sus movimientos, mediante el control absoluto de los mismos, lo que garantizará “el éxito o el fracaso de su interpretación” (Meyerhold 1992 231).

La biomecánica, como sistema de trabajo, se fundamenta en varias fuentes. Una de ellas son las investigaciones científicas de los filósofos y psicólogos W. James y C. G. Lange, quienes determinan el proceso mediante el cual una persona, ante una situación determinada, primero percibe la situación, luego se emociona y, por último, acciona con respecto a ella. William James concluía en sus investigaciones que la consciencia y sus estados transitorios estaban relacionados con el cuerpo físico. Según James, la respuesta automática del cuerpo a estímulos propios era la emoción, precedida por la percepción mental de dicha emoción (cfr. Law y Gordon 36). Percibir, emocionarse y accionar es el proceso que estructura la biomecánica -este simple proceso, analizándolo desde el punto de vista de director y actor, conlleva en sí mismo una partiturización del mismo-, teniendo en cuenta que en cada una de esas fases cada parte del cuerpo participa de forma completa. Los actores debían comprometerse con estas teorías, a través de las cuales se les pedía que a la acción, posición o movimiento físicos que percibieran respondiesen con una acción física (cfr. Normington 124).

Alma Law y Mel Gordon, en su libro *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics*, defienden que Meyerhold se basó también en las teorías de Frederick Taylor. Éstas estudiaban y analizaban el ritmo y el equilibrio del trabajo de obreros y operarios en entornos industriales. Estos ritmos y equilibrios eran aplicados sobre agrupaciones musculares específicas del cuerpo, teniendo en cuenta la fatiga y los tiempos de descanso de dichos obreros. Taylor pretendía desarrollar principios científicos sobre la productividad en entornos empresariales, aunque defendía que sus teorías eran válidas para cualquier tipo de actividad (cfr. Law y Gordon 34-36). Meyerhold utilizó estas investigaciones sobre la ejecución de cada tarea de trabajo y su productividad, de acuerdo a movimientos precisos, económicos y eficientes para lograr la máxima expresividad de los actores sobre el escenario (Law y Gordon 36). Así, estableció que el trabajo de los actores -y la acción escénica- debía organizarse y estructurarse –lo que conllevaba una partitura de la misma- según los procesos de producción implantados recientemente en las fábricas de la U.R.S.S., por parte de los expertos soviéticos que se habían formado en las fábricas de Ford en Detroit (cfr. Picon-Vallin 2004 94).

El médico ruso e investigador Pyotr Lesgaft concluía que sólo mediante la unidad física y mental una persona podía desarrollar eficientemente el control de su cuerpo. Para ello, Lesgaft ideó un programa de educación física que se desarrollaba inicialmente mediante movimientos sencillos que iban haciéndose más complejos (cfr. Law y Gordon 38). Lesgaft logró que ejércitos, universidades y colegios incluyeran su programa de educación física en sus sistemas de formación. Meyerhold, admirado por las teorías de Lesgaft, hizo lo propio y lo incluyó en su programa de entrenamiento y formación actoral.

Otro de los aspectos que fundamentan todo el trabajo -ya sea biomecánico o no- de Meyerhold es la música -de la que ya hemos hablado en diferentes apartados-. Para él, la música era un procedimiento de sistematización del trabajo y estructuración del mismo,

para el director como para el actor. Esta sistematización y estructuración se producen tanto en la fase de creación y fijación de lo creado como en la de representación del espectáculo. De la influencia de la música en Meyerhold surgió el concepto de partitura y el de espectáculo como una experiencia músico-dancística con contenido. La música funciona como estructura y sustento de la creación de los actores y estimula su creación activa produciendo sentido, lo que permite desarrollar el tiempo de actuación como elemento signifiante. También como estructura que ayuda tanto a la fijación y recuperación de movimientos como de emociones y sensaciones.

Como se ha explicado, Meyerhold consideraba la biomecánica como el equivalente teatral del estudio industrial sobre tiempo y movimiento de Taylor (cfr. Braun 1998 172). El actor constructivista debe entrenar y controlar su aparato físico -como el trabajador debe controlar su máquina (Lesgaft)-, debe realizar las tareas asignadas con total productividad y eficacia y desarrollarlas en un espectáculo -que obedece a unas premisas colectivas, en ningún caso individualistas (como proponía Taylor)- y dichas tareas deben impactar en los compañeros –otros individuos que forman parte de la tarea global- y en los espectadores, propiciando una respuesta refleja (a semejanza de James). Meyerhold entiende el proceso de creación y de recepción teatral adecuando el proceso productivo de los trabajadores al proceso creativo de los actores. En esta adecuación comienza por individualizar los movimientos productivos del actor con el fin de rentabilizar, amortizar y aprovechar al máximo cada momento del trabajo de creación. En el desarrollo de la individualización de los movimientos, trabaja y busca la eliminación de todo aquel que resulte superfluo o infructuoso, incorporando el ritmo, estableciendo el “centro justo de gravedad del propio cuerpo” del actor e impulsando la resistencia física en los actores (Meyerhold 1992 230). La eficacia técnica del actor sobre sí mismo y sobre los materiales escénicos y la mecanización del proceso de trabajo mediante el

encadenamiento de las acciones y los movimientos buscaban la excitación del espectador, lo que lograría la utilidad del teatro para la sociedad (cfr. Picon-Vallin 2004 94). Según Borja Ruiz, Meyerhold estructura su poética escénica “sobre una base objetiva racional, donde el artista controla todos los aspectos de su obra y busca que sus teorías vengan respaldadas por los cimientos científicos de la época” (Ruiz 137).

Law y Gordon opinan que Meyerhold “no escribió nada de sustancia sobre la Biomecánica” y que fueron sus alumnos y asistentes de dirección quienes recopilaron sus ideas al respecto (Law y Gordon 131-32). Pero, Meyerhold llegó al menos a definirla como “un sistema de adiestramiento elaborado sobre la base de mi gran experiencia de trabajo con los actores [...] obligatorio para el actor a fin de que sepa movilizar todos los medios a su disposición y los conduzca y dirija hacia el espectador, de manera que las ideas fundamentales del espectáculo puedan llegar al público” (Meyerhold 1992 292). La biomecánica enseña al actor el camino para dirigir la construcción de su personaje, ayudándole a crear (ser el autor de) el material y a organizarlo, es decir, partituirarlo eficazmente para presentarlo ante el espectador (cfr. Meyerhold 1992 293).

Según el instructor de biomecánica Mikhail Korenev, el término fue creado por el propio Meyerhold, que pretendía que el actor estudiase las bases de los movimientos naturales del hombre y de los animales, y desarrollara en sí mismo las habilidades y hábitos esenciales para un trabajo profesional sobre el escenario. Como señala este asistente de Meyerhold, el director ruso pretendía establecer las leyes de los movimientos de los actores en el espacio escénico mediante un programa de ejercicios desarrollados a través de recursos basados en el cálculo exacto y la regulación y organización del comportamiento del actor sobre el escenario (cfr. Law y Gordon 133). Este programa de ejercicios pretendía lograr en el actor los siguientes aspectos:

- un cuerpo bien entrenado;

- un perfecto estado del sistema nervioso;
- el control de la excitación creativa;
- la velocidad y la exactitud de las reacciones;
- la conciencia del propio cuerpo del actor sobre el escenario;
- la coordinación con otros compañeros;
- el sentimiento del tiempo;
- el juicio mediante la autoobservación durante el ejercicio;
- el cálculo, la reflexión y la valoración exactos de todo el significado, para ese modo de impactar en el espectador (cfr. Law y Gordon 134).

La biomecánica es un sistema de entrenamiento del actor que consiste en una serie concreta de ejercicios físicos y *études* que sirvan al actor de principio de desarrollo de determinados movimientos y acciones expresivas (cfr. Law y Gordon 39). Estos ejercicios, que propician una vida mecánica alcanzada mediante la rutina psico-física, llevarían al actor a cambiar constantemente los equilibrios de su musculatura física, lo que establecería de forma precisa la relación entre las acciones físicas del actor y sus propios sentimientos (cfr. Law y Gordon 39). Como Lesgaft, Meyerhold estructura esta vida mecánica del actor en un programa de ejercicios físicos que, aunque básicos, sirvieran de referencia y modelo para el entrenamiento del nuevo actor que surgía de la Revolución rusa: el actor revolucionario (cfr. Law y Gordon 41). Su objetivo era formarlo en el dominio físico-técnico de herramientas esenciales del movimiento y la acción escénicos. A su vez, también proporcionaba al actor una disciplina concreta durante su entrenamiento.

Según el director de cine y alumno de Meyerhold, Sergei Eisenstein, la biomecánica debe ser entendida como un entrenamiento mecánico-físico y como un método de interpretación. En ambos casos es necesario el uso de una estructura –una



partitura- que los organice y fije en función de determinados objetivos o significados. El actor adquiere, mediante la actividad organizada muscular, el entusiasmo creador (cfr. Law y Gordon 164). El director de *El acorazado Potenkim* afirma que Meyerhold resumió todas las formas de actuación en treinta recursos o categorías (rechazo, escaparse, besar, doblarse, etc.) y desglosó el trabajo del actor en posiciones básicas. A partir de estas posiciones, el actor podría construir cualquier personaje con movimientos y acciones surgidos de dichas posiciones (cfr. Law y Gordon 165-66). Las posiciones eran repartiturizadas una y otra vez conformando nuevos y diferentes resultados.

Según Picon-Vallin, la biomecánica proporcionará al actor el armazón físico a través del cual desarrollar una construcción física de su personaje, condición necesaria para propiciar la construcción psíquica. Una vez que el actor ha logrado crear y utilizar de forma estable y continuada ese armazón físico, el director de escena le planteará la estructura de tiempo y espacio más adecuada (los denominados por Meyerhold “puntos de apoyo”) sobre los que se limitará su trabajo, que será su dominio. A partir de esas determinadas limitaciones, el actor se podrá orientar, lo que implicará que encontrará su lugar en el espectáculo, en los acontecimientos ocurridos sobre el espacio escénico, y así podrá construir su propia creación psico-física.

Como se puede observar, para Meyerhold los procesos físicos condicionan los estados psicológicos y emocionales (cfr. Picon-Vallin 2004 109). La biomecánica desarrolla la corporeidad del actor, somete al actor al ensayo y al entrenamiento, dirige los excesos físicos, controla racionalmente el cuerpo, proporciona precisión a la acción y al movimiento, tanto en la ejecución por parte del actor como en la recepción por parte del espectador, sin impedir la libertad de ambos (cfr. Picon-Vallin 2004 192). Por medio de la biomecánica, Meyerhold infunde a sus actores y a sus espectáculos la voluntad de organización en función de un impacto concreto sobre el público (cfr. Picon-Vallin 2004

222). También logra que el complejo trabajo de interpretación del actor llegue a ser una especie de ciencia del movimiento, de la acción, de la expresión, de la mirada y del gesto perfectamente ejecutados sobre el escenario, basada en la psicología objetiva, los reflejos - de actores y espectadores- y en la calidad de la atención escénica. La biomecánica necesita de una herramienta como la partitura para desarrollarse. Es por ello que postulamos que la partitura meyerholdiana surge de la biomecánica. De esta forma Meyerhold desarrolla eficazmente el trabajo sobre el detalle físico, la manipulación virtuosa del cuerpo en sí mismo y de dicho cuerpo sobre el espacio escénico, sobre los objetos, sobre las pausas y el tiempo. Es un trabajo magistral y virtuoso en el que se alternan la partitura del actor con planos de conjunto en la partitura global del espectáculo.

La biomecánica, a través de sus diferentes elementos (*étude* y *dáctilos*), le permitía desarrollar este sistema desde la formación y el entrenamiento del actor hasta alcanzar la propia representación (cfr. Normington 122). Esta técnica exige una educación física constante a través de ejercicios y actividades dirigidas a potenciarla y mantenerla. Charles Adora opina que este es otro de los desafíos de los próximos directores del teatro y del cine actual, para lo que tendrán que formarse en estas disciplinas físico-mecánicas, pues sólo así podrán comprender y desarrollar los ejercicios, técnicas e instrumentos psico-físicos para el actor (cfr. Adora 41-2).

Law y Gordon recogen los principios de la biomecánica que Mikhail Korenev, asistente de dirección de Meyerhold, estableció a partir de la dirección práctica del maestro y director ruso. A continuación destacamos los que consideramos que tienen mayor relevancia para esta tesis:

- El actor debe realizar sus ejercicios mediante una historia lineal. Esta “*story line*” permite y ayuda a que el actor trabaje con su cuerpo más fácilmente siempre que siga esa historia lineal (cfr. Law y Gordon 135);

- cada movimiento debe constar de tres elementos: a) intención, b) equilibrio, c) ejecución (cfr. Law y Gordon 135);
- un gesto es el resultado del trabajo del cuerpo entero (cfr. Law y Gordon 136);
- todo movimiento se realiza a partir de la dialéctica (es decir, la relación) con su opuesto;
- cualquier arte es la organización del material. En este caso, además, el actor es, a la vez, el artista y el objeto de su arte;
- otro elemento de complejidad del actor es lograr en su propio cuerpo un gran estado físico, lo que le permitirá coordinar de forma estricta todos los elementos de su trabajo;
- cada tarea desarrollada escénicamente debe ser planeada, dividida y organizada de forma precisa (cfr. Law y Gordon 136);
- en un ejercicio colectivo, cada individuo debe ceñirse a la dirección general del movimiento (cfr. Law y Gordon 137);
- el actor siempre debe organizar su material sabiendo qué tipo de recursos necesita para lograr el objetivo encomendado por el director;
- como la música, los ejercicios deben ejecutarse de forma matemáticamente exacta, a la vez que deben ser observados en relación al espectador (cfr. Law y Gordon 138).

Meyerhold ordena su sistema en tres fases:

- Entrenamiento del movimiento (cuerpo entrenado y preparado para ejecutar cualquier movimiento o acción),
- entrenamiento del pensamiento (el actor debe saber y dominar la técnica de acoplar y adaptar su conciencia y él mismo a las diferentes conciencias y situaciones que presentan los diferentes personajes) y

- entrenamiento de la palabra.

En este sentido, manifiesta que estas fases son un medio para alcanzar una artesanía artística y creadora de su “teatro especial” (Meyerhold 1992 269). Cada ejercicio biomecánico es desarrollado a partir de la energía enfocada en la cintura y la elasticidad de las piernas (cfr. Law y Gordon 102). Durante la ejecución de estos ejercicios biomecánicos se establecen relaciones de causa y efecto entre las diferentes partes del cuerpo (cfr. Picon-Vallin 2004 115). Por influencia del taylorismo, es imprescindible que en la ejecución de los ejercicios biomecánicos no haya ningún tipo de movimiento superfluo (cfr. Law y Gordon 103).

Cada ejercicio está diseñado para lograr los siguientes objetivos:

1. Permitir al actor sentir el equilibrio y centro de gravedad dentro de él, es decir, desarrollar control completo del propio cuerpo.
2. Posibilitar al actor el posicionamiento y coordinación en las tres dimensiones del espacio escénico, consigo mismo, con su compañero y con las propiedades del escenario, para lograr que el actor llegue a moverse como parte armoniosa de un todo.
3. Desarrollar en el actor el despertar físico o reflexivo de forma que logre una reacción instantánea y no consciente (cfr. Law y Gordon 99).

Esta práctica de ejercicios biomecánicos<sup>14</sup> se pueden desarrollar de forma individual, en parejas y en grupo.

#### **3.4.4.1.2. La sociomecánica, la improvisación, el juego de alternancia y Acción-reacción**

---

<sup>14</sup> Para más información sobre los ejercicios que Meyerhold realizaba con sus actores, se puede consultar el libro Alma Law y Mel Gordon *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics. Actor training in Revolutionary Russia*.

Meyerhold buscaba diferenciar la vida y el teatro, descubriendo y desarrollando diferencias entre ambos, y construyendo una interacción entre actores y espectadores que acentuara la naturaleza lúdica del teatro, sin que por ello se tuviera que forzar al espectador a participar directa o físicamente en la misma. Por el contrario, al público se le solicitaba una colaboración activa, de carácter intelectual, definida por la interpretación -a través de la imaginación y la libertad creadora- de la experiencia espectacular (cfr. Krizhanskaya 162-64). La biomecánica se apoya en la fisiomecánica y en la sociomecánica. La fisiomecánica establece la naturaleza racional y natural de los movimientos. Aporta la capacidad reflexiva y pensante que debe adoptar el actor y que le ayudará a concretar una actitud expresiva determinada. La sociomecánica supera y enriquece la fisiomecánica, pues introduce el aspecto social de los movimientos, las acciones y las palabras, ubicándolos en un ámbito social determinado.

Meyerhold considera que el teatro debe servir a la sociedad como instrumento de análisis y cambio, con una actitud crítica y constructiva (cfr. Meyerhold 1992 179). Esta posición acabará costándole su propia vida. Como ya hemos mencionado, en los primeros años de la revolución, Meyerhold fue vitoreado por su actitud revolucionaria; sin embargo, más tarde sus propios exalumnos, compañeros y dirigentes políticos lo atacarán hasta acusarlo de antirevolucionario, por lo que será detenido en 1939 y fusilado en 1940. Además de ser ocultado a la historia y al teatro hasta 1955, sus escritos no fueron publicados hasta 1968.

Según él, el teatro debe educar a la sociedad, creando necesidades elevadas. Para ello, el dramaturgo debe conquistar una situación de influencia. Si esto no es así, el espectador, y no los creadores, dominará la escena, originando un creador-siervo. Meyerhold abomina de esa idea y lucha por lograr “aquel teatro que el público debe seguir, y no aquel que debe servir al público” (Meyerhold 1992 180). Considera que el

teatro debe propiciar la discusión a través de un debate en la sala que obligue a los espectadores, una vez fuera, a realizar generalizaciones surgidas de dicha discusión (cfr. Meyerhold 1992 558).

El teatro es un arte que está hecho por y para el ser humano (cfr. Meyerhold 1992 313). Una de sus finalidades es mostrar al ser humano en “toda su complejidad” (Meyerhold 1992 321). A través de las relaciones del ser humano, mediante la mecánica sociológica de las poses, las actitudes, los gestos, las miradas, los silencios y los movimientos, el director conectará al actor con el espectador y logrará que ambos (actor y espectador) dialoguen íntima y verdaderamente sobre las relaciones sociales, sin que la palabra abarque todo el espacio.

Según Meyerhold, para desarrollar escénicamente las relaciones humanas es necesario un diseño de los movimientos. Esta idea de diseño implica que se elijan, que se estructuren y se organicen, lo cual apunta ya al uso de la partitura. Este diseño que plantea Meyerhold sitúa al espectador en una posición de observación inteligente, a través de la cual podrá descifrar o descubrir -si no interpretar- las emociones de los personajes.

El actor meyerholdiano logra su vida psicofísica en escena luchando por el equilibrio y el movimiento de su cuerpo contra diferentes fuerzas, como preconiza la biomecánica. Los ejercicios que estructuran la biomecánica proporcionan al actor que los realiza una vida basada en esos equilibrios y movimientos de su cuerpo. A través del trabajo y la práctica habituada sobre esos ejercicios, el actor logra el equilibrio y el movimiento de su cuerpo a pesar de las fuerzas que se le oponen.

El trabajo magistral y virtuoso del actor sobre el encadenamiento de acciones ininterrumpidas cohesionan las partituras individuales y alterna con planos de conjunto en la partitura global del espectáculo para forzar la atención más aguda del espectador (cfr. Picon-Vallin 2004 256). Según Meyerhold, para desarrollar escénicamente las relaciones

humanas es necesario un diseño de movimientos y acciones. Este diseño implica por parte del actor la elección, la estructuración, la organización y el orden hábil e intelectual de toda la actividad física de su cuerpo. La escena rítmica puede considerarse una meticulosa partitura de gestos, movimientos y acciones que los actores han de llevar a cabo en el espacio escénico concreto (cfr. Meyerhold 1992 486).

De la influencia de la música en Meyerhold surgió el concepto de partitura y el concepto de espectáculo como una experiencia músico-dancística con contenido. La música funciona como estructura y sustento de la creación de los actores y estimula su creación activa produciendo sentido, lo que permite desarrollar el tiempo de actuación como elemento significante. La utilización de la música como fondo musical le posibilita a Meyerhold desarrollar una partitura gestual, que no es sometida al desarrollo original ni a las palabras ni al texto, sino que puede ser re-creada y ejecutada de nuevo con total flexibilidad creadora infinitas veces (cfr. Picon-Vallin, *Le voies* 117). Esta combinación y el uso que de ella hace el actor sobre la escena es lo que produce sentido en el espectador (cfr. Picon-Vallin 2004 379). Esta partitura de movimientos, acciones, gestos y poses -o notas, que diría Meyerhold-, aunque fijados, pueden ser modificados por el actor durante la representación variando, por ejemplo, el ritmo, la inclusión o eliminación de pausas, etc. El principio de acción-reacción es un elemento fundamental de la partitura, que tiene una relación plena con la improvisación de la misma.

Dentro de la mecánica de los movimientos, la improvisación es otro de los recursos esenciales de la técnica del actor, pues, a través de ella, logrará la composición del personaje (cfr. Meyerhold 1992 403). Según Meyerhold, la “improvisación siempre se construye sobre un esquema básico. Y el mejor improvisador es el que mejor conoce este esquema y el mayor número de combinaciones de estos esquemas y trucos” (Meyerhold 2010 82). El actor debe improvisar en cada representación, aunque “sin transgredir la

forma precisa y complicada que el director ha conferido al espectáculo”; la improvisación y la circunscripción a las pautas espacio-temporales del plan colectivo que ha establecido el director conforman, según Meyerhold, los mayores dones en el arte del actor, pues, mediante este recurso, éste sacrifica su individualidad a la unidad del conjunto, que siempre debe prevalecer (Meyerhold 1986 127-8).

El trabajo del actor debe obedecer o desarrollarse dentro de una partitura global: el plan del director. El actor debe habituarse a las medidas de tiempo de su actuación y del espectáculo mediante la continua repetición (cfr. Meyerhold 2010 55). Como único creador que desarrolla su trabajo ante los ojos de los espectadores, el actor puede, si es un artista genuino, realizar aportaciones, variando su propio personaje ante los espectadores. Meyerhold permitirá y potenciará estas aportaciones personales y las correspondientes variaciones de los personajes, siempre y cuando no debiliten la idea general del espectáculo, ni la idea del autor, ni vulneren el trabajo de otros actores en el ejercicio de construcción de sus personajes (cfr. Meyerhold 2010 55). El actor puede incorporar ciertas modificaciones en la estructura formal que tiene fijada, pero sin que dicha estructura cambie (cfr. Meyerhold 2010 250).

Según Picon-Vallin, para “Meyerhold, el actor es, por naturaleza, un improvisador” y la improvisación es la “combinación libre de partes de actuación preparadas por anticipado”; y en este juego de combinar libremente las diferentes partes “el actor debe respetar la estructura del espectáculo sin desequilibrarle, ni hacerle estallar alargando sus intervenciones” (Picon-Vallin 2004 380). El director de escena limita el espacio, el tiempo y la acción (movimiento, gesto) del actor. Sin embargo, Meyerhold considera que el actor debe contar con libertad creadora para “transformar el guión del personaje, su aspecto, su comportamiento, pero sin destruir el tejido de la composición



escénica [...] Improvisación, pero siempre voluntad de rigor científico” (Picon-Vallin 2004 380-81).

Otro elemento importante en el desarrollo biomecánico del actor es la relación entre juego y prejuego. El juego se desarrolla, como ya se ha apuntado, a partir de la utilización y control de frenadas, aceleraciones y otros elementos ya citados que se utilizan en las diferentes acciones, movimientos y gestos. El prejuego, por el contrario, dispone al espectador a percibir la situación escénico-dramática antes de que el juego se realice. El prejuego muestra la situación intertextual, o, como se diría en términos más stanislavskianos, subtextual. Ambos desvelan el contenido interior y el trasfondo de la situación dramática, pero el prejuego no es la realización del juego en sí sino la preparación de los espectadores para dicho juego. Para ello es necesario una técnica corporal y física eficaz que evite que el espectador necesite malgastar energía para “captar el sentido de lo que hay en la escena” (Meyerhold 1992 233).

Sin embargo, la importancia de juego y prejuego no está sólo en lo que son, sino en la relación que el director de escena y el actor son capaces de establecer con ambos elementos. Meyerhold dice al respecto: “El trabajo del actor consiste en una alternancia hábil de prejuego y juego” (Meyerhold 1992 233). La alternancia hábil implica el ordenamiento intelectual de las diferentes partes (juego y prejuego), lo que conforma ya una partitura. Esto implica obligatoriamente el uso de una partitura de acciones, movimientos y gestos sobre una música y una medida del tiempo precisa y muy concreta que determine la duración, la forma y el contenido de los acontecimientos. El prejuego no es la realización del juego, es la aproximación al momento culminante, con lo que logra poner en tensión la atención de los espectadores (cfr. Meyerhold 1992 468).

Otro elemento fundamental de la partitura y que tiene una relación plena y absoluta con la improvisación es el principio de acción-reacción. Este principio determina

el desarrollo y la evolución de lo ejecutado a nivel individual y su proyección a nivel colectivo. Cada actor ejecuta una acción que es recepcionada por otro actor y por el espectador. Pero es el “otro” actor quien reacciona a esa primera acción con otra acción, movimiento, gesto o palabras. Esta reacción será percibida por el primer actor –o por un tercero- lo que generará una nueva reacción, y así hasta el final del espectáculo. La estructura intención-ejecución-reacción apoya toda la actividad del trabajo actoral, regulando el movimiento y las acciones, los *études* (o cualquier otro ejercicio que hubiere) e incluso la improvisación, sobre la estructura fijada que desarrollan los propios actores (cfr. Pitches 103). Las partituras individuales y el propio espectáculo se cohesionan mediante un encadenamiento de acciones ininterrumpidas, “*une terrible continuité*” que dirá el propio Meyerhold (Picon-Vallin 2004 307); “[l]a actuación mímica y sonora se encadena lógicamente. Los cortes dan el ritmo a la siguiente acción, que proporcionan los impulsos para la parte siguiente” (Picon-Vallin 2004 308).

### **3.4.4.2. ELEMENTOS ESTRUCTURALES DE LA PARTITURA EN EL SISTEMA DE MEYERHOLD: MOVIMIENTOS, ACCIÓN, *ÉTUDE*, *DÁCTILO* Y LA MÚSICA**

Los movimientos configuran la base simplificada de las acciones y los *études*. Previo a cualquier acción o *étude* se encuentra un movimiento. En principio, los movimientos serán muy elementales y sencillos y, una vez que se van dominando esos movimientos elementales, Meyerhold los irá proponiendo con mayor grado de complejidad hasta llegar a las acciones y los *études* anteriormente citados. No es válido cualquier tipo de movimiento ni que se ejecuten de cualquier manera, por lo que es rigurosamente necesario trabajar duramente con los actores para desterrar de su trabajo todos los movimientos superfluos o improductivos –desde el punto de vista escénico-. Para ello, el maestro ruso estableció un sistema de trabajo basado en el ritmo, la posición correcta del cuerpo sobre su centro de gravedad, el movimiento, la acción, la música y otros recursos que el actor debe dominar, no sólo durante su formación, sino también durante la creación y la representación. Meyerhold utilizaba la forma exterior para llegar a una forma emocional, pues lo que proporciona una significación escénica eficaz es la manera de ejecutar los movimientos.

Para Meyerhold, el teatro es acción y movimiento (cfr. Meyerhold 1992 401). En esta dirección, el maestro ruso defendía la exposición del comportamiento de las personas a través de signos externos y de observación directa, en lugar de motivaciones psicológicas. En la misma línea, la acción no debe manifestarse a través del diálogo, sino de la propia y verdadera acción, pues el teatro surge de la acción (cfr. Meyerhold 2010 73). Meyerhold utiliza las acciones cotidianas como leer, coser, etc. como elemento de construcción de la situación del personaje, y dichas acciones deben ejecutarse en un plan rítmico predeterminado, que presumiblemente formará parte de la partitura (cfr. Meyerhold 1992 549).

Meyerhold estructura el trabajo biomecánico a partir de ejercicios. Cada ejercicio, que ha de tener carácter teatral, es dividido y organizado en una serie de acciones concretas con principio, desarrollo y fin específicos. El maestro ruso considera la acción corporal como el motor del trabajo de los actores. La acción, surgida del movimiento, conduce irrevocablemente al desarrollo visual de la propuesta escénica. “Hacer” en lugar de “ser” es el mayor principio de la técnica actoral de Meyerhold (Picon-Vallin 2004 112). El actor no debía “emanar” sentimientos, sino que debía ejecutar acciones (o movimientos) fragmentados que podían ser interpretados por los espectadores, a través de alusiones, remisiones y reflexiones de toda clase a través de su imaginación (cfr. Krizhanskaya 164).

Para Meyerhold, el actor debe ser capaz de responder a los reflejos, lo que “significa reproducir con la ayuda de los movimientos, del sentimiento y de la palabra” una acción planteada externamente (Meyerhold 1986 84). Esta respuesta motivará determinados modos de expresión que el actor deberá ejecutar. Los modos de expresión, según Meyerhold, se desarrollan en las siguientes fases:

- 1º Intención: se activa en el ámbito intelectual de la tarea que realizará el actor;
- 2º Realización: comprende movimientos, a modo de reflejos -generalmente miméticos-, que se extienden por todo el cuerpo, el desplazamiento por el espacio correspondiente, y la voz -reflejos vocales-;
- 3º Reacción: es posterior a la realización, modera el reflejo de voluntad y activa al actor para una nueva intención que daría continuidad a todo el ciclo o proceso (cfr. Braun 1998 174).

En esto consiste el trabajo del actor, según el maestro ruso. El actor debe ser capaz de responder a las acciones que recibe, sobre las que debe disminuir progresivamente el

tiempo de reflexión y reacción (cfr. Meyerhold 1986 84-5). Las acciones son integradas en una estructura de construcción de personajes, de situaciones que dependen de su cualidad técnica, energética y orgánica durante el movimiento o acción, y de su capacidad de excitabilidad para con el espectador. En esta estructura de construcción de personajes, el trabajo del actor conlleva una alternancia continua de discurso (palabra) y acción (gestos, acciones, movimientos, etc.) (cfr. Meyerhold 2010 46).

Meyerhold trata de limitar el trabajo del actor a través de un sistema preciso de 16 acciones o ejercicios -que acabará reduciendo a entre 8 y 13-, que él denominó *études*, a través de los cuales trató de codificar y dilucidar una serie de situaciones expresivas concretas y fijas -limitadas en número y forma-, que ayudarían al actor a solucionar cualquier situación o movimiento expresivos en el escenario (cfr. Law y Gordon 26). Según Borja Ruiz, los “*études* son rutinas psicofísicas con un diseño muy preciso que compendian de forma práctica los principios de la biomecánica” (Ruiz 127; Gordon 2002 111).

El *étude* se debe ejecutar con intención (previamente calculado), con un control (equilibrio) y una consciencia absolutos durante la ejecución del mismo (cfr. Picon-Vallin 2004 115). Las condiciones de expresividad del movimiento se fundamentan y desarrollan mediante la fuerza, la precisión, la intensidad y la intención, lo que implica un compromiso total con el mismo durante la ejecución (cfr. Picon-Vallin 2004 116). El *étude* tiene una estructura específica. Ruíz apunta que la secuencia es la siguiente: *dáctilo-étude-étude-dáctilo*. El actor puede desarrollar esta estructura de manera individual, en pareja o en grupo. Para cada manera de ejecutar hay una serie de ejercicios concretos. (cfr. Ruiz 128). Tal y como las describen Mel Gordon y Edward Braun<sup>15</sup>, en realidad, los

---

<sup>15</sup> Mel Gordon describe los 13 *études* sobre los que trabaja Meyerhold (“1. Shooting the bow, 2. throwing the stone, 3. the slap in the face, 4. the stab with the dagger, 5. building the pyramid, 6. strike with the feet, 7. the leap on the chest, 8. dropping the weight, 9. the horse and rider, 10. tripping up, 11. carrying the sack, 12. the leap from the back, 13. The circle”), incluyendo objetivos y comentarios a los mismos, que resultan

*études* son acciones (tiro con arco, lanzamiento de piedra, bofetada en la cara, construcción de pirámide, llevar un saco, cargar sobre la espalda, etc.).

El dáctilo es una acción o ejercicio individual que se realiza previamente al *étude* y que lo prologa. Además, ayuda al actor a concentrarse en la acción en la que está ocupado y en la siguiente. También contribuye a informar a los otros actores sobre el proceso en el que se encuentra (cfr. Picon-Vallin 2004 112). En la plenitud del desarrollo biomecánico, Meyerhold denomina a este ejercicio *dáctilo*, cuya función es establecer la energía, el tono y la cualidad física de la ejecución de los dos *études* biomecánicos que se ejecutarán posteriormente tras una separación de unos 15 minutos de período de descanso (cfr. Law y Gordon 102). El objetivo del *dáctilo* es, en primer lugar, proporcionar concentración y atención al actor; segundo, dotarlo de balance en la ejecución, de forma que logre establecer coordinación de su cuerpo en el espacio y en relación a otros participantes. Todo esto debe producirse antes de la ejecución del *étude* (cfr. Law y Gordon 103).

A partir de estos elementos, Meyerhold plantea la siguiente estructura:

1. *Dáctilo* inicial.
2. *Etude* primero.
3. *Étude* segundo.
4. Ejercicio o *dáctilo* final.

Una vez que los ejercicios (*dáctilos*) y los *étude* se ejecutan con un alto nivel de maestría, entonces pueden ser representados y llevados a cabo sin una orden verbal. Por otro lado, la música, interpretada por un piano, ayuda al actor a ajustar el tempo emocional que en algunas ocasiones puede estar en conflicto con la organización rítmica del propio *étude*. Mediante el uso de la música en la realización de los ejercicios biomecánicos, Meyerhold pretende que el actor desarrolle su capacidad de transformar el ritmo y el

---

muy interesante como ejercicios. También evidencian que la biomecánica y sus ejercicios y *études* tenían una función formativa antes que escénica, pero devinieron en material escénico-espectacular (cfr. Gordon 2002 115-28; Braun 1998 173-174).

tempo de la música en movimientos (cfr. Law y Gordon 102). El *dáctilo* y el *étude* conforman ya una partitura en sí. Sin embargo, esta partitura, a base de ejercicios-acciones, será el inicio y la base de las partituras complejas que los actores desarrollarán para construir sus personajes.

Meyerhold trabaja de forma que el actor debe crear y calcular previamente los movimientos, ejecutarlos, depurarlos y fijarlos en partituras, que funcionarán como datos de la acción de cada actor individual. La ejecución de este movimiento, que se culminará en forma de acción, y que cada actor realiza de forma individual, logrará la cimentación de la acción en el espacio y su consolidación en imágenes visuales y concretas que trazarán el esqueleto y la partitura visual de toda la acción del espectáculo (cfr. Meyerhold 2010 394-6). La música debe concordarse con los movimientos, en una relación más signíca y simbólica que ilustrativa. Unas veces la apoyará y otras la contradirá. Esta es la mecánica de trabajo de creación del actor que plantea Meyerhold.

Meyerhold utiliza la música como herramienta para que el actor se habitúe a estructurar su trabajo en el espacio y en el tiempo a la vez. La usa como un fondo que afecta el desarrollo de los ejercicios físicos. Este esquema, además, genera una conciencia de autolimitación en el actor, pues le marca el espacio-tiempo concreto en el que puede crear y en el que debe trabajar a nivel espectacular. Este complejo proceso de trabajo exige que el actor biomecánico sea una persona con alto nivel musical y cultural (cfr. Meyerhold 1992 301).

El trabajo sobre la música proporciona al actor conciencia del tiempo teatral, le ayuda a memorizar el texto –y a la ejecución de éste-. También le guía en la ejecución de los movimientos, las acciones y los gestos, y en el cálculo preciso del uso de diferentes tiempos en el espacio. Meyerhold logrará que en determinados momentos el actor, apoyándose en una música concreta, en las indicaciones recibidas y en la partitura de su

actuación, llegue a ser director de escena de sí mismo. Ese fondo musical le permite manipular un movimiento, un ejercicio o una acción completos y cada parte de los mismos por separado, transformando y reutilizando dicho material, en distintos espectáculos, con sentidos y significados espectaculares diferentes. El uso de este procedimiento (la música como fondo musical) le posibilita desarrollar una partitura gestual, que no es sometida al desarrollo original (ni al texto), pero puede ser re-creada y ejecutada de nuevo con total flexibilidad creadora infinita de veces (cfr. Picon-Vallin, *Le voies* 117). Esta combinación y el uso que de ella hace el actor sobre la escena es lo que produce sentido en el espectador (cfr. Picon-Vallin 2004 379).

Además, la música lleva a Meyerhold a considerar que el actor debe afrontar su trabajo corporal (acciones, movimientos y gestos) como si fuese música, como una serie de notas que están partiturizadas en unos tiempos y ubicadas en unos espacios. Estos elementos -o notas, que diría Meyerhold-, aunque fijados en la partitura, pueden ser modificados por el actor durante la representación, variando, por ejemplo, el ritmo, la inclusión o eliminación de pausas, etc. (cfr. Meyerhold 1992 469). Un ejemplo de ello se pudo ver en su puesta en escena *Bubus*. En ella, Meyerhold utilizó el concepto de ‘escena rítmica’, en la que todos los personajes debían realizar sus movimientos y acciones a un ritmo determinado (acelerado o lento), lo cual implicaba necesariamente la utilización de una partitura del personaje, que era física pero también psicológica. Según Meyerhold, a esta partitura psicofísica no se llega en ningún caso a través de las reviviscencias, ni de la histeria, ni los delirios emocionales que utilizaba Stanislavski, sino a través de la realización de “una interpretación técnica correcta” (Meyerhold 1992 475). La escena rítmica puede considerarse una meticulosa partitura de gestos, movimientos y acciones que los actores han de llevar a cabo en el espacio escénico concreto (cfr. Meyerhold 1992 486).



### **3.4.4.3. ELEMENTOS RELATIVOS DE LA PARTITURA EN EL SISTEMA DE MEYERHOLD: *Raccourci*, *recoil*, *otkaz*, segmentación**

El pensamiento plástico meyerholdiano se articula a partir de conceptos conflictivos como vida y mecánica, libertad y organización, animado e inanimado, concreto y abstracto (cfr. Picon-Vallin 2004 116). Estos conceptos deben ser organizados previamente y ejecutados individual o colectivamente como movimientos o acción, dentro del esquema general. A su vez, toda esta complejidad mecánica que organiza la vida del actor como personaje en escena le permite a Meyerhold que el actor afine la técnica distanciadora, de manera que pueda separarse de su personaje. Mediante un juego de variaciones organizadas inteligentemente, controla, manipula, observa, disecciona el movimiento y lo reconstruye de manera constante y sucesiva a lo largo de todo el proceso (cfr. Picon-Vallin 2004 118). Este juego de creación que se sintetiza -y se escenifica- mediante la partitura requiere de determinados elementos concretos que posibilitan, en primer lugar, la búsqueda; en segundo lugar, el diseño; y en tercer y último lugar, la ejecución de movimientos y acciones ante los espectadores. Veamos aquellos elementos concretos que Meyerhold utiliza para buscar, fijar y realizar escénicamente la creación del personaje por parte del actor.

*Raccourci* es un movimiento, dentro de una cadena ininterrumpida de cambios de posiciones del actor, que opera bajo el principio de “distintos segmentos de movimiento que siempre terminan con una posición estática, una pose o postura, o un movimiento de pantomima congelado” (Law y Gordon 98-9). Se trata de un segmento de una acción o un movimiento que, mediante la pose o actitud final, sintetiza un aspecto emocional que define a un personaje. Un *raccourci*, según el propio Eisenstein, es “un plan para lograr la máxima expresividad, que es la esencialidad del movimiento, hecho de forma intencionadamente mecánica” (Law y Gordon 98-9). Y sólo puede ser logrado a través de

la biomecánica. Según Law y Gordon, la posición *raccourci* es la única del cuerpo del actor que actúa de forma dinámica sobre el espectador. Por esta razón, según los estudiosos de la biomecánica meyerholdiana, en el *raccourci* se sustenta el significado que la biomecánica produce en el espectador (cfr. Law y Gordon 164-65). El principio de *raccourci* se hizo cada vez más importante para el ensayo y, según Normington, podría ser aplicada por actores y directores a cualquier momento sobre la escena (cfr. Normington 122).

El movimiento *raccourci* implica la utilización por parte del actor de composiciones ejecutadas mediante fuertes líneas diagonales y triangulares -pues son las más eficaces-, así como la segmentación de las distintas partes del cuerpo -que podían ejecutarse variando sus grados- (cfr. Normington 123).

El movimiento *recoil* se realiza en dirección contraria (ya sea en parte o de forma completa) al movimiento o acción que se desea llevar a cabo. Este movimiento *recoil* implica una negación del movimiento o de la acción que se pretende ejecutar (cfr. Law y Gordon 192). Por lo tanto, al menos, dos fases. La primera sería realizar los movimientos en dirección contraria a la de la acción o el movimiento que queremos realizar. La segunda sería realizarlos después de la acción o el movimiento opuestos. Como el propio Eisenstein indica, es la ley de la negación de la acción, que puede llegar hasta, incluso, la negación de la negación. La justificación de una acción o movimiento *recoil* responde a que una acción o movimiento trascendente para el espectador no puede comenzar en un punto muerto o punto cero, sino que debe ejecutarse a partir de un punto dinámico. De esta forma, el movimiento o la acción impacta o penetra en la consciencia del espectador con mayor eficacia (cfr. Law y Gordon 193).

El movimiento *recoil* funciona realizando una negación de la acción o el movimiento que se pretende que impacte en el espectador. A continuación, se realiza la

acción o movimiento impactante. Una vez finalizada, se realiza otro. Y así sucesivamente.

El proceso, a partir de intención, equilibrio y ejecución, es el siguiente:

- Intención;
- *recoil* (o negación de la acción o del movimiento, es decir, realizarlo en dirección opuesta);
- equilibrio;
- ejecución de la acción;
- nueva intención;
- *recoil* (o negación de la acción o del movimiento, es decir, realizarlo en dirección opuesta);
- equilibrio;
- ejecución de la acción. Y así sucesivamente.

La fuerza emocional o afectiva, a través del movimiento o acción *recoil*, trabaja en varias dimensiones. Una dimensión fuerza en la dirección del intelecto; la otra fuerza en la dirección del impacto emocional de la acción o del movimiento en el espectador. No obstante, ambas son inseparables, tanto en la ejecución como en la recepción (cfr. Law y Gordon 204). El movimiento *recoil* facilita o permite el impacto (y, por tanto, la significación) de los movimientos y las acciones en los espectadores, es decir, contribuye a la función dramática de dichas acciones o movimientos. Por otro lado, también proporciona continuidad y conexión a los diferentes elementos de la propia partitura.

Eisenstein define el *movimiento expresivo* como aquel que es creado y ejecutado “según las reglas orgánicas de movimiento. El más expresivo, el movimiento más atractivo es el que fluye según normas naturales” (Law y Gordon 206). Los principios del movimiento *recoil* y el *movimiento expresivo* son iguales. La diferencia es el grado de manifestación permitido en cada acción o movimiento.

El *Otkaz* es el movimiento o acción que une dos momentos y acciones y señala una separación entre el movimiento o la acción anterior y el movimiento o la acción que sigue. Es ese pequeño y complejo movimiento o acción con la que acaba la anterior y comienza la siguiente. Además, comunica y une esos dos movimientos o acciones en un continuo, tanto desde el punto de vista energético por parte del actor que los ejecuta como en su recepción por parte del espectador. Enfatiza el elemento que presenta, restándole importancia al que acaba, pero no significación, pues ambos se relacionan dialécticamente. Mientras que supone el final del primer movimiento o acción, supone un impulso para el siguiente movimiento o acción (cfr. Picon-Vallin 113).

Como asegura Borja Ruiz, las acciones y los movimientos del sistema meyerholdiano se realizan a partir de un ciclo en el que se conjugan diferentes elementos como son la negación de la acción (*otkaz*), la propia acción (*posil*), el freno de la misma (*tormos*), la retención o la pausa dinámica de la acción (*stoika*), y de nuevo a empezar (cfr. Ruiz 125-127).

Todo este complejo uso de diferentes recursos y procesos responde a la idea de Meyerhold según la cual cualquier acción, movimiento o gesto, ejecutado según leyes orgánicas, pueden ser perfectamente percibidos biológicamente, es decir, tanto física como psicológicamente (cfr. Law y Gordon 207). Esto implica que cada acción o movimiento debe ser creado, analizado y ejecutado en función de este proceso que abarca desde su creación hasta la percepción de los mismos por los espectadores.

La pausa juega un papel muy importante en el discurso plástico del actor, pues le recuerda constantemente el cálculo del tiempo. Es un elemento técnico antes que psicológico y está destinado a proporcionarle al actor la posibilidad de concentrar su atención sobre el dibujo de sus movimientos y fijarlos. Permite la racionalización del trabajo y el control de la gestualidad. Según Picon-Vallin, la pausa puede indicar el paso

del día a la noche, impulsar los cambios de ritmo de los desplazamientos, poseer un valor rítmico y semántico, expresar un cambio interior (manifestado mediante una mirada, un movimiento, un gesto etc.), fragmentar la continuidad de los movimientos y la unidad del personaje, que descompone en múltiples dimensiones, etc. (cfr. Picon-Vallin 2004 234).

La pausa en Meyerhold adquiere un valor superior, transformándola en inter-texto. Para Meyerhold, el inter-texto son los silencios entre las palabras, las pausas entre las acciones, los movimientos o los gestos que supeditan el ritmo del discurso espectacular (cfr. Picon-Vallin 2004 380).

Para lograr una creación basada en parámetros precisos, Meyerhold establece las siguientes variables de trabajo del actor con sus acciones:

- número de medida, metro;
- tonalidad;
- tiempo;
- acentos;
- instrumentos;
- estilo;
- cronometraje;
- y la pausa.

En el ámbito del movimiento y la acción escénicos, Meyerhold perseguía que los actores dominasen las leyes del movimiento, realizaran esquematizaciones de movimientos y acciones (es decir, los partiturizaran), comprendieran -y aplicaran- el ritmo, desarrollaran el sentido del tiempo en la ejecución de movimientos y acciones, y establecieran conexiones entre éstos y las emociones (cfr. Meyerhold 2010, 348).

El actor meyerholdiano divide cada parte de su cuerpo hasta lograr un dominio físico absoluto. El movimiento de cada segmento corporal potencia las posibilidades de

creación del actor y le permite exponer las complejidades de un cuerpo coordinado, compuesto y ágil ante los espectadores (cfr. Meyerhold 1992 249). Meyerhold lleva a los actores a que inicien la búsqueda de material creativo a partir de la división de sus diferentes partes del cuerpo. Una vez que surgen hallazgos, les pide que realicen composiciones físicas, desde la racionalización, con el fin de impactar de forma eficaz en el espectador. En este proceso de creación, trabajar el cuerpo significa que un logro conseguido te muestra otros no alcanzados, lo que impulsa a buscar más control y, por tanto, más hallazgos. El actor, como el bailarín, tiene que racionalizar los procesos físicos de cada uno de sus movimientos, ya sean simples o complejos, para poder ejecutarlos. Cuando tienen cerrada una partitura de acciones y movimientos configurada desde la segmentación corporal, deben improvisarla ante los espectadores.

Mediante este complejo proceso de segmentación y variación corporal, rítmica y energética, sintetizado en la partitura, Meyerhold pretende mejorar la independencia expresiva de cada parte del cuerpo del actor. Según Picon-Vallin, esta segmentación y variación posibilita la composición de las diferentes partes de forma extra-cotidiana en un trabajo de creación plenamente autónomo e impactante, pues, “un dedo meñique levantado, o un modo de fumar, podrá ser percibido en "primer plano" sólo por la movilización de todo el resto del cuerpo en este movimiento ínfimo” (Picon-Vallin 2004 246). El cuerpo del actor se descompone y varía a partir de las diferentes direcciones que puede seguir cada una de sus partes. El actor meyerholdiano levanta una ceja en una dirección, mientras deja la otra neutra; y eleva la boca en dirección contraria a la ceja. Esquina el cuerpo en una dirección contraria a una de las piernas que, a su vez, es contrariada por uno los pies. En ese complejo proceso, codos, rodillas y muñecas se articulan y desarticulan en diferentes trayectorias, propagando por el espacio la imagen inapelable de seres humanos expuestos como personajes que han sido doblegados por la

fuerza de la sociedad y a los que es inevitable observar desde la butaca con emoción, pero sobre todo con reflexión.

Meyerhold no se detiene en la complejidad de la segmentación corporal y va más allá, manipulando, además, el movimiento de cada parte segmentada. Para ello, el director ruso se ayuda de la música con el fin de habituar al actor a repartir su material a la vez en el espacio y en el tiempo. La música, utilizada como fondo musical, le permite desarrollar una partitura gestual, que no es sometida al desarrollo sino ejecutada flexiblemente (cfr. Picon-Vallin 117). Los actores manipulan los movimientos y las acciones introduciendo intencionadamente aceleraciones, frenadas, retrasos, resistencias, ralentizaciones, etc. (*legatto*, *stacatto*, etc.). También varían el volumen de los mismos en el espacio, agrandándolos o minimizándolos. Aplican y/o alternan intensidades de energía fuertes y suaves y manipulan las direcciones, la velocidad o el ritmo de acciones y movimientos. Equilibran y desequilibran a su antojo, buscando la capacidad de provocar en los espectadores todas las asociaciones de ideas necesarias para lograr el impacto eficaz en la mente y la emoción del espectador.

Para poder realizar eficientemente este trabajo, Meyerhold organiza cada parte del cuerpo y cada movimiento y acción en orden, velocidad, intensidad, dirección, volumen precisos; añadiendo pausas, *otkaz*, *tormos*, *stoikas*, *recoils* o *racourcis* en la estructura, que ya no es esquemática sino sumamente compleja. Dicha estructura constituye la partitura del actor. No sólo se emplean movimientos o acciones, sino también gestos, posiciones, miradas y todos aquellos elementos que el actor es capaz de componer para construir su personaje. Como diría Picon-Vallin, Meyerhold plantea una “estratificación del juego en capas alternadas [...] productoras de sentido [...] a través de su montaje el juego corporal, compuesto de segmentos mímicos, gestuales y vocales estrictamente

Estudio de la partitura actoral como recurso técnico-creativo en las poéticas de grandes directores de escena: propuestas de sistematización técnico-creativas para el trabajo del director con el actor a partir de la partitura.

controlados [...] es el sismógrafo de los desequilibrios psíquicos, la degradación de los sentimientos, las emociones” (Picon-Vallin 2004 253-54).



### **3.4.4.4. EL ACTOR, EL DIRECTOR, EL AUTOR Y EL ESPECTADOR EN RELACIÓN A LA PARTITURA.**

#### **3.4.4.4.1. El director**

Meyerhold establece un proceso de creación del director de escena que podríamos resumir en la siguientes tres grandes fases:

- la fase dramática;
- la fase de propuesta de escenificación; y
- la fase de montaje de dicha propuesta de escenificación, que materializa el contenido dramático sobre el escenario.

En este complejo proceso, el director de escena debe analizar la interpretación del actor; documentarse mediante la lectura de memorias, diarios, cartas, teorías de la interpretación, etc.; y repartir los personajes en función de las características de personaje y actor. El director de escena organiza la colectividad, la cohesiona y le proporciona las ideas (cfr. Meyerhold 1992 320). Además, realiza otras funciones como ocuparse de la escenología (ciencia de la escena), el ordenamiento interior, el montaje y la creación del espectáculo (cfr. Meyerhold 1992 251). Sin embargo, el trabajo dramático es el elemento principal y de partida del director para realizar correctamente todo su trabajo (cfr. Meyerhold 1992 254). Este trabajo le permite establecer el esquema dramático, a partir del cual, y una vez discutido y analizado el texto con los actores y el resto de creadores escénicos, el director establece su punto de vista sobre el texto, decide a quién va a dirigir la puesta en escena y construye la propuesta de escenificación. En esta propuesta se determinan los espacios en los que sucederá la obra, los movimientos de los personajes, el sonido, etc. Es el plan general, la gran partitura que estructura y dirige todo el espectáculo. Como tal, debe estar cerrado, aunque sin dejar de ser flexible a las

aportaciones de los diferentes creadores, incluidos los actores, al iniciar los ensayos (cfr. Meyerhold 1992 368).

Crear una escenificación teatral implica trasladar el trabajo del dramaturgo a la escena y organizar el trabajo del actor (cfr. Meyerhold 2010 44). Meyerhold comprende la función de director de escena como director-compositor y entiende el montaje como “música-montaje compuesta por el director” (Meyerhold 1992 347). Este tipo de organización implica la elaboración de una partitura. Meyerhold define al director de escena como un creador de composiciones escénicas (cfr. Meyerhold 2010 124). Esto implica una partitura de movimiento y composiciones claras y eficaces para sugerir las formas, contenidos y significados que el espectador habrá de completar.

En el trabajo del director con el actor, como ya se ha planteado más arriba, Meyerhold recomienda que el director, antes de trabajar físicamente con el actor, debe tener un plan férreo, pues es el que puede propiciar unas condiciones de trabajo técnico-creativas eficaces y verdaderas (cfr. Meyerhold 1992 350). A pesar del carácter férreo de este plan, en ningún caso debe estar absolutamente cerrado, pues el director necesita de la colaboración del actor, que es quien lo materializa. La intervención del actor implica la suma de nuevos niveles de sentido, de significación y de expresión, lo que puede implicar la variación y evolución del plan inicial. Pero lo que es fundamental es que el proceso de construcción del director con el actor, y del actor consigo mismo, se desarrolle a partir de un plan elaborado con anterioridad al inicio de ensayos, pues la labor del actor está supeditada a la idea básica del espectáculo que ha formulado el director como autor del mismo. El plan del director se concreta en el libro o cuaderno de dirección.

#### **3.3.3.4.2. El actor**

“Cuando la técnica está presente un actor nunca actúa mal. La técnica y la inspiración provocan una elevación y un interés con los que no puede soñar la visceralidad

actoral” (Meyerhold 2010 257). Con estas palabras Meyerhold defiende la importancia del dominio técnico del actor en relación a sus recursos interpretativos y a la precisión y uniformidad que el actor debe lograr en cada momento del plan de dirección (cfr. Meyerhold 2010 257). Para ello es fundamental organizar y estructurar el trabajo, recurso a recurso, momento a momento, en un esquema, un plan propio de cada actor para cada personaje. Este plan organizado, que se debe entrenar hasta dominarse intelectual y corporalmente, en el que se usan intencionadamente unos recursos interpretativos, con una precisión adecuada, es la partitura del actor, que conforma el esqueleto dramático de cada personaje-actor. Este esqueleto, estructurado sobre un contenido específico y entrenado y dominado por el actor, configura la delineación de una progresión rítmica y tensional, mediante “los momentos de máxima tensión de la acción y los momentos de relajación” que conforman el tempo-ritmo del personaje-actor, o actor-personaje (Meyerhold 2010 257).

Meyerhold considera que en los espectáculos se debe medir y fijar el tiempo y que el actor debe trabajar con los límites temporales que se han establecido para cada parte. Si no es así, el espectáculo comienza a desestructurarse. El ritmo ayuda al actor a organizar su acción sobre el tiempo, a concentrarse en ella y a retenerla con más contundencia y fuerza. Además, le permite detectar sus propias desviaciones o errores inconscientes (cfr. Meyerhold 1986 130).

Meyerhold organiza el trabajo con el actor estableciendo una serie de períodos o momentos que parten del trabajo con el texto. En este primer momento, se determinan los aspectos exclusivamente rítmico-musicales de dicho texto, a través del cual logra establecer las pausas. Una vez establecidas, el movimiento, considerado como un elemento bailable, también está subordinado al aspecto musical. En el período siguiente Meyerhold introduce aspectos técnico-actorales como los movimientos acrobáticos, la

pantomima, etc. y la incorporación del manejo de objetos por parte de los actores (cfr. Meyerhold 2010 262).

En cuanto al texto, el actor sólo podrá utilizar la palabra cuando “haya creado la escenografía de los movimientos”, pues, las “palabras, en el teatro, son sólo bordados en la trama de los movimientos” (Meyerhold 1992 401). Meyerhold requiere del actor que sea capaz de analizar no solo el texto sino también todo el subtexto de una obra de manera que sea capaz de provocar en los espectadores todas las asociaciones de ideas necesarias para lograr “una atmósfera de risas a través de las lágrimas” (Meyerhold 1992 582). También le exige que conozca las intenciones del autor en profundidad. De lo contrario, no lograría afrontar el personaje con la profundidad necesaria ni evidenciar todas las características que lo definen como personaje (cfr. Meyerhold 1992 585).

El espectáculo es el resultado del trabajo conjunto de actor y espectador. El actor debe tener en cuenta las circunstancias que se producen en el espectador durante la representación y continuar su creación-construcción a partir de las mismas. En este sentido, opina que el director no puede acabar su trabajo hasta que no acabe la última representación, pues debe ayudar al actor a incorporar correcciones y nuevas aportaciones resultantes del contacto con el público (cfr. Meyerhold 1992 248). Para Meyerhold, es el actor, con sus movimientos, sus gestos, su voz, su mímica, su plástica y sus acciones, quien construye escénicamente el acontecimiento ante el espectador (cfr. Meyerhold 1992 408). En este sentido, el maestro ruso opina que todos “los medios del teatro deben ponerse al servicio del actor”, ya que es el camino para que éste se apodere completamente del público (Meyerhold 1992 161).

En relación al espectador, el actor no debe “expresarse de manera absolutamente clara, completa y determinada”, sino que debe interpretar de forma alusiva, dejando zonas “de sombra en el personaje” para que el espectador las complete con su fantasía

(Meyerhold 1992 147). En el proceso de conectar con el espectador, el actor debe anteponer el pensamiento a cualesquiera otros aspectos y ser consciente del tipo de público para el que actúa (cfr. Meyerhold 1992 286).

### **3.3.3.4.3. El espectador**

El espectador, con su capacidad asociativa, debe tener la posibilidad de completar la creación mediante su imaginación y fantasía, convirtiéndose así también en partícipe de la misma (cfr. Meyerhold 1992 331). Meyerhold considera que cuando el espectador imagina una situación sugerida -antes que mostrada-, el misterio se adueña de él “y los atrae al mundo de los sueños”. De no ofrecérsele esa oportunidad, el espectador “queda no sólo desilusionado, sino irritado” (Meyerhold 1992 148). El espectador, dice, debe “liberarse de la hipnosis del ilusionismo”; para ello, debe saber en todo momento que se encuentra en una convención, en una representación que se ha convenido, que se ha pactado; y debe ser consciente de que tiene expresarse como partícipe y “creador de una nueva esencia” (Meyerhold 1992 227). Para Meyerhold, “un público organizado es un estímulo poderoso para transformar el espectáculo en sus matices, es un regulador y correctivo altamente eficaz” (Meyerhold 1992 286).

Meyerhold es schopenhaueriano: “Una obra de arte sólo puede influir a través de la fantasía, y por ello la debe estimular constantemente”, dice citando al filósofo (Meyerhold 1992 149). La fantasía hay que estimularla ocultando o ensombreciendo partes, no inactivarla al mostrarlo todo. A este respecto, dice: “Estimular la fantasía ‘es la condición necesaria de un acto estético, y es ley fundamental de las bellas artes. Se deduce que una obra de arte no debe dar *todo* a nuestros sentidos, sino sólo aquello que sirve para orientar la fantasía en la dirección justa, dejándole la última palabra” (Meyerhold 1992 149). La fantasía del espectador hay que excitarla e incitarla para que éste sueñe, fantasee y comprenda “los discursos inteligibles sobre la escena” (Meyerhold 1992 149).

Influenciado también por Briusov, Meyerhold pretende crear en el espectador una función activa, que lo involucre en la creación y que le permita crear, mediante su imaginación, aquello que el actor -conjuntamente con el autor y el director- han sugerido: “La escena debe ofrecer todo aquello que puede ayudar al espectador a reconstruir fácilmente en su imaginación el ambiente requerido por la trama de la obra” (Meyerhold 1992 161). Otro de los aspectos imprescindible es que el teatro debe lograr que el espectador reflexione sobre los temas de interés social. Para lograr este fin, Meyerhold considera que no debe únicamente estimularse “la actividad cerebral del público”, forzándole a pensar y a discutir, sino también hacerle viajar por el “laberinto de emociones” por las que transitan los personajes en su acción sobre el cerebro y el sentimiento de los espectadores (Meyerhold 1992 270). Meyerhold propone aumentar los elementos que actúan sobre la emotividad del espectador, intensificando además su acción sobre la misma (cfr. Meyerhold 1992 279).

Las palabras de los actores y la presencia del espectador no son suficientes para que se produzca la representación teatral. Para ello, es necesario utilizar “medios teatrales específicos”, actuando sobre el cerebro y los sentimientos de los espectadores (Meyerhold 1992 270). Impactar sobre el cerebro y los sentimientos y las emociones de los espectadores se puede lograr con un trabajo brillante, complejo, interesante y variado en el que se concierten “todas las artes”, pues sólo fusionando todos estos recursos se puede impactar en el espectador (Meyerhold 1992 271). La música y el cine habrán de alternarse en una misma puesta en escena en la que todas las artes manipulan intelectual y emocionalmente al espectador (cfr. Meyerhold 1992 271). Para Meyerhold, el fin del teatro no es lucrativo, ni artístico, sino social, pues pretende que los espectadores “se incorporen a la reconstrucción del país con un nuevo fervor” (Meyerhold 1992 277).

## **4. ESTUDIO COMPARATIVO DE LA PARTITURA EN STANISLAVSKI Y EN MEYERHOLD**

### **4.1. INTRODUCCIÓN**

En este punto de nuestra investigación vamos a clasificar en categorías los diferentes elementos que Stanislavski y Meyerhold utilizan en sus partituras y que ya hemos analizado. A partir de ahí, el siguiente paso es observar, desde un punto de vista comparativo, las concordancias y divergencias de dichos elementos, en uno y otro, en lo tocante al diseño de la partitura actoral.

En la categorización se ha tenido en cuenta, por un lado, la importancia de los elementos en cada uno de los sistemas de los directores que estamos estudiando y, por otro, su relevancia en la partitura del actor como recurso técnico-creativo durante el proceso de creación del director de escena. El hecho de que no aparezcan algunos conceptos stanislavskianos o meyerholdianos que podrían entenderse como fundamentales en dichos sistemas responde, desde nuestro punto de vista, y como ya se ha explicado anteriormente, a la capacidad de cada elemento de desarrollar la partitura actoral. Aquellos conceptos que, según nuestro criterio, participan de una forma pasiva o no activa en el desarrollo de la partitura no han contemplados.

Comparar implica confrontar dos o más conceptos, pero también asimilarlos y diferenciarlos para tratar de anticipar soluciones o estructuras que ayuden a solucionar problemas -éste es uno de nuestros objetivos en esta investigación-. Hemos examinado los elementos/aspectos sobre los que fundamentan ambos directores la partitura, tratando de describir y explicar cómo son, atendiendo principalmente a sus diferencias, pero también observando sus coincidencias y similitudes con el fin de lograr proyectar una estructura de partitura, aunque sistemática, flexible.

Basándonos en Nohlen, hemos tratado de presentar conceptos precisos y transparentes y nos hemos centrado tanto en aquellos que muestran un grado de diferencia

como aquellos con un alto grado de concordancia (cfr. Nohlen 49). Los que presentan concordancia nos permitirán en siguientes apartados establecer una red fija de conceptos a partir de la cual desarrollar el concepto de partitura de manera más amplia. Citando a Nohlen, el “concepto de una idéntica clase de fenómenos se basa en las propiedades concordantes de éstos. La diferencia debe existir entre los conceptos y, por tanto, entre las clases de una clasificación” (Nohlen 50). Por ello, consideramos que ambos, los conceptos concordantes y los discordantes, nos van a permitir llegar a conceptualizaciones transversales con las que fundamentar una estructura sistematizada más global, aunque no por ello menos flexible. Nos interesan tanto las diferencias como las concordancias, porque a partir de ambas fundamentaremos una superestructura sistemática que consideramos que podrá mejorar la intervención del director en el trabajo con el actor. En este punto se hace necesario recordar que, aunque en un origen ambos directores se oponían el uno al otro en relación a sus sistemas de trabajo y creación con los actores, con los años esa oposición fue suavizándose hasta desaparecer, y ambos llegaron a reconocer que sus aportaciones, aunque por caminos diferentes, perseguían un mismo fin.

Hemos establecido tres grandes núcleos categoriales en torno a la partitura stanislavskiana y meyerholdiana. Estos tres núcleos son: elementos absolutos, elementos estructurales y elementos relativos. Y estas son las tres categorías en las que hemos clasificados los recursos técnico-creativos de las partituras de Stanislavski y Meyerhold que vamos a observar desde el enfoque comparativo:



<b>Categorías</b>	<b>K. Stanislavski</b>	<b>V. Meyerhold</b>
<b>Elementos absolutos</b>	Psicotécnica Imaginación Memoria Emocional Comunión	Biomecánica Sociomecánica Improvisación La Música
<b>Elementos estructurales</b>	Superobjetivo Línea de acción central Línea continua y perspectiva Subtexto Tempo-Ritmo	Movimientos Acción <i>Étude</i> <i>Dáctilo</i>
<b>Elementos relativos</b>	Circunstancias Dadas y el "si..." mágico Estados de Ánimo Objetivos Acciones Segmentación	<i>Racourci</i> <i>Recoil</i> <i>Otkaz, Tormos</i> , y otros elementos Segmentación

A partir de todos estos elementos realizaremos la comparación de la partitura en uno y otro director. El recorrido que hemos planteado se inicia con la comparación de la definición de partitura y sus características; seguidamente, compararemos la visión general de los sistemas de Stanislavski y Meyerhold a través de los elementos absolutos que los conforman (la psicotécnica, la biomecánica, o la imaginación). A partir de esta visión general, comparamos aquellos elementos que ayudan a estructurar la partitura de los personajes mediante elementos técnico-creativos de los actores como son el superobjetivo, el texto o las variadas líneas stanislavskianas; o los movimientos, la acción, el *Étude*, o *dáctilos* meyerholdianos. Por último, nos centramos en los elementos relativos con los que se podrán modelar y componer escénicamente personajes concretos, creados para una puesta en escena concreta (estados de ánimo, acciones u objetivos en Stanislavski; o *racourci*, *recoil*, *otkaz*, etc., en Meyerhold).

## **4.2. DEFINICIÓN DE PARTITURA EN K. S. STANISLAVSKI Y V. E. MEYERHOLD**

### **4.2.1. ASPECTOS DIFERENTES**

Stanislavski centra el origen de su partitura psicofísica y espiritual en el corazón; para Meyerhold, la partitura se origina a partir de la posición racionalista que tanto actor como director deben asumir en el proceso de creación. Para Stanislavski la partitura polariza toda la vida psíquica mediante las fuerzas del espíritu, de los sentidos, de la voluntad y del intelecto que conforman al ser humano; mientras que para Meyerhold es la reunión de elementos físicos y expresivos combinados y variados desde un punto de vista dramático en el espacio a través del ritmo. La partitura stanislavskiana refleja los aspectos más trascendentales de la vida espiritual del ser humano; la partitura meyerholdiana expone las acciones poses, gestos, miradas, etc. que definen el ser humano como ser social. Stanislavski desarrolla la partitura a partir de la sucesión de objetivos - físicos y psicológicos- principales que se relacionan con otros secundarios, tareas, etc., lo que le permite crear -y repetir- un personaje de forma auténtica, emotiva, orgánica y efectiva; Meyerhold desarrolla su partitura a partir de la precisión de sus formas (corporales, faciales, conductuales, etc.), sus intensidades, sus direcciones, sus pausas y ritmos ejecutados en un espacio y tiempos concretos, lo que conforma al personaje como una construcción polifónica perfectamente organizada y estructurada.

Stanislavski utiliza la vivencia y la imaginación de los actores para crear determinadas imágenes, que recupera a través de la memoria. En ellas tienen que persistir el máximo de detalles de las vivencias originales (en su última época, las acciones serán el catalizador de dichas vivencias o imaginarios). Meyerhold no utiliza la vivencia sino la imaginación, a través de la cual organiza los movimientos y acciones que deben ser ejecutados con absoluta precisión (las acciones, poses, gestos, son siempre el catalizador

de la vida interna de sus personajes). Para Stanislavski, el trabajo del actor se configura a partir de la creación de elementos de carácter interno (objetivos, estados de ánimo, acciones internas -psicológicas-) y físico del personaje (acciones, actitudes, palabras, posiciones, etc.), los cuales, ordenados en la partitura, estimulan el subconsciente creador del actor. Sin embargo, para Meyerhold, el trabajo del actor se configura a partir de un esqueleto físico-pantomímico, que debe organizarse, estructurarse y dominarse antes de incorporar el texto en la partitura y que debe representar al personaje.

Stanislavski estructura la partitura a partir de los acontecimientos de la obra, en paralelo a las líneas emocionales, de pensamiento, etc., siguiendo un orden lógico y consecutivo que marca el propio texto y el desarrollo del personaje a lo largo de su historia, y cuya finalidad es acoplar la partitura psicofísica del personaje en dicho texto. Para adaptar la partitura al texto, Stanislavski extrae los elementos que componen los fragmentos y objetivos, los relaciona con la partitura psicofísica, interpreta los momentos extraídos y justifica el texto en dichos momentos. En este proceso es fundamental relacionar -saber hacerlo- los diferentes elementos, sus fragmentos, sus objetivos, etc. con la emoción y la pasión que conducen, a la vez que se justifican los episodios del texto.

Meyerhold, por el contrario, incorpora el texto sobre el esqueleto físico-pantomímico, aunque ambos deben concordarse -en algunos de sus espectáculos se contradicen e incluso luchan por diferenciarse-; y logra la contradicción y la separación del texto, descomponiendo el trabajo global del actor en fragmentos que se secuencian en una nueva partitura cuyo orden es diferente al que tenían en un origen, y que genera formas y contenidos nuevos. Esta nueva partitura, ejecutada en el espacio y el tiempo de la representación, varía el valor expresivo de cada parte del cuerpo en función del impacto que pretende producir en los espectadores.

Para Stanislavski, en la construcción de la partitura es esencial la profundidad de las vivencias y la sinceridad con las que éstas deben ser manifestadas por el actor, así como la línea interior, la corriente profunda y la naturaleza orgánica del actor, pues para él son esos elementos los que evidencian la vida interior del personaje. Para Meyerhold, es la tridimensionalidad del cuerpo humano y su plasticidad las que, uniendo forma y contenido en una relación dialéctica y recíproca, cimentan la construcción de personajes.

Si Stanislavski impone en la partitura una graduación continua de circunstancias, estados de ánimo, objetivos y otros elementos de carácter interno, Meyerhold implanta el trabajo sobre la variación de los diferentes componentes de cada acción o movimiento, como son la energía, la intensidad, el volumen, la dimensión, la velocidad, etc. Meyerhold concibe la partitura para tratar de revelar el carácter social del personaje y la habilidad de su intérprete; y Stanislavski pretende proyectar al ser humano en su integridad, sin que el actor llegue a ser descubierto. Stanislavski, mediante la reproducción continua de la partitura, trata de transformar los rasgos, las vivencias personales y los elementos fundamentales del espíritu del actor en características y comportamientos que creen el personaje; Meyerhold utiliza la reproducción de la partitura, a partir del manejo y el uso por parte del actor de su propio cuerpo en el espacio, hasta lograr el material válido de construcción de su personaje.

Para Stanislavski, la partitura se debe crear y se debe vivir; está ligada íntima y esencialmente al superobjetivo -y, por tanto, al texto-, que conforma el alma del personaje, a través de la ordenación compleja de sentimientos, vivencias, deseos, acciones y objetivos físicos y psicológicos. Para Meyerhold, la partitura es una herramienta de diseño y construcción que se ejecuta, lo cual permite al actor, mediante la coordinación y el dominio absolutos de las diferentes partes de su cuerpo -síntesis del hombre-actor-, en interacción con el tiempo y el espacio, mostrar las complejidades del ser social ante los

espectadores. Si la partitura en Stanislavski está ideada para sentir, es decir, conocer las diferentes complejidades pasionales del personaje que se mostrarán a los espectadores, en Meyerhold está ideada para exponer las complejidades del cuerpo en ritmo, en desequilibrio y en contradicción, de manera que provoquen analogías y asociaciones en el espectador con las que dar significado al comportamiento, las acciones y las actitudes de los personajes en las situaciones sociales que se presentan sobre el escenario.

**Tabla resumen de las diferencias Stanislavski-Meyerhold en el concepto de partitura.**

En Stanislavski la partitura	En Meyerhold la partitura
El origen está en el corazón del actor.	El origen está en la posición racionalista de actor y director.
Reúne toda la vida psíquica del ser humano.	Es la reunión de elementos físicos y expresivos combinados y variados a través del ritmo.
Refleja los aspectos más trascendentales de la vida espiritual.	Expone las acciones, poses, gestos, miradas, etc. del ser humano.
Se desarrolla a partir de la sucesión de objetivos -físicos y psicológicos- principales que se relacionan con otros secundarios.	Se desarrolla a partir de la precisión de sus formas (corporales, faciales, conductuales, etc.), sus intensidades, sus direcciones, sus pausas y ritmos ejecutados en un espacio y tiempo concretos.
Crea personajes de forma auténtica, emotiva, orgánica y efectiva.	Crea personajes como una construcción polifónica perfectamente organizada y estructurada.
Su base actoral es la vivencia y la imaginación.	Su base actoral es la imaginación.
Se configura a partir de la creación de elementos de carácter interno (objetivos, estados de ánimo, acciones internas -psicológicas-), así como físico del personaje (acciones, actitudes, palabras, posiciones, etc.)	Se configura a partir de un esqueleto físico-pantomímico que debe organizarse, estructurarse y dominarse antes de incorporar el texto y que debe representar al personaje.
Se estructura a partir de los acontecimientos de la obra, en paralelo a las líneas emocionales, de pensamiento, etc., siguiendo un orden lógico y consecutivo que marca el propio texto	Se estructura a partir de un esqueleto físico-pantomímico.
Es absolutamente dependiente del texto y está acoplada en éste.	El texto se incorpora sobre el esqueleto físico-pantomímico. Mantiene relación de concordancia, contradicción, contradicción y separación. Puede llegar a la descomposición del texto.
Son esenciales la profundidad de las vivencias y la sinceridad, la línea interior, la corriente profunda y la naturaleza orgánica del actor.	Son esenciales la tridimensionalidad del cuerpo humano y su plasticidad, así como la unión de forma y contenido en una relación dialéctica y recíproca.

Trabaja sobre la graduación continua de circunstancias, estados de ánimo, objetivos y otros elementos de carácter interno	Trabaja sobre la variación de los diferentes componentes de cada acción o movimiento, como son la energía, la intensidad, el volumen, la dimensión, la velocidad, etc.
Proyecta al ser humano en su integridad, sin que el actor llegue a ser descubierto.	Trata de revelar el carácter social del personaje y la habilidad de su intérprete.
Trata de transformar los rasgos, las vivencias personales y los elementos fundamentales del espíritu del actor en características y comportamientos que creen el personaje.	Utiliza la reproducción de la partitura a partir del manejo y el uso por parte del actor de su propio cuerpo en el espacio hasta lograr el material válido de construcción de su personaje.
La partitura se debe crear y se debe vivir.	Es una herramienta de diseño y construcción que se ejecuta.
Está ligada íntima y esencialmente al superobjetivo -y, por tanto, al texto-, que conforma el alma del personaje a través de la ordenación compleja de sentimientos, vivencias, deseos, acciones y objetivos físicos y psicológicos, etc.	Permite al actor, mediante la coordinación y el dominio absolutos de las diferentes partes de su cuerpo -síntesis del hombre-actor-, en interacción con el tiempo y el espacio, mostrar las complejidades del ser social ante los espectadores.
Está ideada para sentir, es decir, conocer las diferentes complejidades pasionales del personaje que se mostrarán a los espectadores	Está ideada para exponer las complejidades del cuerpo en ritmo, desequilibrio y contradicción que provoquen analogías y asociaciones en el espectador, con las que podrán dar significado al comportamiento, las acciones y las actitudes de los personajes en las situaciones sociales que se presentan sobre el escenario.

#### 4.2.2. ASPECTOS SIMILARES O COMUNES

Tanto Meyerhold como Stanislavski configuran sus partituras con una serie de características comunes, aunque el uso de cada una de ellas sea matizado y desarrollado de manera diferente. Estos elementos son: la estructuración, la continuidad, la graduación, la repetibilidad, la variabilidad, la complejidad, la fijación, o la segmentación. Todos ellos, en su definición por parte de ambos directores, son concordantes -en algunos casos semejantes-. Tanto Stanislavski como Meyerhold estructuran la partitura a través de la segmentación temporal y espacial de los diferentes elementos que utilizan en cada momento. A pesar de esta estructuración, los dos directores proyectan partituras que han de ser ejecutadas ante los espectadores como un todo continuo. La continuidad es un

mecanismo vertebrador que unifica los diferentes elementos. Dichos elementos se han de poder graduar en intensidad, velocidad, volumen, etc. Así se logra la complejidad de los matices de cada uno de los elementos y la continuidad de la partitura como un recurso global. Como es obvio, toda partitura ha de poderse repetir tantas veces sea necesario, por lo que ha de ser fijada, anotada de forma que nos permita la recuperación de los elementos representados.

Tanto Stanislavski como Meyerhold conciben la partitura inspirándose en la esfera musical. También, para ambos, la partitura actúa sobre la caprichosa voluntad y sensibilidad de los actores y les ayuda a controlar el trabajo creativo a partir de los elementos técnicos, y a organizar la creación. La partitura stanislavskiana y meyerholdiana posibilitan la fijación de los elementos seleccionados, llegando, en el caso de Meyerhold, a tener una exactitud matemática. En ambos directores la imaginación es un elemento esencial. En el caso de Stanislavski, también permite que se viva. Él conduce a los actores a que creen determinadas imágenes a partir de experiencias imaginadas; si funcionan, deberán fijarse en la partitura; Meyerhold entrena la imaginación del actor para que éste pueda componer, estructurar y organizar todo el material artístico de manera que sea absolutamente recuperable.

Tanto Stanislavski como Meyerhold tratan de unir todas y cada una de las diferentes partes en un todo, un ciclo continuo de actividad escénica, momento a momento, pues sólo así entienden la manifestación integral del personaje por parte del espectador, que es atrapado irremediablemente. Stanislavski y Meyerhold plantean la ejecución de los elementos de la partitura de manera que la ejecución de una acción no sea el final de la misma sino el inicio de la siguiente. Las cualidades de los elementos se escalan mediante la graduación, proporcionando una transición sucesiva de uno a otro, sin rupturas ni interrupciones de ningún tipo, en una secuencialidad y alternancia coherentes,



interactivas y continuas. La partitura es construida por los dos maestros rusos a partir de la estructuración de elementos diferentes y contradictorios que se complementan o se contrastan mediante analogías o asociaciones, buscando un resultado rico y variado de las características de los personajes. En cuanto a la posibilidad de que la partitura se mecanice en exceso, llegando a convertirse en un material inorgánico o antibiomecánico, Stanislavski y Meyerhold proponen que el actor renueve y genere nuevos materiales constantemente, aunque siempre dentro de las estructuras que ya se han fijado por director y actor.

### **Elementos comunes en las partituras de K. Stanislavski y V. Meyerhold**

#### **Elementos comunes en las partituras de K. Stanislavski y V. Meyerhold**

- Ambos directores conciben la partitura inspirándose en la esfera musical.
- Características que son comunes: la estructuración, la continuidad, la graduación, la repetibilidad, la variabilidad, la complejidad, la fijación, o la segmentación.
- La partitura se construye a partir de la estructuración de elementos diferentes y contradictorios.
- La partitura se ha de ejecutar ante los espectadores como un todo continuo. La continuidad vincula los diferentes elementos. Une todas y cada una de las diferentes partes que configuran la partitura en un todo.
- Los elementos se han de poder graduar en intensidad, velocidad, volumen, etc.
- La fijación y repetición de la partitura permite la recuperación de los elementos artístico-técnicos encontrados.
- La partitura ayuda a controlar el trabajo creativo a partir de los elementos técnicos, y a organizar la creación.
- La imaginación es un elemento esencial en el desarrollo de la partitura.
- El actor ha de renovar y generar constantemente nuevos materiales, aunque siempre dentro de las estructuras fijadas en la partitura.

### 4.3. ELEMENTOS ABSOLUTOS DE LA PARTITURA EN LOS SISTEMAS DE K. S. STANISLAVSKI Y V. E. MEYERHOLD

A continuación vamos a comparar los elementos absolutos, los cuales rigen, desde un punto de vista filosófico y técnico, la creación del director con el actor en Stanislavski y en Meyerhold. Son la base sobre la que edifican sus creaciones, tanto desde un punto de vista artístico como técnico, a nivel formal y de contenido.

Categorías	K. Stanislavski	V. Meyerhold
Elementos absolutos	Psicotécnica Imaginación Memoria Emocional Comunión	Biomecánica Sociomecánica Improvisación La Música
Elementos estructurales	Superobjetivo Línea de acción central Línea continua y perspectiva Subtexto Tempo-Ritmo	Movimientos Acción <i>Étude</i> <i>Dáctilo</i>
Elementos relativos	Circunstancias Dadas y el "si..." mágico Estados de Ánimo Objetivos Acciones Segmentación	<i>Racourci</i> <i>Recoil</i> <i>Otkaz, Tormos</i> , y otros elementos Segmentación

#### 4.3.1. ELEMENTOS DIFERENTES

La psicotécnica stanislavskiana y la biomecánica meyerholdiana conforman las matrices sobre las que se crea, se diseña y se desarrolla la partitura, y fundamentan sus perspectivas ideológicas, artísticas y técnicas. Sin embargo, cada una trata de desarrollar dichas perspectivas y de alcanzar sus fines por vías diferentes. La psicotécnica es usada para que el actor se inspire y, mediante la creación subconsciente -y su alternancia con la

consciencia-, logre sentir, existir y vivir el papel, con lo que alcanzará el arte; la biomecánica es utilizada para que el actor, mediante el absoluto control racional sobre su cuerpo, garantice el éxito de su interpretación. El fin último de la psicotécnica es la admiración del arte, pues el actor es un artista; el fin último de la biomecánica es la revolución, de la que surgirá un nuevo actor: el actor revolucionario que encierra dentro de sí la contradicción de ser artista y objeto de arte. Con la psicotécnica, Stanislavski pretende potenciar los aspectos psicológicos en la partitura del actor, con los que pueda desarrollar su actitud creativa y generar el personaje; con la biomecánica, Meyerhold pretende potenciar la eficacia de la partitura del actor a través del dominio de su propio cuerpo, en base al estudio y conocimiento de los movimientos naturales del hombre y de los animales. La psicotécnica y la biomecánica son herramientas análogas (tienen un origen diferente y una función común).

Para Stanislavski, si la mente, la voluntad y el sentimiento, como fuerzas motrices de la vida psíquica, actúan espontáneamente. El actor debe dejarse fluir en la partitura y dejarse llevar por ellas. Sin embargo, si éstas no actúan involuntariamente, el actor debe ubicar en la partitura determinados señuelos que despierten estas fuerzas; para Stanislavski, algunos de estos señuelos son los objetivos, las circunstancias dadas o los estados de ánimo. En la partitura, la manera de ubicar y ordenar la mente, la voluntad y el sentimiento permite al actor variar tonos, matices o tendencias, lo que proporciona diferentes fuerzas, energías, voluntades, emociones y pensamientos a los personajes. Para Meyerhold, la inteligencia y la preparación física del actor son sus fuerzas; por medio de una preparación física, próxima al bailarín y al atleta, y de una inteligencia cultivada, el actor ordena y ejecuta las acciones y movimientos en la partitura con unas variaciones de intensidad, volumen, velocidad, equilibrio, etc. que proporcionan diferentes dimensiones a los personajes.

En la partitura stanislavskiana, el actor se debe sumergir en la vida imaginaria para crear la verdad escénica, en la que debe proyectar la fe y la convicción de que lo que sucede en escena es verdadero y sincero a los otros actores y a los espectadores. En la partitura meyerholdiana, el actor se concentra en la precisión de cada acción o movimiento y no esconde al espectador que está en un teatro. Lo que para Stanislavski es fe y sentido de verdad, para Meyerhold es compromiso y precisión con la acción que se realiza físicamente en la partitura. En la partitura de Stanislavski, la acción física evocará y fijará en el actor las sensaciones y emociones; en la partitura de Meyerhold, la participación integral del cuerpo en la acción que se ejecuta evocará sensaciones y emociones en los espectadores.

Stanislavski plantea la creación teatral, incluido el trabajo del actor, como un acto de comunión. La base de la comunión es un intercambio de escuchas, recepciones y entrega de ideas, emociones y sentimientos entre los propios actores y desde éstos hacia los espectadores. La comunión se produce por medio de la irradiación o emisión de energía (en forma de emociones, sentimientos o pensamientos), durante la representación o los ensayos. Durante la comunión, el espectador, en actitud pasiva, recibe lo irradiado. La comunión también debe ser integrada en la partitura, de manera que se logre así una mayor eficacia. Meyerhold, por el contrario, a través de la sociomecánica, construye una interacción entre actores y espectadores con la que pretende acentuar la naturaleza lúdica del teatro y en la que el espectador debe tener una colaboración activa e intelectual que es definida por la experiencia del espectáculo. La partitura psicotécnica se fundamenta en la organicidad y la emoción para conseguir la comunión entre el actor y los espectadores, a través de la cual se proporciona un placer humano y cultural al espectador. La partitura biomecánica se cimenta en la naturaleza racional y natural de los movimientos, y en la capacidad reflexiva y pensante que proporciona la fisiomecánica al actor. En ambos casos,

y así lo expresan en reiteradas ocasiones estos dos grandes maestros, la partitura podría mecanizar en exceso el trabajo del actor. Para evitarlo, ambos directores introducen espacios y momentos de improvisación dentro del esquema fijo de la partitura, en los que el actor libera su creatividad aportando lo que consciente o inconscientemente le surja. Sin embargo, los actores stanislavskianos y meyerholdianos no pueden romper ni salirse de forma absoluta del esquema fijado en la partitura. Por ello, el actor en Stanislavski improvisa aspectos muy concretos y definidos de su partitura a través de elementos psicotécnicos; el actor en Meyerhold lo hace mediante elementos biomecánicos.

Para Meyerhold, el teatro debe educar a la sociedad, y lo logra cuando el director, utilizando/co-diseñando la partitura, conecta al actor con el espectador mediante la mecánica sociológica de poses, actitudes, gestos, miradas, silencios, movimientos, etc. - esto es la sociomecánica-; así, propicia la discusión proyectando hacia la sala debates de contenido sociopolítico, en los que los espectadores se vean obligados, ya fuera de la sala, a discutir. Un ejemplo de ello es el concepto juego-prejuego. Meyerhold, por medio de la organización en la partitura del juego-prejuego, y la aproximación al momento culminante de la acción por parte del actor, dispone a los espectadores a percibir la situación intertextual; Stanislavski, por su parte, manifiesta el trasfondo de la situación dramática.

Stanislavski plantea la psicotécnica como un camino para fijar la psique -una psique visceral- del ser humano por medio de la reviviscencia, la imaginación y la fantasía; Meyerhold plantea la biomecánica como respuesta a la visceralidad, la reviviscencia y la hipnosis stanislavskianas. Stanislavski trata de desarrollar la partitura psicotécnica a través de un gran número de ejercicios en los que los actores, por un lado, tienen que revivir sus experiencias<sup>16</sup>; y, por otro lado, tienen que imaginar -o fantasear-

---

<sup>16</sup> En su última etapa como director, Stanislavski sustituye el método de las reviviscencias por el de las acciones físicas, de manera que los actores tienen que ejecutar acciones que potencien su inspiración en lugar de revivir situaciones o sentimientos.

aquellas experiencias o situaciones que no hayan vivido o que les sirvan como elemento potenciador de la inspiración; desde las vivencias -en una primera etapa- o desde el imaginario -en su última etapa- los actores tienen que responder interna y externamente a todos los acontecimientos que conforman la partitura.

Meyerhold también desarrolla la partitura biomecánica a partir de un gran número de ejercicios, pero son físico-corporales -en los que la imaginación está implicada en un alto grado- basados en un cálculo exacto de ejecución y en leyes mecánicas de movimiento sobre el espacio, para regular y organizar el comportamiento del actor sobre el escenario. Los elementos principales de la psicotécnica con los que Stanislavski desarrolla la partitura son: las circunstancias dadas, los estados de ánimo, los objetivos, las acciones físicas y psicológicas. Los elementos principales de la biomecánica con los que Meyerhold desarrolla la partitura son la velocidad, la intensidad, el volumen, el juego equilibrio-desequilibrio, etc. de las distintas partes del cuerpo en movimiento. Estos elementos serán comparados más adelante.

Stanislavski desarrolla el tempo-ritmo de la partitura internamente; Meyerhold lo desarrolla sobre el propio cuerpo y el espacio. En la partitura psicotécnica, el contenido psico-emocional determina la acción que define el comportamiento y la forma del personaje; en la partitura biomecánica, la precisión de la forma física conforma el contenido psicológico y emocional del personaje. La partitura psicotécnica busca el impacto emocional y orgánico sobre el espectador, que ve a un personaje sobre el escenario; la partitura biomecánica busca un impacto medido y concreto sobre el espectador, que ve a un actor ejecutando sus acciones y construyendo un personaje.

La psicotécnica posibilita la proyección de una serie de imágenes en la mente del actor, que se deben organizar y estructurar en la partitura; éstas se manifiestan

---

externamente mediante acciones que también deben ser organizadas y estructuradas en la partitura. La biomecánica se desarrolla por medio de ejercicios físicos -acciones, movimientos, poses, actitudes, etc.- que deben ser planeados, divididos y organizados de forma precisa en la partitura; son estos ejercicios los que sugieren imágenes en los espectadores.

La psicotécnica lleva al actor a profundizar en la naturaleza de las acciones físicas para conocerlas en profundidad; en la partitura dichas acciones son complementadas constantemente con las más diversas circunstancias dadas o “sí” mágicos. En la biomecánica cada acción o movimiento es el resultado del trabajo del cuerpo entero, en una relación dialéctica con sus opuestos y cuya estructura dentro de la partitura siempre es: intención-equilibrio-ejecución/intención-ejecución-reacción.

Stanislavski utiliza la memoria emocional, sensorial o visual -en forma de recuerdos emocionales, visuales, auditivos, olfativos, etc.-, y la imaginación para activar los sentimientos en la partitura; las imágenes que genera la memoria emocional deben conmover al actor cada vez que éste vuelva a presentar la partitura; para el maestro son los sentimientos secundarios -los generados por la memoria emotiva, es decir, re-imaginados- los más eficaces, y han de ser análogos a los del personaje -es decir, que tengan un destino diferente, pero una función semejante-; Stanislavski trabaja las acciones a partir de estas imágenes, pues éstas son las que evitan que la acción resulte mecánica, vacía o artificial. La emoción que experimentan los actores, la acción que realizan a partir de aquella, los objetivos que persiguen y los estados de ánimo son los agentes que estimulan la memoria emotiva. Las imágenes, que se suscitan desde los distintos tipos de memoria, y las acciones que generan los sentimientos deben ordenarse y estructurarse de forma adecuada en la partitura para expresar eficazmente el personaje. Stanislavski basa el trabajo del actor en la realización de ejercicios de memoria sensorial o emotiva, con o sin acciones y

con o sin respuestas emotivas. Meyerhold parte del trabajo físico, de acciones concretas que son entrenadas mediante ejercicios perfectamente estructurados en una partitura física hasta el dominio absoluto; es este dominio el que posibilita determinados sentimientos en el espectador.

La música le proporciona a Stanislavski las diferentes tonalidades (estados anímicos), ritmos y tempos (andante, allegro, etc.) con los que configura la partitura. A Meyerhold la música le permite estructurar el trabajo corporal del actor en el espacio y el tiempo a la vez, como si se tratara de notas musicales, y ejecutar las acciones y movimientos a un determinado ritmo -las denominadas escenas rítmicas-; a través de la música como un fondo que actúa como una red, el actor puede manipular los ejercicios, los movimientos o las acciones por partes separadas o completas de la partitura, transformándolas, reutilizándolas o reposicionándolas para lograr activar sentidos y significados diferentes. La música en la partitura meyerholdiana es un elemento dramático-compositivo del personaje.



Estudio de la partitura actoral como recurso técnico-creativo en las poéticas de grandes directores de escena: propuestas de sistematización técnico-creativas para el trabajo del director con el actor a partir de la partitura.

**Tabla resumen de los elementos absolutos diferentes de la partitura en los sistemas de K. S. Stanislavski y V. E. Meyerhold**

	Stanislavski	Meyerhold
<b>Psicotécnica-Biomecánica</b>	La psicotécnica es el sistema de la visceralidad y las reviviscencias. Es usada para que el actor se inspire y, mediante la creación subconsciente, alcance el arte. Alterna la consciencia y la subconsciencia.	La biomecánica es el sistema de la interpretación motora: cultura física, gestos, acciones y movimientos dramaturgicamente productivos, esquematización de personajes y situaciones dramáticas para producir en el espectador un significado abierto. Es usada para que el actor, mediante el control absoluto sobre su cuerpo, garantice el éxito de su interpretación. Alterna racionalidad y precisión físico-corporal.
	El teatro es un arte y el actor es un artista.	El teatro es una revolución y el actor es revolucionario, y encierra dentro de sí la contradicción de ser artista y objeto de arte.
	Es un camino para fijar la psique visceral del ser humano por medio de la reviviscencia, la imaginación o la fantasa.	Es la respuesta a la visceralidad, la reviviscencia y la hipnosis stanislavskianas.
	Pretende potenciar los aspectos psicológicos del actor con los que pueda desarrollar su actitud creativa, con la que crear y mantener el personaje durante la representación.	Pretende potenciar la eficacia del trabajo del actor a través del dominio de su propio cuerpo, en base al estudio y conocimiento de los movimientos naturales del hombre y de los animales.
	Es desarrollada a través de ejercicios de reviviscencia - luego mediante acciones físicas e imaginarias como elemento potenciador de la inspiración.	Es desarrollada a través de ejercicios físico-corporales basados en el cálculo exacto de ejecución y en leyes mecánicas del movimiento que regulan y organizan el comportamiento del actor sobre el escenario.
	Algunos de sus elementos son: las circunstancias dadas, los estados de ánimo, los objetivos, las acciones físicas y psicológicas.	Algunos de sus elementos son: la velocidad, la intensidad, el volumen, el juego equilibrio-desequilibrio, etc. de las distintas partes del cuerpo en movimiento.
	El tempo-ritmo se desarrolla internamente.	El tempo-ritmo se desarrolla sobre el propio cuerpo y el espacio.
	El contenido psico-emocional determina o el comportamiento y la forma del personaje.	La precisión de la forma física conforma el contenido psicológico y emocional del personaje.
	Se basa en un número indeterminado de ejercicios que se desarrollan y evolucionan a partir del uso que le da el director y la eficacia que surten en el actor.	Se basa en un número concreto de ejercicios sobre los que se incorporan variaciones y combinaciones.
	Proporciona el contenido psico-emocional que define al personaje y desde el que el actor	Proporciona el armazón físico sobre el que se construye también la psique del personaje.

	<b>Stanislavski</b>	<b>Meyerhold</b>
<b>Psicotécnica-Biomecánica</b>	La psicotécnica es el sistema de la visceralidad y las reviviscencias. Es usada para que el actor se inspire y, mediante la creación subconsciente, alcance el arte. Alterna la consciencia y la subconsciencia.	La biomecánica es el sistema de la interpretación motora: cultura física, gestos, acciones y movimientos dramáticamente productivos, esquematización de personajes y situaciones dramáticas para producir en el espectador un significado abierto. Es usada para que el actor, mediante el control absoluto sobre su cuerpo, garantice el éxito de su interpretación. Alterna racionalidad y precisión físico-corporal.
	El teatro es un arte y el actor es un artista.	El teatro es una revolución y el actor es revolucionario, y encierra dentro de sí la contradicción de ser artista y objeto de arte.
	Es un camino para fijar la psique visceral del ser humano por medio de la reviviscencia, la imaginación o la fantasía.	Es la respuesta a la visceralidad, la reviviscencia y la hipnosis stanislavskianas.
	Pretende potenciar los aspectos psicológicos del actor con los que pueda desarrollar su actitud creativa, con la que crear y mantener el personaje durante la representación.	Pretende potenciar la eficacia del trabajo del actor a través del dominio de su propio cuerpo, en base al estudio y conocimiento de los movimientos naturales del hombre y de los animales.
	Es desarrollada a través de ejercicios de reviviscencia - luego mediante acciones físicas e imaginarios como elemento potenciador de la inspiración.	Es desarrollada a través de ejercicios físico-corporales basados en el cálculo exacto de ejecución y en leyes mecánicas del movimiento que regulan y organizan el comportamiento del actor sobre el escenario.
	Algunos de sus elementos son: las circunstancias dadas, los estados de ánimo, los objetivos, las acciones físicas y psicológicas.	Algunos de sus elementos son: la velocidad, la intensidad, el volumen, el juego equilibrio-desequilibrio, etc. de las distintas partes del cuerpo en movimiento.
	El tempo-ritmo se desarrolla internamente.	El tempo-ritmo se desarrolla sobre el propio cuerpo y el espacio.
	El contenido psico-emocional determina y el comportamiento y la forma del personaje.	La precisión de la forma física conforma el contenido psicológico y emocional del personaje.
	Se basa en un número indeterminado de ejercicios que se desarrollan y evolucionan a partir del uso que le da el director y la eficacia que surten en el actor.	Se basa en un número concreto de ejercicios sobre los que se incorporan variaciones y combinaciones.
	Proporciona el contenido psico-emocional que define al personaje y desde el que el actor	Proporciona el armazón físico sobre el que se construye también la psique del personaje.

	se comporta para construirlo.	
	Posibilita un impacto emocional y orgánico sobre el espectador que ve al personaje.	Posibilita un impacto medido y concreto sobre el espectador que ve a un actor ejecutando sus acciones.
	Proyecta imágenes en la mente del actor que se manifiestan a los espectadores mediante acciones físicas del actor.	Las acciones, movimientos, poses, actitudes, planeados y organizados, sugieren imágenes en los espectadores.
	Conocimiento profundo de las acciones que siempre se complementan con las circunstancias dadas.	Todo el cuerpo participa en cada acción en una relación dialéctica con sus opuestas, cuya estructura es: intención-equilibrio-ejecución.
<b>Mente, voluntad y sentimientos</b>	Mente, voluntad y sentimientos son las fuerzas motrices de la vida psíquica. Utiliza señuelos (objetivos, circunstancias dadas, estados de ánimo, etc.) que despierten a estas fuerzas.	Inteligencia y preparación física son sus fuerzas motrices. Los señuelos son las propias acciones y las cualidades de éstas a lo largo de la partitura.
<b>Fe y sentido de verdad</b>	La fe y el sentido de verdad de los actores proyectan en los espectadores la verdad escénica.	La precisión de cada acción o movimiento crea la ficción teatral sin ocultar al espectador que está en un teatro.
<b>Comunión-Sociomecánica</b>	El actor está encerrado dentro de la escena, en comunión consigo mismo y con los otros actores. El actor irradia energía (emociones, pensamientos y sentimientos) a los actores.	Actor y espectador interactúan. El actor ejecuta de manera absolutamente precisa sus movimientos y acciones para excitar el pensamiento del actor.
	Fundamenta su trabajo en base a la organicidad y la emoción como estamentos de la psique del actor.	La fisiomecánica del actor fundamenta la naturaleza racional y natural de sus movimientos y su capacidad reflexiva y pensante.
	Proporciona un placer humano y cultural al espectador. Basa la relación con el espectador en la comunión y la irradiación de energía.	La sociomecánica trata de educar al espectador y basa la relación con éste en la precisión mecánico-sociológica de poses, actitudes, gestos, miradas, silencios, movimientos, etc.
<b>La improvisación</b>	La realiza a partir de elementos psicotécnicos.	La realiza a partir de elementos biomecánicos.
<b>juego-prejuego</b>	Manifiesta el trasfondo de la situación dramática.	A través del juego-prejuego, dispone a los espectadores a percibir la situación intertextual.
<b>Memoria emocional</b>	Imágenes, que se suscitan desde los distintos tipos de memoria y las acciones, generan los sentimientos que se ordenan y estructuran en la partitura y expresan el personaje.	El trabajo físico, de acciones concretas, entrenadas hasta el dominio absoluto y estructuradas en una partitura, posibilitan los sentimientos en el espectador.
<b>La música</b>	Le proporciona a Stanislavski las diferentes tonalidades, ritmos y tempos.	La música actúa como un fondo y le permite estructurar el trabajo del actor en espacio y tiempo y como notas musicales.

### **4.3.2. ELEMENTOS COMUNES**

Tanto para Stanislavski como para Meyerhold, la vida y el teatro no son lo mismo, y consideran que el teatro es un arte hecho por y para el ser humano, al que debe mostrar en toda su complejidad (cfr. Meyerhold 1992 321). Este contraste entre teatro y realidad y la complejidad a la que aspiran, inspiró a estos directores a elaborar una técnica de interpretación teatral para el actor. En ella, la disciplina y el entrenamiento, que son pilares esenciales de la psicotécnica y la biomecánica, fundamentan la utilización de la partitura. Stanislavski y Meyerhold proponen una elaboración gradual de la partitura. Para ambos, el entrenamiento –en uno psicotécnico y en otro biomecánico- es la herramienta eficaz con la que afianzar la partitura y desarrollarla. La partitura se conforma de ejercicios, que son la base técnica sobre la que el actor crea y construye su personaje y sobre la que se sustenta la partitura. Los ejercicios –psicotécnicos o biomecánicos- realizados con una precisión rigurosa y repetidos continua y frecuentemente actúan sobre la calidad de la partitura y, por tanto, sobre el trabajo del actor. Tanto Stanislavski como Meyerhold trabajan con los actores una definición perfecta y exhaustiva de los ejercicios, ya sean imaginarios o físicos, o físico-imaginarios. En ambos directores el compromiso del actor a la hora de imaginar la acción y ejecutarla como si fuese verdadera es fundamental; el arco imaginario que es tensado como se tensa un arco real (de Meyerhold), o la quema de dinero supone quema de dinero de verdad (de Stanislavski). Ello permite al actor y al director proyectar sobre el escenario una visión del ser humano lo suficientemente impactante como para seducir al espectador y contaminarlo de los sentimientos y pensamientos más complejos.

También es común en estos directores el compromiso a la hora de ejecutar los ejercicios y la partitura, que, entre otras cosas, evite lo mecánico y lo deshabitado, o gestos vacíos y sin contenido. Tanto en Stanislavski como en Meyerhold la imaginación y

la fantasía son elementos absolutos, pues rigen todo su trabajo con el actor y les permite realizar lo irrealizable y alcanzar lo inalcanzable, ya sea en el ámbito de la psicotécnica o de la biomecánica. La acción es el elemento catalizador de los sentimientos, ya sean en el actor o en el espectador. Además, ambos directores hibridan ejercicios, propuestas y estrategias actorales de carácter real e imaginario; como ejemplo puede servir la utilización de objetos imaginarios, ya sea un arco y una flecha (el ejercicio de tiro con arco, de Meyerhold), o la utilización de dinero imaginario (el ejercicio en el que el actor quema dinero imaginario en una chimenea, de Stanislavski). Por otro lado, el ordenamiento lineal de los ejercicios, proyectando la partitura, es común a estos dos directores.

Ni Stanislavski renuncia a la construcción física del personaje por parte del actor, ni Meyerhold a la construcción psicológica (cfr. Picon-Vallin 2004 109); esta construcción psico-física obliga a que el actor entrene técnicamente su cuerpo y su mente. La música les sirve a estos dos directores de fondo que afecta el desarrollo de los ejercicios. También proporciona a los actores conciencia del tiempo teatral, les ayuda a memorizar y ejecutar el texto al asociarlo a un determinado momento musical; y los guía en la ejecución de movimientos, acciones y gestos. Ambos directores coinciden además en valorar el proceso de trabajo antes que la búsqueda de resultados, pues es aquél el que posibilita la creación en todas sus dimensiones; no se trata de pensar en el sentimiento, sino de trabajar en la acción, física o imaginaria, que los genere o los proyecte. Stanislavski y Meyerhold permiten que el actor improvise algunas partes de la partitura; sin embargo, esta improvisación debe realizarse sobre aspectos muy precisos y concretos, y siempre sin que cambie la estructura fijada por actor y director. A pesar del espacio reducido que el actor tiene para la creación, una vez que ha sido fijado todo el material en la partitura tanto Stanislavski como Meyerhold trabajan para que ésta se construya a partir del principio

acción-reacción. Esto obliga a un diálogo a través de las acciones, los movimientos, las miradas, el texto y, en fin, todos los elementos que se configuran en la partitura de los actores, quienes ejecutan las acciones a partir de la recepción de acciones previas. Las acciones encadenadas de todos los actores se van articulando en un cúmulo infinito de reacciones que generan las sucesivas acciones que tienen ya partiturizadas.

La acumulación es la reunión y aglomeración de energía, ya sea en forma de sentimiento, emoción o pensamiento; esta energía, una vez que ha aumentado con profusión y cuando alcance cierta plenitud que sea impactante para el espectador, se ha de liberar. La acumulación permite la variación de los elementos en diferentes grados de intensidad, velocidad, volumen, etc. La acumulación y la graduación con la que se manifiesta son elementos comunes en Stanislavski y Meyerhold. Sin embargo, Stanislavski acumula emoción o sentimiento y Meyerhold retiene la acción, el movimiento, el gesto, etc. respetando sus intensidades originales de energía, velocidad, volumen, tensión, etc. También es común a Stanislavski y Meyerhold la adaptación, que es una herramienta de ajuste consciente o subconsciente que se realiza mediante la improvisación. Aun siendo común a ambos directores, Meyerhold trata de activarla desde la racionalidad; mientras que Stanislavski, aunque también la trabaja conscientemente, considera que es la subconsciente la que mejor y más impacta en los espectadores. La adaptación potencia la organicidad y la biomecanicidad de la partitura, pues sitúa al actor en actitud constante de atención orgánica, racionalidad y evaluación de la misma durante el proceso de ejecución; y, a su vez, lo conmina a no salirse del itinerario físico e imaginario estipulado por actor y director en la partitura.

### **Tabla resumen de los elementos absolutos comunes de la partitura en los sistemas de K. S. Stanislavski y V. E. Meyerhold**

- La vida y el teatro no son lo mismo.
- En la psicotécnica y la biomecánica, la disciplina y el entrenamiento son pilares esenciales.
- Ambos proponen una elaboración gradual de la partitura.
- La partitura se conforma de ejercicios psicotécnicos o biomecánicos.
- El compromiso del actor es fundamental.
- La acción es el elemento catalizador en el actor o en el espectador.
- Ambos directores hibridan ejercicios, propuestas y estrategias actorales de carácter real e imaginario.
- Proyectan la partitura ordenando linealmente los ejercicios.
- Ninguno de ellos renuncia ni a la construcción física ni a la construcción psicológica.
- Ambos directores utilizan la música como fondo que debe afectar el desarrollo de los ejercicios, para proporcionarles a los actores conciencia del tiempo teatral, para ayudarles a memorizar y ejecutar el texto, y para guiarlos en la ejecución de movimientos, acciones y gestos.
- Valoran el proceso de trabajo antes que el resultado.
- Ambos generan un diálogo entre los actores a través de todos los elementos que configuran la partitura.
- Generan y retienen la energía antes de liberarla en forma de sentimiento, emoción o pensamiento.
- Stanislavski y Meyerhold utilizan la adaptación como herramienta de ajuste consciente o subconsciente que se realiza mediante la improvisación.



#### 4.4. ELEMENTOS ESTRUCTURALES DE LA PARTITURA EN LOS SISTEMAS DE K. S. STANISLAVSKI Y V. E. MEYERHOLD.

A través de los diferentes elementos que vamos a comparar en este apartado, tanto Stanislavski como Meyerhold estructuran sus partituras. Esto quiere decir que son elementos que ayudan a una distribución racional y artística de los diferentes elementos con los que los actores construyen los personajes en uno y otro sistema. Partiendo de los elementos absolutos, el director y los actores configuran estructuralmente la partitura a partir del superobjetivo, la línea de acción central, la línea continua, la perspectiva o el subtexto, en el caso de Stanislavski; y de los movimientos, la acción, el étude o el dácilo, en el caso de Meyerhold.

<b>Categorías</b>	<b>K. Stanislavski</b>	<b>V. Meyerhold</b>
Elementos absolutos	Psicotécnica Imaginación Memoria Emocional Comunión	Biomecánica Sociomecánica Improvisación La Música
<b>Elementos estructurales</b>	<b>Superobjetivo</b> <b>Línea de acción central</b> <b>Línea continua y perspectiva</b> <b>Subtexto</b> <b>Tempo-Ritmo</b>	<b>Movimientos</b> <b>Acción</b> <i>Étude</i> <i>Dácilo</i>
Elementos relativos	Circunstancias Dadas y el "sí..." mágico Estados de Ánimo Objetivos Acciones Segmentación	<i>Racourci</i> <i>Recoil</i> <i>Otkaz, Tormos, y otros elementos</i> Segmentación

#### **4.4.1. ELEMENTOS DIFERENTES**

Si para Stanislavski es el superobjetivo el elemento que guía la estructura espiritual y física del personaje en la partitura, para Meyerhold lo es el movimiento. Stanislavski, a través del superobjetivo, conduce todos los diversos elementos del texto dramático hacia el actor, de éste hacia la estructuración del personaje y del espectáculo, y de éste último hacia los espectadores. Meyerhold, a través del movimiento, establece la base con la que el actor arrastra todos los elementos que estructuran el personaje y la obra -incluido el texto- en relación dinámica con los espectadores. El superobjetivo, que ha de ser amplio, profundo y significativo, ayuda a la manifestación de la naturaleza orgánica y subconsciente en el actor. El movimiento, que puede ser elemental y sencillo o complejo, pero nunca improductivo o superfluo, cimenta la acción que proyectará toda la partitura visual del espectáculo. El superobjetivo se debe determinar intelectualmente y denominarse verbalmente; mientras que los movimientos deben ejecutarse y dominarse físicamente. Y ambos elementos son comparables porque son esenciales para respectivas partituras.

La acción central stanislavskiana es el conjunto de acciones que promueven la idea fundamental de la obra dramática, las cuales se realizan en constante fuerza a partir de una serie de objetivos dependientes del superobjetivo. La acción central, a través de sus pequeñas partes -ya sean acciones u objetivos pequeños-, permite establecer el camino lógico y continuo de la partitura del actor, e impulsar así la idea -y la acción- del espectáculo, guiando el proceso creador de los actores. La acción meyerholdiana no se manifiesta a través del diálogo, sino de la propia y verdadera acción (coser, saltar, lanzar una flecha, etc.), que construye el comportamiento de los personajes en las diferentes situaciones. La acción biomecánica se desarrolla en base a movimientos, acciones físicas, poses o gestos en los que el actor tiene que hacer en lugar de ser, y que se ejecutan sobre

la base de la intención, realización y reacción, integrándose en la estructura de la partitura para construir el personaje y el espectáculo. La acción central stanislavskiana y la acción meyerholdiana tienen un mismo origen, pero funciones o destinos diferentes, por lo que son homólogas.

A la acción central, Stanislavski añade las perspectivas psicológica, sentimental o personal, las cuales definen el carácter -psicológico, sentimental o personal- del actor y la estructura de la acción en la partitura. La perspectiva altera al actor psicológica, sentimental o personalmente, y éste, desde esa afectación, ejecuta la acción. La estructura de la partitura se aborda, por tanto, desde una perspectiva psicológica, sentimental o personal. Sin embargo, la acción meyerholdiana evoluciona y se hace compleja mediante los études y los dácilos. El étude y el dácilo, ya sean considerados como acción o como ejercicio, proporcionan la intención, el control y la consciencia durante su ejecución, y fundamentan y desarrollan las condiciones de expresividad del actor. Cada étude y dácilo, y cada parte del étude, proporciona cualidades diferentes a la acción. El dácilo establece la energía, el tono y la cualidad física del étude. Así, la acción abstracta de lanzar una piedra se concreta a partir del tono, la calidad y la energía del dácilo que previamente se ha ejecutado. Lo mismo ocurre con dar una bofetada en la cara, apuñalar con daga, etc., acciones -*études*- que ya por sí mismas proporcionan matices diferentes a la acción del actor. Pero se hacen más complejas para el espectador dependiendo de los parámetros en los que el dácilo es ejecutado. En los espectáculos de Meyerhold es la acción, el tipo de étude y de dácilo que se realice, y la sucesión continua de éstos, lo que genera la estructura de la partitura. Y en el trabajo de este director con los actores el foco está en la acción y no en el actor. Éste último está concentrado y ocupado en ejecutarla con la más absoluta precisión. Es él quien, ayudado de otros elementos escénicos, provocará asociaciones y analogías en los espectadores, que participarán activamente en su

interpretación. Se puede observar cierta relación de analogía entre estos dos elementos, porque, aun teniendo un origen diferente, ambos cumplen funciones, si no iguales, sí muy parecidas.

El subtexto stanislavskiano es la expresión que manifiesta el contenido interno de las palabras del texto. Imágenes, pensamientos o sentimientos conforman ese contenido de las palabras, que se transforman en acción al ser verbalizadas. Una de las formas en las que Stanislavski acciona las emociones, los pensamientos y las imágenes es a través de la verbalización de las palabras del texto. El subtexto conforma la corriente de imágenes, sentimientos y pensamientos que subyacen al texto. Así, éste configura las imágenes, los sentimientos y los pensamientos en la estructura temporal de la partitura. Meyerhold, en lugar de subtexto, desarrolla la intertextualidad, la cual entiende como el contenido y el trasfondo de la situación dramática. Individualidad psicológica y sentimental en Stanislavski frente a situación social en Meyerhold son las diferentes relaciones de estos grandes directores con respecto al texto dramático. Subtexto e intertextualidad se relacionan homológamente, porque mientras Stanislavski se sume en el máximo respeto y dependencia hacia el texto, Meyerhold se subleva, fragmentándolo, reinterpretándolo y recomponiéndolo libremente. Y las partituras son un reflejo de ambas posiciones.

**Tabla resumen de los elementos estructurales diferentes de la partitura en los sistemas de K. S. Stanislavski y V. E. Meyerhold**

	Stanislavski	Meyerhold
<b>Superobjetivo- Movimiento</b>	El superobjetivo, que se determina intelectualmente y denomina verbalmente, es el elemento que estructura espiritualmente y físicamente al personaje en la partitura.	El movimiento, que se ejecuta y domina físicamente, es lo que estructura la partitura.
<b>Acción central- acción</b>	Las pequeñas acciones u objetivos de la acción central establecen el camino lógico y continuo de la partitura del actor.	La acción construye el comportamiento de los personajes en las diferentes situaciones. Se desarrolla en base a movimientos, acciones físicas, poses o gestos en los que el actor tiene que hacer en lugar de ser.
<b>Perspectiva- Étude</b>	Las perspectivas definen el carácter psicológico, sentimental o personal del actor, a partir de las cuales realiza la acción en la partitura.	El foco está en la acción. <i>Étude</i> y <i>dáctilo</i> fundamentan y desarrollan las condiciones de expresividad del actor y establecen la energía, el tono y la cualidad física de la acción.
<b>Subtexto- Intertextualidad</b>	El subtexto manifiesta el contenido interno de las palabras del texto. Acciona las emociones, los pensamientos y las imágenes, a través de la verbalización de las palabras del texto. Desarrolla la individualidad psicológica y sentimental. Respeto y dependencia hacia el texto.	Articula el contenido y el trasfondo de la situación dramática. Desarrolla la situación social de los personajes. Sublevación y libre interpretación.

#### **4.4.2. ELEMENTOS COMUNES**

Tanto Stanislavski como Meyerhold organizan sus partituras a través de la ordenación concatenada y continua de todos sus elementos. Stanislavski diferencia entre línea interna (energía cargada de movimiento) y línea externa (movimientos de cuerpo, brazos, piernas, etc.), aunque ambas se alternan con sus elementos y conforman una única e ininterrumpida línea, que debe manifestar la vida del espíritu del personaje que se está construyendo. Meyerhold, por su parte, procura la continuidad en la sucesión de movimientos corporales y acciones, y la alternancia de todos ellos. La continuidad permite que las diferentes partes de la estructura de una partitura se perciban como un todo, sin que sea evidente dicha estructuración. Los cambios, la evolución física, emocional, las variaciones en el comportamiento y las conductas, las relaciones de los personajes, la transformación gradual de los diferentes momentos de cada situación deben estructurarse a lo largo de la partitura tratando de lograr esa continuidad. Si no se logra la continuidad se percibirían partes, unas más inconexas que otras, pero sin alcanzar el sentido global que pretende el director. La continuidad se logra no sólo con la ordenación sucesiva de elementos, sino con la forma en que dichos elementos son ejecutados. Desde el punto de vista técnico, los diferentes elementos que conforman la partitura y que deben manifestarse de forma continua, a su vez, sirven de balizas a los actores a través de los cuales reciben las indicaciones del itinerario que deben recorrer para construir sus personajes y las situaciones en las que éstos se desenvuelven. Tanto en Stanislavski como en Meyerhold, la continuidad pone de relieve la fábula de la historia -o del espectáculo- global que se presenta ante los espectadores, pero también la actitud, el compromiso y la técnica personales del actor durante el proceso creador.

Aunque ambos directores tienen posiciones bien diferenciadas con respecto a cómo comprenden y utilizan el texto, como herramienta les permite estructurar y

organizar los diferentes elementos técnico-creativos en la puesta en escena. Tanto Stanislavski como Meyerhold se sirven del texto como marca estructural temporal, delimitando dónde empieza y dónde acaba determinado recurso, una acción o un elemento.

**TABLA RESUMEN ELEMENTOS ESTRUCTURALES COMUNES DE LA PARTITURA EN LOS SISTEMAS DE K. S. STANISLAVSKI Y V. E. MEYERHOLD**

- Stanislavski y Meyerhold organizan sus partitura a través de la ordenación concatenada y continua de todos sus elementos.
- La continuidad permite que las diferentes partes de la estructura de una partitura se perciban como un todo, sin que sea evidente dicha estructuración.

#### 4.5. ELEMENTOS RELATIVOS DE LA PARTITURA EN LOS SISTEMAS DE K. S. STANISLAVSKI Y V. E. MEYERHOLD

Consideramos relativos estos elementos porque pueden ser utilizados de manera diferente por cada director o actor en cada obra, en cada espectáculo y en cada momento dentro de él, adquiriendo valores y suscitando en el actor diferentes reacciones, y en los espectadores diferentes empatías o asociaciones. El hecho de que un mismo actor o director, en una misma obra pero en momentos diferentes de su vida, los pueda acometer, utilizar y recrear de distinta forma a como los utilizó en origen los hace eminentemente flexibles y poderosos desde el punto de vista técnico y creativo.

Categorías	K. Stanislavski	V. Meyerhold
Elementos absolutos	Psicotécnica Imaginación Memoria Emocional Comunión	Biomecánica Sociomecánica Improvisación La Música
Elementos estructurales	Superobjetivo Línea de acción central Línea continua y perspectiva Subtexto Tempo-Ritmo	Movimientos Acción <i>Étude</i> <i>Dáctilo</i>
Elementos relativos	<b>Circunstancias Dadas y el</b> <b>“si...” mágico</b> <b>Estados de Ánimo</b> <b>Objetivos</b> <b>Acciones</b> <b>Segmentación</b>	<i>Racourci</i> <i>Recoil</i> <i>Otkaz, Tormos, y otros elementos</i> <b>Segmentación</b>



#### 4.5.1. ELEMENTOS DIFERENTES

Stanislavski, a través del “sí...” mágico y las circunstancias dadas, plantea situaciones o hechos imaginarios, iguales o análogos a los que se presentan en la obra, en los que el actor se ubica, también imaginariamente, y en los que juega como si fuesen reales. En estos ejercicios, en forma de juegos imaginarios de situaciones, el actor reacciona y contesta por medio de acciones, ya sean corporales o verbales, que definen su comportamiento. Son imágenes creadas con la ayuda del autor -la obra- y el director, que suscitan determinadas emociones en los actores, y desde las que deben accionar. En el juego de imaginar circunstancias, las emociones se pueden concretar en forma de estado de ánimo del actor-personaje. Los diferentes estados de ánimo por los que atraviesa el actor-personaje también definen a éste último dentro de la globalidad representada. Estos juegos, en forma de supuestos bien estructurados, son muy estimulantes y provocan en el actor una acción con emoción contenida que lo puede inducir a una prolífica/fructuosa actividad.

Tanto las imágenes surgidas del “sí...” o las circunstancias dadas como el grado al que se trabaja la emoción y la acción que se genera a partir de ambos deben organizarse y estructurarse en la partitura. A este conjunto de imágenes que el actor visualiza en su mente, Meyerhold se enfrenta con la materialidad física de la precisión corporal de un movimiento *racourci*, que crea la síntesis emocional del personaje, a través de una acción o un movimiento -o un segmento de éstos-. Con ellos compone una pose o actitud del personaje, de modo análogo a los imaginarios stanislavskianos. Poses, composiciones diagonales o la segmentación de diferentes partes del cuerpo materializan el *racourci*, y con él el actor construye con su cuerpo una forma precisa en el detalle, la cual actúa sobre el espectador, incitándolo, a través de variadas asociaciones, a imaginar al personaje y su

situación. El *racourci* también se incorpora y se organiza en la partitura, tanto desde el punto de vista integral como de sus diferentes partes ejecutadas.

A pesar de que las acciones en ambos directores contienen determinados propósitos (u objetivos), Meyerhold en determinadas ocasiones rompe este principio y permite que el actor produzca acciones con un valor únicamente formal. Para Stanislavski la acción (que ha de ser coherente, estar justificada internamente y vinculada a un objetivo) es la herramienta que estimula la naturaleza psíco-física del actor-personaje, y se ha de realizar dentro de las circunstancias que proporciona la obra, y así ha de ser organizada en la partitura. El vínculo psíco-físico de la acción stanislavskiana se enfrenta -o agranda, según se quiera ver- a la acción física meyerholdiana. Por un lado, la acción física de Stanislavski, plenamente vinculada a la vida interior -emoción, sentimientos, pensamientos- del personaje, se construye a partir de ésta. Por otro lado, Stanislavski define la acción psicológica como una inmovilidad activa o dinámica, es decir, una actividad mental que no genera acción física, pero que produce expresiones, tics, actitudes, que se manifiestan por medio de imaginarios en el interior del actor. Estas diferentes acciones, que en ningún caso, según el maestro, se pueden ejecutar de forma mecánica, se alternan y secuencian a lo largo de la partitura del actor a partir de los parámetros que, primero el autor -por medio de la obra-, y después el director -por medio de su propuesta de escenificación y de su dirección de actores- proponen al actor con el fin de suscitar en éste impulsos, sentimientos, pensamientos, etc. con los que concebir el personaje, y con éste una puesta en escena eficazmente artística.

A ambos tipos de acción se opone de manera drástica la construcción física meyerholdiana a partir de *racourcis*, *recoil*, *otkaz* y otros elementos. La acción de Meyerhold está vinculada siempre al uso mecánico que el actor hace de su cuerpo en el espacio -y en el tiempo-. Es el actor, con el movimiento preciso, opuesto (*recoil*), con la

pequeña acción que une la acción que se acaba con la que se inicia (*otkaz*), con la segmentación de su cuerpo, en equilibrio -o desequilibrio-, manipulando sus volúmenes y sus intensidades, quien trata de sugerir determinados rasgos -generalmente sociales-, y todo organizado en un plan ideado (la partitura) para que el espectador tenga que descubrir activamente, a través de múltiples asociaciones mentales, la construcción de los personajes y las situaciones que se presentan ante ellos. En este juego de composiciones corporales y asociaciones, a través de las acciones, unas veces en analogía y otras en homología, la partitura es una herramienta técnico-creativa fundamental para el eficaz desarrollo secuencial de dichas composiciones escénicas.

Stanislavski opone a una acción (física o psicológica) su contraria, mientras que Meyerhold integra dentro de la ejecución de una acción o un movimiento otros elementos que se realizan en dirección contraria (*recoil*), que retienen (*stoika*) la acción antes de realizarla o que la frenan en mitad de la ejecución (*tormos*), y que la acaban, y en continuo movimiento comienza una nueva acción (*otkaz*). Estos movimientos, más que acciones, son micro acciones o micro movimiento orgánicos, atractivos, que transforman acciones simples en complejas y generan tensión física, es decir, conflicto físico en el propio actor-personaje. La acción contraria stanislavskiana genera tensión y conflictos entre los actores-personajes. En ambos casos, la acción contraria stanislavskiana y los principios biomecánicos de la acción o del movimiento provocan una mayor organización de todos estos elementos, que aseguren su ejecución y su efecto espectacular. Y ambas colaboran con la función dramática de acciones o movimientos. En este sentido, son análogas.

Meyerhold desarrolla la segmentación basándose también en aquello con lo que los actores trabajan: su propio cuerpo. El actor meyerholdiano segmenta cada parte de su cuerpo para dominarlo y potenciar así su expresividad corporal; y utiliza la música como fondo, para desarrollar una sucesión de movimientos, acciones y segmentaciones

corporales que no estén sometidos al texto, sino que sean independientes y puedan impactar de forma autónoma a éste. A través de la segmentación corporal Meyerhold vence la dependencia del texto dramático y enmarca la puesta en escena en la mecánica del cuerpo. Esta mecánica vital adquiere sentido por medio de la partitura. Stanislavski, por su parte, sustenta y desarrolla la segmentación en el ámbito textual. Por ello, segmenta la historia en partes, acontecimientos o episodios; la evolución del personaje a lo largo de la misma en objetivos, líneas emocionales, de pensamiento, líneas de acción, etc.; los acontecimientos o episodios en unidades, éstas en fragmentos más pequeños, etc. Con toda esta segmentación, Stanislavski pretende hacer accesible, analizable y manipulable todo ese material, para, una vez estudiado, poder reconstruirlo escénicamente. Para el maestro es muy importante que la segmentación no sea ni demasiado grande ni demasiado pequeña, de modo que no pueda confundir la comprensión de los acontecimientos. Cuando reconstruye, crea canales y otras estructuras esquemáticas que funcionan como mapas sobre los que el actor se orienta a la hora de recorrer mentalmente su personaje y poder así escenificarlo. En todo su proceso de segmentación, Stanislavski posiciona objetivos, líneas de pensamiento, líneas emocionales, estados de ánimo o acciones, y con ello genera la partitura del personaje. En ambos directores, la segmentación es homóloga, pues, aunque tiene un mismo origen, realiza una función diferente.

**Tabla resumen de los elementos relativos diferentes de la partitura en los sistemas de K. S. Stanislavski y V. E. Meyerhold**

	Stanislavski	Meyerhold
<b>Circunstancias dadas y "Si..." mágico</b>	Plantea situaciones o hechos imaginarios, iguales o análogos a los que se presentan en la obra, en los que el actor reacciona, que suscitan emociones y/o estados de ánimo y contesta por medio de acciones.	Se enfrenta a las situaciones imaginarias con la materialidad física de la precisión corporal de un movimiento <i>racourci</i> : poses, composiciones diagonales o la segmentación de diferentes partes del cuerpo.
<b>La acción</b>	Ha de ser coherente, estar justificada internamente y vinculada a un objetivo. Estimula la naturaleza psico-física del actor y se ha de realizar a partir de las circunstancias dadas. Está supeditada a la vida interior -emoción, sentimientos, pensamientos- del personaje. Divide entre acción física y psicológica.  Opone a una acción (física o psicológica) su contraria, que genera tensión y conflictos entre los actores-personajes.	Está vinculada siempre al uso mecánico que el actor hace de su cuerpo en el espacio -y en el tiempo-. La segmentación y manipulación del movimiento y/o la acción por medio de cambios de intensidad, volumen, etc. provoca asociaciones sobre los personajes y las situaciones en los espectadores.  Integra dentro de la ejecución de una acción o un movimiento otros elementos como <i>recoil, otkaz, tormos</i> , etc., que generan tensión física y conflicto físico en el propio actor.
<b>La Segmentación</b>	Es sustentada y desarrollada en el ámbito textual, dividiendo la historia en partes, acontecimientos o episodios; la evolución del personaje, en objetivos, líneas de acción, etc. Crea canales y otras estructuras esquemáticas que funcionan como mapas sobre los que el actor se orienta.	El actor meyerholdiano segmenta cada parte de su cuerpo para dominarlo y potenciar así su expresividad corporal. Utiliza la música, como fondo. A través de ella Meyerhold vence la dependencia del texto y enmarca la puesta en escena alrededor de la mecánica del cuerpo.

#### 4.5.2. ELEMENTOS COMUNES

La imaginación es un recurso común en Stanislavski y Meyerhold también, en lo tocante a elementos relativos. En el *racourci* el actor trata de lograr un propósito imaginado a través del trabajo físico-corporal o biomecánico. A través de objetivos imaginarios, Stanislavski plantea lograr determinados propósitos, mentales o físicos también. Los objetivos son etapas a las que el actor debe llegar para crear el personaje; el *racourci* son posiciones sintéticas que debe componer para construir el personaje. En ambos, la sucesión de objetivos o *racourcis*, que es organizada y secuenciada por medio de la partitura, compone escénicamente las situaciones y los personajes.

A los objetivos, Stanislavski antepone obstáculos o juegos de contrarios u oposiciones. Al *racourci* o a cualquier otra acción, Meyerhold contrapone un movimiento que se realiza en dirección contraria, ya sea en parte o de forma completa a ese *racourci* o acción que se está realizando, el denominado *recoil*. Como en Stanislavski, el objetivo está vinculado a una acción. En Meyerhold la acción está vinculada a un propósito. Tanto Stanislavski como Meyerhold tratan de manifestar sus propósitos por medio de la acción. Aunque Stanislavski diferencia entre objetivo físico y psicológico y Meyerhold no lo hace, el primero afirma que “en todo objetivo físico y en todo psicológico hay mucho de lo uno y lo otro” (Stanislavski 1977 176).

Es por todo lo anterior que no consideramos que existan diferencias sustanciales en el trabajo de Stanislavski con los objetivos -y las acciones- y Meyerhold con los *racourci* y los demás elementos como el *recoil*. Sonanálogos, ya que, aun teniendo un origen diferente, poseen una función común. Ambos unen la ejecución de una acción a un propósito. En uno es más psicológico o más físico que en otro, pero, como el propio Stanislavski reconoce, es imposible separar estas cualidades ni técnica ni creativamente. En el desarrollo de estos elementos en ambos directores, también la partitura juega un rol

fundamental, pues de su ubicación dentro de ésta depende el valor que asuma cada elemento y de ahí su relatividad.

**TABLA RESUMEN ELEMENTOS RELATIVOS COMUNES DE LA PARTITURA EN LOS SISTEMAS DE K. S. STANISLAVSKI Y V. E. MEYERHOLD**

- La imaginación es un elemento común en Stanislavski y Meyerhold también en los elementos relativos.
- A través de imaginarios o ejercicios físicos como el *racourci*, ambos directores persiguen lograr determinados objetivos o propósitos, los cuales, ordenados de forma sucesiva, componen escénicamente las situaciones y los personajes.
- Ambos unen la ejecución de una acción a un propósito, que se complementan con juegos de contrarios u oposiciones, y son físicos y psicológicos.

Estudio de la partitura actoral como recurso técnico-creativo en las poéticas de grandes directores de escena: propuestas de sistematización técnico-creativas para el trabajo del director con el actor a partir de la partitura.



## 5. DISCUSIÓN DE DATOS

Edgar:

Vamos, sire: este es el lugar. ¡No os mováis! ¡Qué terrible y aturdidor mirar hacia el vacío!

Los cuervos, las cornejas vuelan a media altura y parecen apenas del grosor de los escarabajos; a mitad del camino cuelga alguien que recoge hinojos, oficio peligroso.

No parece mayor que su cabeza.

Los pescadores que caminan por la playa se me antojan ratones, y allí debajo una gran nave anclada apenas si se ve del tamaño de un bote, y éste del de una boya demasiado pequeña para los ojos. El murmullo del mar, que rompe contra los inúmeros guijarros insignificantes, no puede oírse desde aquí. No me atrevo a mirar.

Temo que me dé vueltas la cabeza, y, perdida la vista, me precipite en el vacío. (Shakespeare 3, 6, 221)

### 5.1. INTRODUCCIÓN

En este apartado de la investigación vamos a tratar de confrontar la información obtenida de la observación comparativa que hemos realizado en el apartado anterior, cruzándola con el marco teórico y la definición de partitura. Con esta discusión de datos, pretendemos dirigir esta investigación hacia conclusiones que nos permitan confirmar nuestra hipótesis y realizar las propuestas oportunas a partir del uso de la partitura actoral como recurso técnico-creativo en el campo de la dirección de actores.

En los apartados anteriores se han estudiado y analizado en la teoría de las grandes poéticas de la dirección escénica, como son los de K. S. Stanislavski y V. E. Meyerhold, el uso y el significado de la partitura actoral como recurso del director en su trabajo con el actor. Pues bien, en esta triangulación/discusión a varias bandas, vamos a tratar de concretar cómo se redefine el concepto de partitura actoral; cómo se crea, se diseña, se organiza y se estructura; qué elementos la conforman; en qué fase del trabajo creativo se

usa; cómo se emplea; o qué utilidad tiene para el actor y el director. El fin es poder identificar aspectos fundamentales en el trabajo del director con el actor para realizar propuestas técnico-creativas en este campo de trabajo, a partir de la partitura actoral.

En este punto también pretendemos conectar las poéticas de los grandes directores de escena del teatro con la dirección de actores actual; así como establecer puentes para unir y anexar esas dos vías diferentes por las que transitan los actores, tanto a nivel técnico como creativo, para llegar al destino común que proponían Stanislavski y Meyerhold, y que es la confrontación eficaz -ya sea artística o social- del actor -y el director- con el espectador.

## 5.2. DISCUSIÓN DE DATOS

Como ya hemos podido ver, en las artes escénicas la partitura se trabaja en dos dimensiones: la espectacular, que engloba la puesta en escena total del espectáculo, es decir, una partitura global de todo cuanto se realiza y sucede sobre el escenario, en los niveles artístico y técnico; y la actoral, en la que actor y director diseñan una partitura en la que se define el recorrido psico-físico del personaje y el recorrido técnico-creativo que el actor debe realizar para proyectar dicho personaje. En la dimensión espectacular, trabajan y diseñan la partitura prácticamente todos los directores, incluidos Stanislavski o Meyerhold, pero también Appia o Meininger -que fue quien consolidó esta responsabilidad en el director de escena-, Brecht, Barba, Grotowski, Wilson, etc. En la dimensión actoral, Stanislavski fue el primero en asumir y consolidar la responsabilidad de trabajar y crear de manera conjunta una partitura actoral entre el director y el actor, dentro de un sistema técnico-creativo de trabajo; a Stanislavski le siguieron todos los grandes directores de escena del siglo veinte e importantísimos directores actuales.

Tanto para Meininger como para Appia, el director debe crear la partitura espectacular, en la que todos y cada uno de los elementos que participan en la escenificación se subordinan a la idea del texto que el director ha concebido. El espectador recibe la escenificación como un todo que se materializa a través de relaciones orgánicas entre los distintos actores y elementos escénicos como los movimientos, la música, la iluminación o la escenografía. A través de la partitura espectacular, en la que se agrupan de forma ordenadamente intencionada, progresiva y armónica la intervención de los diferentes elementos expresivos en el tiempo y el espacio de la representación, que se transmiten con una duración e intensidad específica, los directores (Meininger, Appia, Craig, Brecht, Meyerhold, Stanislavski y tantos otros) pretenden acabar con la imparcialidad y la arbitrariedad del actor sobre el escenario.

Según Morales, Casas y Marín, la partitura es un sistema de representación, fijación o notación organizado alrededor de signos que remiten a otra realidad (cfr. Morales 27; Casas 36-37; Marín 11). Como afirma Casas, un sistema de notación se crea a partir de un conjunto de notaciones que se relacionan entre sí, proporcionando significados concretos, a partir de dichas relaciones (Cfr. Casas 45). En el caso de la partitura actoral, esos signos remiten, por un lado, al proceso de re-creación del personaje-situación por parte del actor; y, por otro, a la percepción y asociación de los acontecimientos presentados en un espacio de representación que son percibidos por parte del espectador. Para Meyerhold y Stanislavski, la partitura es el documento en el que se fija en un orden determinado el conjunto de acciones físicas y psicológicas y los diferentes comportamientos que debe ejecutar el actor para lograr proyectar un personaje en el espacio y el tiempo de la representación. Stanislavski la concibe a partir de la captación de la vida espiritual, sensitiva, intelectual y volitiva del ser humano que proyecta el texto dramático y que se representa sobre el escenario; y Meyerhold la concibe a partir de la conjugación dramática de movimientos, acciones, poses, miradas y otros aspectos y elementos tanto físicos como expresivos dimensionados rítmicamente en el espacio y el tiempo de la representación.

Michael Chejov trabaja la partitura como el recorrido a través del cual el actor transita de forma continua por las diferentes imágenes, atmósferas, acciones y gestos psicológicos; Bertolt Brecht la construye mediante la estructuración del *gestus*, con el que articulan las actitudes de los personajes en relación a otros personajes -y a su diferencia social-, a los acontecimientos en los que se ven envueltos, o las contradicciones del comportamiento humano en las relaciones y situaciones sociales (cfr. Brecht, 1982: 132). En la partitura brechtiana se alternan situaciones de contenido y carga emocional con otros de función intelectual que son incorporados mediante un complejo juego dialéctico y de

distanciamiento, a través del cual se incorpora la posición que actor o personaje tienen con respecto a los acontecimientos, que viven como seres sociales.

Para Jerzy Grotowski la partitura tiene una gran dependencia del *training* actoral y, por tanto, de la sucesión de ejercicios de acción física confrontada con imágenes vividas o ficticias, emociones, sentimientos o pensamientos en los que el actor se impone al personaje. Barba desarrolla los hallazgos de su maestro y presenta, por un lado, una partitura muy parecida a la de Stanislavski, en la que organiza imágenes, relatos o situaciones, y que denomina subpartitura (Cfr. Barba 1992 180); y, por otro, una partitura física en la que recoge el conjunto de acciones físicas que el actor ejecuta ante los espectadores para proyectar su personaje, y que denomina partitura embrionaria (Cfr. Barba 1992 174).

Para unos (Stanislavski, Chejov, Grotowski o Barba) la partitura agrupa desde una perspectiva técnica las diferentes fuerzas que intervienen en el proceso creativo del actor. Para otros (Meyerhold, Grotowski o Barba) la partitura permite al actor lograr una exactitud matemática en los diferentes movimientos y acciones concebidos para proyectar el personaje en el espectador durante el espacio y el tiempo de la representación. En relación con el actor, todos coinciden en que la partitura ayuda al director a someter el trabajo actoral, tanto en el proceso de búsqueda, de fijación y de presentación ante los espectadores, a un control creativo y técnico; y, por otro lado, para todos estos directores la partitura actoral exhorta a los actores a lograr un elevado nivel de precisión en los detalles de todo cuanto imaginan o accionan, lo cual los impele a una gran disciplina, sin que por ello pierdan espontaneidad, individualidad o creatividad.

Volviendo a Stanislavski y Meyerhold, para ellos la partitura permite la subsistencia orgánica y sincera, mediante una sorprendente ejecución psico-física eficaz y atractiva para el espectador, que no es siempre la misma sino que cambia en cada

representación. Al igual que plantea Morales (Cfr. Morales 60, 231), Stanislavski y Meyerhold, -también Chejov, Brecht, Grotowski o Barba- conciben la partitura como un sistema de representación, que remite a ideas, imágenes o conceptos, correspondientes a otras realidades (cfr. Marín 12). Como tal sistema, une los estados mentales entre el actor y el director de escena durante la creación -y su fijación técnico-escénica-, y entre el actor y el espectador durante la escenificación del espectáculo. Previamente los estados mentales de autor y director se han unido; y, posteriormente, los planteamientos intelectuales y emocionales del autor se unirán a los de los espectadores por medio de los actores.

Morales defiende que la anotación en la partitura permite recordar lo anotado o representado (cfr. Morales 50). Vieira refuerza esta idea asumiendo que ese recuerdo antes de la partitura era irrecuperable (cfr. Vieira 153). Quizás esta sea uno de las mayores aportaciones de la partitura, pues permite rescatar de la memoria aquellos elementos o experiencias emocionales, psicológicas, físicas y corporales perdidos en la inconmensurabilidad de la memoria. Marín sostiene que la partitura, como sistema de notación externo, es una evolución de los sistemas de representación mentales -o de rememoración internos-, que permite una fijación más eficaz que estos últimos, y, como tal, facilita el análisis, la revisión e, incluso, la re-interpretación de ese material, posibilitando nuevas lecturas (cfr. Marín 11-13). Para ello es necesario que la partitura, como sistema de notación, contenga una serie de elementos concretos y ciertas reglas con las que se pueda desarrollar. Casas y Morales apoyan esta función pragmática y coinciden con Marín en que los sistemas de notación o rememoración externos permiten la manipulación de los elementos integrados en la partitura y la permanencia en el tiempo de ésta (cfr. Casas 37, Marín 12, Morales 26, 50).

Para el director de escena que dirige a los actores - como Stanislavski, Meyerhold, Grotowski o Barba- la fijación y la repetición que permite la partitura es lo que les permite recuperar los elementos artísticos y técnicos que han encontrado durante el proceso de creación de los ensayos y que les son eficaces espectacularmente. Además, es la repetitividad de la partitura lo que les posibilita, por medio del dominio de la imaginación y del cuerpo y de una improvisación controlada, renovar los impulsos psíquicos y físicos que proyectan ante los espectadores. También les ayuda a controlar el trabajo creativo a partir de elementos técnicos y a organizar la creación. Por otro lado, su complejidad, segmentación, contradicción o continuidad les permite observar la partitura como un todo.

Casas coincide también con Meyerhold y Stanislavski en que la partitura, ya sea musical o actoral, se conforma como balizas que dirigen la acción, ya sea física (por medio de movimientos, acciones o *études* que conforman un esqueleto físico-pantomímico en Meyerhold) o psicológica (por medio de objetivos, estados de ánimo, acciones internas -psicológicas-, actitudes, palabras, posiciones, etc., en Stanislavski), en una disposición concatenada -a veces simultánea- de elementos similares, opuestos, e incluso contradictorios. Esta función epistémica permite establecer vías de conocimiento entre quienes la crean, la ejecutan y la perciben (Cfr. Morales 231); y confrontar en el espacio de la representación a actores y espectadores, a partir de la codificación dramática de los elementos que componen la partitura (Cfr. Marín 13). Esta compleja disposición requiere de un actor con grandes recursos psico-físicos, de una formación y preparación tanto física como mental de gran nivel.

Desde nuestro punto de vista, los diferentes niveles en los que trabaja el actor son determinantes, y por ello es necesario tenerlos en cuenta a la hora de concebir la partitura. Estos niveles son: el del personaje, en el que se fijan en la partitura todos aquellos aspectos y elementos que lo definen a lo largo de la construcción escénica; y el del actor,

en el que se fija todo el recorrido técnico por el que éste debe transitar para manifestar dicho personaje. Según nuestro criterio, en la partitura actoral no es del todo relevante la diferencia entre los elementos que se expresan a sí mismos y los que han de ser deducidos por quienes interpretan la partitura según plantea Casas (Cfr. Casas 37), y que sí suele ser habitual en el ámbito musical, donde el intérprete puede tocar una partitura creada varios siglos antes por una persona diferente. Por el contrario, la partitura actoral suele ser creada para cada espectáculo y, dentro de éste, para cada actor, para el que suele tener un uso personal. Tampoco consideramos que sea relevante la diferencia entre el creador de la partitura y su intérprete, ya que, en el ámbito escénico, se pueden dar estas situaciones:

1. Que el director cree la partitura que define al personaje sin la participación del actor y, una vez creada esta partitura del personaje, dirija al actor hasta determinar su partitura técnica, con la que construir escénicamente a dicho personaje.
2. Que director y actor creen conjuntamente la partitura que define el personaje y la partitura técnica que lo construya escénicamente.
3. Que el actor cree la partitura individualmente y el director, realizando determinados ajustes, la acople a la puesta en escena.

En todos estos casos, el director debe lograr que el actor determine muy bien el nivel que define al personaje y el de su trabajo técnico para construirlo, teniendo en cuenta que el actor es, a su vez, intérprete e instrumento. Todos estos niveles y situaciones deben tenerse presentes a la hora de ser organizados en la partitura.

Por otro lado, la función sintáctica planteada por Casas -también por Stanislavski, Meyerhold y otros directores-, permite la estructuración de la partitura en diferentes configuraciones que van desde la microestructura a la superestructura, desde el actor al personaje, desde lo interior a lo exterior, desde lo emocional a lo físico, etc.



Tanto en Stanislavski como en Meyerhold las partituras se desarrollan a partir de un sistema de trabajo específico y personal. Lo mismo ocurre con Grotowski, Brecht, Barba y tantos otros. Esto implica que la partitura no es una herramienta aislada de trabajo, sino que está integrada en un ideario artístico, creativo y técnico, si no social, político y humano. Este ideario conforma la estructura sobre la que se diseña y ejecuta la partitura en su globalidad y en cada uno de sus componentes. También influyen el nivel de disciplina, el modo de entrenamiento, los elementos principales sobre los que se diseñará la partitura, los tipos de ejercicios, los compromisos éticos, profesionales, artísticos y humanos que deben asumir actor y director y que deben trascender al espectador. Es el sistema de trabajo el que ayuda a determinar el grado de realidad o imaginación que contendrá la partitura actoral en la puesta en escena; si se va a desarrollar mediante *gestus* o mediante gestos psicológicos; los modelos de acciones y las formas de su ejecución; si se trabajarán acciones independientes o se unirán en un *training*; si se trabaja a través de circunstancias dadas o de atmósferas; la importancia de la construcción física y la profundidad de la construcción psicológica; o el lugar, la manera y el tipo de elementos distanciadores que promuevan la reflexión emocional o intelectual; y, sobre todo, medirá el proceso de creación y el impacto que se espera lograr en el espectador.

Centrándonos en la partitura como recurso técnico-creativo del director con el actor, el primer paso es siempre crear la partitura del personaje. El diseño estructural y la organización de la misma representan una visión general de la que será la partitura definitiva. En ella se ubican las diferentes líneas psico-físicas, movimientos o acciones que desarrollan a los personajes, sin matizar los detalles ni los tipos de ejercicios que los actores deberán trabajar con los directores para crear todo ese material escénicamente, que es un paso posterior. Es una especie de mapa a vista de pájaro en el que no se concreta cuál es el camino exacto que habrá de recorrer el actor para construir y proyectar a su

personaje. Aunque sí se puede observar, siguiendo con el ejemplo del mapa, si son caminos de tierra, montañas o ríos. Este mapa marca la orografía general de un espacio que el actor, aunque guiado por el director, habrá de recorrer él solo, o a lo sumo de la mano de otros actores y de los espectadores. La estructuración de la partitura implica ya una división en dos dimensiones de trabajo. Por un lado, la dimensión del personaje y, por otro, la del actor. Aun llegando a ser percibidas como una misma cosa por parte del espectador, el director y el actor deben trabajarlas de forma separada. Primero el director proyecta la partitura del personaje y, a partir de ésta, director y actor proyectan la partitura del actor para construir ese personaje.

Stanislavski crea la partitura y su estructura a partir de los hechos que ocurren en la obra, de la evolución del personaje en la historia (su línea emocional, de pensamiento o de acciones) y de la ubicación estratégica del conjunto de objetivos, obstáculos y conflictos que van desarrollando a dicho personaje hasta configurar el superobjetivo. Se puede afirmar, por lo tanto, que la partitura stanislavskiana está plenamente supeditada al texto dramático. Por esta razón, antes de plantear una partitura del personaje, Stanislavski realiza un análisis dramático profundo del texto, a partir del cual interpreta una idea que subyace en el texto y propone una lectura del mismo. Esta idea es transformada por director y actor en situaciones, comportamientos, estados emocionales, estados de pensamiento, líneas de acción, etc. de los personajes que participan en cada una de las escenas que conforman el texto y siguen el orden que indica el autor en la obra teatral. El director establece las diferentes situaciones socio-psico-físicas del personaje y determina la evolución de aquellas -y, por tanto, de éste- a lo largo de la historia. Define las relaciones del personaje con los demás personajes con los que interactúa, y con los acontecimientos o las acciones en los que se ve involucrado. Siguiendo la línea del texto y

del subtexto, todos estos elementos le permiten dibujar ese mapa concreto y general de cómo el actor habrá de construir escénicamente el personaje.

En el diseño de la estructura de la partitura, la relación de Meyerhold con el texto dramático es constructiva-funcional, estableciendo un vínculo concordante, contradictorio o de separación con dicho texto, y trata de servirse de él para construir su idea de éste y la escenificación de dicha idea. En ningún caso supedita los movimientos o las acciones de los actores, o la música, la escenografía o el vestuario al texto. Más bien al contrario, el texto es subordinado a los elementos escénicos. Unas veces lo utiliza tal cual lo expone el autor y otras lo descompone para volver a componerlo con significados diferentes, o para contradecirlo -también en esto Grotowski y Barba seguirán a Meyerhold-. En cualquier caso, el análisis dramático profundo del texto tiene el mismo rigor, o más, que el que realiza Stanislavski. Así, aunando imaginación, técnica y actividad física, Meyerhold crea la partitura físico-pantomímica y sobre ésta incorporará el texto. Es la observación por parte del espectador de la manipulación corporal del actor, su plasticidad y tridimensionalidad en el espacio y el tiempo de la representación, lo que proporciona valor expresivo y dramático al acontecimiento escénico en una relación dialéctica de forma y contenido.

Meyerhold crea la partitura a partir de un conglomerado de ejercicios corporales y movimientos que le permiten la construcción física del personaje. Es a partir de los *etude*, los *dáctilos*, acciones, actitudes, gestos o poses cotidianas y movimientos ejecutados con una precisión matemática cómo se estructura la partitura -Grotowski y Barba seguirán también esta línea de trabajo más tarde-. Meyerhold ordena los ejercicios, las acciones corporales y los movimientos del actor de forma que permitan crear en el espectador determinadas asociaciones con las que construir en su imaginación al personaje. El maestro ruso estructura la partitura a partir de una organización de la conducta social -en

este aspecto coincidirá con el trabajo de Bertolt Brecht-, emocional o intelectual del personaje a lo largo de la historia, que desarrolla su idea del texto -ya sea dramático, novelesco, histórico o poético-, una vez que lo ha analizado dramáticamente y que lo ha recompuesto literariamente. Toda la estructura tiene que ser traducida en movimientos, acciones, poses, actitudes o miradas del actor a lo largo de su exposición escénica.

En general, lo que en la partitura musical son notas en la partitura actoral de estos directores son líneas emocionales, líneas de pensamiento, líneas de acción, movimientos, *études*, imágenes poéticas, etc. Ambos directores organizan la partitura en función de la idea que tienen del personaje, para lo cual, como también hace Barba, aíslan aquellos comportamientos, estados psicológicos, emocionales o situacionales que consideran pueden ayudar de una forma más eficaz al espectador a hacerse una composición intelectual, emotiva y orgánica de dicho personaje. Para ello deben crear una variada estructura de elementos imaginarios, físicos, espaciales o temporales, cuya relación proporciona asociaciones significantes. Al igual que para Eugenio Barba o Grotowski, este proceso requiere de la fragmentación, subdivisión y estructuración previa de todo el material dramático, imaginario -ya sea psicológico, social, emocional- y físico -ya sean acciones, movimientos, gestos, poses, etc.- desde un punto de vista intencionado, artístico y poético que está dirigido a proyectar una idea concreta que se manifiesta en una nueva composición del personaje y, por extensión, del resto de la puesta en escena.

Por tanto, a partir del análisis dramático, Stanislavski y Meyerhold organizan sentimientos, ideas, pensamientos, acciones, movimientos, etc., como también hacen Grotowski y Barba, con una “intención y un significado” (Barba 1992 167). Esta intención y significado vienen definidos por la idea que tienen de la historia que se pretende escenificar y del personaje que se construye con la partitura dentro de esa historia. La partitura -bien la del personaje o bien la del actor- se elabora gradualmente. En función de

razones dramáticas, cada director estructura segmento de escena a segmento de escena todo el texto en una partitura, ordenando específicamente y combinando las diferentes líneas -emocional, de pensamiento o de acción-, o bien los movimientos -acciones, *études* o *dáctilos*-, hasta lograr una composición general que contenga, manifieste y permita a los espectadores la asociación de todo ese subtexto (o intertexto) por medio de los movimientos, acciones o el texto.

La estructura de la partitura del personaje en la que se diseña la dimensión de éste a lo largo de la representación la realiza el director de escena, solo o con el actor. Una vez definida, aunque no acabada ni cerrada, en segundo lugar se plantea la partitura del actor, en la que el director organiza la dimensión del actor a lo largo de la representación. La partitura del actor la conforma el director mediante una serie de ejercicios que tiene que trabajar con aquél para construir el personaje. La partitura del personaje, es decir, aquellos rasgos que el director elige y enfatiza para que representen su interpretación-visión del personaje podría ser común en Stanislavski y Meyerhold. Sin embargo, es en la partitura del actor donde se presentan las grandes diferencias entre una y otra partitura, como hemos construido a lo largo de este estudio y seguiremos viendo en este apartado.

Para Stanislavski, es el superobjetivo lo que determina el recorrido del personaje en la obra, y para Meyerhold su movimiento. El primero surge de la imaginación y se basa en la acción psicológica y es el concepto esencial y principal del personaje; el segundo se manifiesta a través del movimiento y se basa en la mecánica corporal y es el elemento esencial y principal del actor. Los dos son psicofísicos -como en Chejov, Grotowski o Barba- porque impactan en el espíritu del actor y en su cuerpo. El superobjetivo y el movimiento del actor-personaje se cruzan y se complementan en la partitura a través de una analogía eficaz que les permite impactar emocional o intelectualmente en el espectador. A partir de estos elementos se organiza la estructura de la partitura actoral,

estableciendo el destino al que deben llegar cada uno de sus actores. La línea de acciones o las líneas -psicológica, sentimental o personal- y los diferentes movimientos *étude*, combinados y distribuidos dramáticamente, intencionada y poéticamente, según cada director, se combinan en una compleja secuencia hasta tener tramado el esquema general de la partitura, en el que se alternan las líneas externas e internas que empiezan a dar forma al personaje. Esta trama tiene una relación secuencial, concatenada y alternante de elementos en los que, a veces, se solapan varios de ellos. A una línea emocional le sigue una psicológica, y a ésta un fragmento de la línea de acción, y a éste le sucede un segmento de la línea psicológica. Ésta se puede alternar con otra línea emocional nueva o con la continuación de la primera, y así hasta el final. O bien, a un dactilo le sucede el *étude* número 7, y a éste el dactilo 2, y a éste el *étude* número 3, a éste una pose determinada, y a ésta un movimiento, y así sucesivamente hasta el final del espectáculo.

Como venimos argumentando, con la partitura actoral el director determina aquello que el actor debe trabajar técnica y artísticamente para construir y proyectar los aspectos que conforman la partitura del personaje, que previamente ha diseñado y estructurado. En este sentido, es importante señalar que una partitura actoral es el resultado de un arduo proceso de búsqueda y fijación que se realiza de forma gradual y por etapas y capas -en esto están de acuerdo no sólo Stanislavski y Meyerhold, también Grotowski y Barba- y que puede durar más allá del estreno del espectáculo.

Hasta aquí tenemos una especie de proto-partitura o partitura Beta, pues estas partituras todavía no contienen todo el material actoral preciso que permita una construcción compleja y detallada del personaje. El siguiente paso sería definir los elementos técnico-creativos con los que el director conduce al actor a través de una compleja analogía hasta la proyección escénica del personaje.

En este punto de la investigación también es preciso enfatizar la importancia que tiene la imaginación en todo este proceso de configuración, desarrollo y ejecución de la partitura actoral. La imaginación, como se ha señalado anteriormente, es el elemento base y absoluto de cada uno de los elementos con los que trabaja técnica y creativamente tanto el director de escena como el actor. Ya sea un elemento psicológico o físico, emocional o corporal, el nivel de imaginación que tanto director como actor articulen en el proceso de realización es fundamental para alcanzar un nivel de creación técnico y artístico elevado. Sin la imaginación el actor se desinfla en uno u otro momento y el trabajo del director se desestructura como un castillo de naipes ante un leve soplido. La importancia de la imaginación en el trabajo del director con el actor es incuestionable en Stanislavski o Meyerhold, pero también en Vajtangov, Chejov, Brecht, Grotowski o Barba, independientemente del grado de realidad con el que cada uno lo alterne o combine en sus propuestas de escenificación y en el trabajo con sus actores. Sin embargo, y antes de discutir acerca de los elementos que conforman y concretan la partitura, es importante señalar que en Stanislavski, desde una época profesional temprana, estos elementos no se basan en las vivencias reales y personales que los actores tienen de determinadas situaciones. Es Stanislavski quien, influenciado por algunos de sus mejores alumnos, propone mezclar realidad y ficción, e incluso llega a afirmar que los sentimientos rememorados en o por situaciones recordadas, imaginadas o fantaseadas son más eficaces que los primarios surgidos de la vida real, porque aquellos se pueden controlar y manipular más y mejor que estos últimos.

Otros factores que es necesario enfatizar en este punto de nuestro trabajo es la alternancia y complementariedad entre el trabajo o las propuestas creativas internas y las externas. En este sentido, algunos directores potencian más lo interno en determinados momentos del proceso de creación y fijación que otros, que potencian más lo externo.

Ninguno de los directores que hemos estudiado, ni aquellos con los que hemos configurado el marco teórico de este estudio, sacrifican la vida interior del personaje por la vida exterior o al revés, y, por consiguiente logran construir una sólida partitura mediante un gran equilibrio de ambos factores a lo largo de la misma. Todos tratan de contener la vida interior en cada uno de los gestos o movimientos que realizan o en cada una de las expresiones o acciones que componen; o bien de manifestar o proyectar cada pensamiento, sentimiento o emoción en cada movimiento o acción que se genere.

Como hemos señalado anteriormente, Stanislavski y Meyerhold configuran la partitura a partir de las diferentes líneas de pensamiento, línea emocional, líneas de acción, los movimientos, *études*, *dáctilos*, acciones, etc., dependientes del texto (en el caso de Stanislavski) o independientes a éste (en el caso de Meyerhold), y disponiendo todos estos elementos en el orden secuencial e ininterrumpido que han diseñado y estructurado para lograr la construcción escénica del personaje ante el espectador. Estas líneas generales que definen al personaje a vista de pájaro deben concretarse técnica y creativamente por cada actor. Stanislavski y Meyerhold desarrollan escénicamente las diferentes líneas a través de elementos que tienen una propiedad relativa. Esta relatividad viene determinada por aspectos como son el actor, el momento en el que éste lo afronta, e incluso los espectadores que asistan a la representación, que proporcionan a dichos elementos valores diferentes. Estos elementos son las circunstancias dadas (y el “sí mágico”), los estados de ánimo, los objetivos y la acción en el caso de Stanislavski; y el *racourci*, *recoil*, *otkaz* o *tormos*, en el caso de Meyerhold. Michael Chejov complementa estos elementos aportando las atmósferas y el gesto psicológico; Bertolt Brecht los amplía con el *gestus* y otros elementos distanciadores; y Grotowski y Barba los matizan y desarrollan mediante acciones y movimientos de influencia meyerholdianos en la partitura embrionaria, e



imágenes, relatos o situaciones, de influencia stanislavskiana y chejoviana, en la subpartitura.

Los elementos stanislavskianos y meyerholdianos que nosotros hemos denominado relativos contribuyen a definir y a concretar en un grado mayor y más profundo los elementos que denominamos estructurales. Stanislavski organiza una línea emocional mediante un imaginario de circunstancias dadas o “si mágico”; o bien mediante uno o varios estados de ánimo; o una línea de pensamiento, por ejemplo, en una sucesión de objetivos que se alternan con determinados obstáculos; también divide una línea de acción en una serie de acciones (físicas o psicológicas) o determinadas tareas. Por su parte, Meyerhold configura la partitura a partir de elementos físicos corporales y espaciales, como son movimientos, acciones, *études*, *dáctilos*, miradas, poses, gestos, etc. Meyerhold inicia una secuencia de un movimiento *étude* con un movimiento *recoil*, y a partir de este movimiento comienza el *étude*; en mitad del *étude*, lo retiene en una pausa dinámica por medio de un movimiento *stoika*; después de ésta, reinicia el *étude* con mucha intensidad, y en su plenitud lo frena con un movimiento *tormos*; así, *étude* a *étude*, y *dáctilo* a *dáctilo*, acción a acción, hasta ejecutar toda la partitura configurada.

Sin embargo, Stanislavski y Meyerhold aumentan la complejidad de esta partitura al graduar todos sus elementos en intensidad, como en la música, variando sus matices, con términos reguladores, utilizables también en el ámbito escénico. Así, en determinado momento de la partitura un actor puede trabajar un estado de ánimo empezando pianísimo, y en determinada parte del texto o reacción de otro actor-personaje transitar a piano, y ante una frase o una acción nueva de otro actor-personaje transitar a mezopiano, y más tarde a mezzoforte, para luego reaccionar y transitar a pianísimo de nuevo. Además, manipulan el volumen, no sólo el vocal, también el de las diferentes acciones o los movimientos, subiendo (*crescendo*) o bajando (*decrescendo*) su percepción sonora o

visual; o la velocidad de su ejecución y el tiempo que permanecen visibles ejecutándolas largolento, o adagio, andante, etc.; y miden en el actor la acumulación e intensidad de las circunstancias dadas, o el estado de ánimo o la intensidad con la que el actor persigue determinado objetivo o se enfrenta a un obstáculo concreto, o la energía con la que se ejecuta una acción o un movimiento, reteniéndola de forma precisa y contundente para poder liberarla con suavidad o con fuerza, según el estado del personaje en cada momento de la representación. En la partitura de los grandes maestros la acumulación es un elemento muy importante en la estructuración de los elementos psicofísicos, pues permite exponer una evolución del personaje tan sólo variando o jugando con el manejo de las intensidades que impactan en los espectadores. Por todas estas razones se puede afirmar que por medio de la acumulación se estructuran los elementos internamente, organizando su energía o intensidad momento a momento.

El juego es complejo, y dependiendo de quién diseñe la partitura del actor y cómo la ejecute el proceso de comunicación con el espectador puede ser diferente. A pesar de la complejidad, se produce un fenómeno que es común. Este fenómeno muestra que o bien se producen determinadas intenciones, acciones, imágenes, etc. en la mente del actor que desencadenan en su cuerpo una serie de movimientos; o bien el actor produce una serie de movimientos que desencadenan en su mente una serie de intenciones, imágenes, acciones, etc. En cualquiera de estos dos casos, estos elementos, ya sean los movimientos o las imágenes, deben ser capaces de proyectar variados y múltiples pensamientos y asociaciones en el espectador, con los que compondrá valores y significados de la situación humana representada. En este complejo e intangible recorrido es la energía del actor, durante la ejecución del movimiento o la generación de la imagen, la que fluctúa de forma contundente e impactante, transformándolo psicofísicamente. El fin de esta energía es, como ya se ha señalado, proyectar y/o revelar un contenido que permite en el

espectador la composición del personaje. El subtexto regula ese contenido que se cincela bajo el movimiento, la acción o la imagen, y que proyecta aspectos emocionales, intelectuales o sociales (cfr. Layton 154).

Sin embargo, la partitura actoral tiene un nivel más de organización para el director. Es aquel nivel el que especifica los diferentes y variados ejercicios que el director utiliza para confeccionar una partitura eficaz para el actor. Stanislavski y Meyerhold (también Chejov, Grotowski, Barba y muchos otros directores) han desarrollado una amplia amalgama de ejercicios utilizables para muchas situaciones en las que el actor debe crear y, lo que es más difícil, conservar aquello que ha creado. Hoy en día existen numerosísimos manuales de ejercicios para actores, amén de las publicaciones de los propios Stanislavski, Meyerhold, Michael Chejov, Grotowski o Barba. En cualquier caso, desde nuestro punto de vista, los ejercicios en realidad son y conforman en sí mismos estos elementos relativos que el director combina racionalmente para estimular en el actor determinado estado emocional, sensorial o intelectual con el que impactar intelectual o emocionalmente en el espectador. Stanislavski y Meyerhold lograron poner en práctica una serie de ejercicios, que luego transformaron en elementos (circunstancias dadas, “si mágico”, objetivos, estados de ánimo, *études*, acciones, *dáctilos*, etc., etc.), capaces de estimular la emoción, el sentimiento o el pensamiento del actor a partir de una serie de imaginarios en los que participaba la memoria (emocional, sensorial o visual), la fantasía o la imaginación, y que involucraban o partían directamente del movimiento o la acción corporal del actor. Así, cuando éste se siente estimulado, entonces, desde esa estimulación, acciona, se mueve, persigue un objetivo, contiene una actitud, genera un gesto o un comportamiento que percibirá el espectador y lo transportará intelectual o emocionalmente a los senderos análogos por los que él está transitando, o bien lo alejará de éstos para que reflexione críticamente sobre ellos.

En el campo de los ejercicios una base fundamental es la analogía, entendida en su acepción de aquel elemento que tiene una función parecida o similar, pero un origen diferente. Los ejercicios conforman una compleja red de analogías a través de las cuales los actores recrean a través de imaginarios, movimientos o acciones determinados espacios, situaciones o actitudes que les producen estímulos análogos -muy próximos o similares- a los que los personajes viven en la obra. En los ejercicios realizados mediante analogías los actores recorren los estadios correspondientes por los que pasan los personajes. Cuando los actores ejecutan estos ejercicios al más alto nivel de precisión, entonces logran proyectar la personalidad, la conducta y las complejidades del personaje como ser humano. Barba también propone como elemento base de los ejercicios la equivalencia, la cual implica que en un ejercicio una acción, un movimiento o una imagen representa otra cosa. Se descontextualiza esa acción, movimiento o imagen, separándola de alguna particularidad de su naturaleza, y se sustituye y se reconstruye con reglas diferentes que podrían ser equivalentes o paralelas. Como ejemplo, Barba propone que la acción se puede estilizar, diseccionar o transponerse (cfr. Barba 1992 53-4). A través de la analogía y la equivalencia se alcanzan y descubren significados novedosos y sorprendentes tanto para el actor como para el director. Otro recurso a destacar en el desarrollo de los ejercicios -o elementos, según se observen- técnico-creativos es el *recoil* meyerholdiano. Este elemento de carácter técnico se transforma en dramaturgico, adentrándose en el ámbito de lo artístico y la creación cuando es utilizado por parte del actor para plantear direcciones y estadios psicofísicos imprevistos, activando la dialéctica entre los diferentes elementos que intervienen, e incluso en las diferentes relaciones que se establecen entre los actores, y entre éstos y los espectadores. Barba lo define como peripecia.

Stanislavski y Meyerhold hibridan y partiturizan sus ejercicios con un alto componente real e imaginario, en los que la acción -ya sea en forma de movimiento, acción propia, texto, imagen, etc.- es el elemento catalizador, no sólo para el actor, también para el espectador. Los ejercicios se ordenan linealmente, y en muchos casos utilizan la música, no sólo como fuente de excitación emocional o intelectual para el actor, también como guía que les marca el camino que han de recorrer. Es a partir del entrenamiento de los ejercicios, entendidos éstos como una experiencia artificial y extracotidiana, pero humana, creadora y artística, como se logra el impacto emocional, intelectual y social en los observadores, ya sean éstos otros actores o espectadores. Este diseño que el actor entrena repitiendo, perfeccionando y dominando es analizado por el director para comprobar el impacto que pueda tener sobre el espectador y, si es necesario, corregirlo y rediseñarlo cuantas veces se requiera, hasta obrar el milagro. La repetición puede ayudar a actores y a directores a distanciarse sobre lo creado, distancia crítica muy favorable para alcanzar cierta objetividad y apreciar la excepcionalidad. Sin embargo, la repetición puede ser un arma de doble filo si el actor cae prisionero de la apatía o lo mecánico y el director permite la reificación de la partitura. Según Stanislavski y Meyerhold, la capacidad de percepción del director, la actitud y el compromiso del actor durante el entrenamiento y la improvisación puntual -ya sea psicotécnica o biomecánica-, y sin que llegue a romper el esquema fijado en la partitura, pueden ayudar a vencer su desidia en el proceso de fijación y dominio de dicha partitura.

Es importante insistir en que tanto Meyerhold como Stanislavski (también Chejov, Grotowski, Brecht, o Barba) trabajan todos y cada uno de estos elementos y ejercicios de forma independiente y, una vez los dominan de forma orgánica, se unen uno a uno, se vuelve a ensayar, se domina y se le añade otro. Una vez dividido todo el material, entrenado y dominado cada elemento individualmente, entra en juego la continuidad, que

ensambla las distintas partes en que se estructura la partitura y se compone de diferentes elementos que proyectan al personaje mediante el trabajo psicofísico del actor. Sin embargo, para Barba no es la continuidad sino la organicidad lo que confiere cohesión y coherencia al complejo trabajo del actor en la partitura, ya que es esa organicidad la que transforma la acción en real a partir de los principios pre-expresivos, restaurando el cuerpo del actor en cuerpo-en-vida (cfr. Barba 1992 192). Así se procede hasta lograr una partitura orgánica e integral del personaje.

En el caso de Stanislavski, el trabajo se inicia en el período de reconocimiento. En este período el actor, conducido por el director, debe analizar la vida interior del personaje a partir del conocimiento de las circunstancias dadas por el texto, con el fin de conocer-sentir, motivar y enriquecer su trabajo con el personaje (cfr. Stanislavski 1988a 62). El subtexto es la fuente de trabajo que guiará el contenido psicofísico del personaje que el actor habrá construir mediante la imaginación. Se trata de descifrar la vida interior del personaje capa a capa (línea de pensamiento, línea emocional, línea de acciones, el plano ideológico, el plano físico, etc.), para incorporarla a la partitura de forma más sencilla y eficaz. A partir de este análisis se puede comenzar a plantear la partitura del personaje. Michael Chejov hace un trabajo muy similar al de su maestro, pero centra la búsqueda en concretar las imágenes que lleven al actor a configurar las atmósferas que evocará mediante ejercicios en la siguiente fase.

El siguiente paso es la vivencia. En este período el actor trabaja una serie de ejercicios a través de los cuales vive imaginariamente circunstancias, estados y situaciones iguales o análogos a los del personaje. Aquellos ejercicios que le impactan emocional, anímica o intelectualmente los fija en la partitura. A lo largo de todo el proceso, la imaginación o la fantasía son la herramienta más contundente de director y actor. Es a través de ellas cómo el actor, dirigido por el director, sufre los impactos emocionales,

anímicos o intelectuales que trascenderán al espectador durante la representación. Esta vivencia stanislavskiana -en su última etapa en realidad será un imaginario imaginado o fantaseado por el actor con la ayuda y dirección del director- debe poder reproducirse cada vez que el actor -o el director- la necesiten en las mismas cualidades y calidades que la primera vez. Aquellos ejercicios que no permitan la repetición habrán de ser eliminados. Cuando los ejercicios eficaces son incorporados a la partitura, se deben entrenar individualmente antes de realizarlos de forma continua. Ejercicio a ejercicio se entrena, verificando su eficacia, y aumentándola. Cuando el actor los domina, sin caer en la mecánica vacía, entonces los recorre uno a uno en el orden establecido en la partitura en una línea absolutamente continua. Esta sería la partitura que Eugenio Barba denomina subpartitura. Después inicia el período de la encarnación, en el que debe definir la construcción física y externa del personaje: acciones, formas de andar, miradas, tipología del personaje, gestos, tics, formas de hablar, de pronunciar, acentos y todas aquellas formas corporales y vocales que ayuden a manifestar el material generado en las vivencias. Todo este material se complementará con el vestuario, la utilería y la caracterización. La partitura, a partir de este período, se reordena incorporando en ella aquellas acciones, tics, miradas, movimientos etc. que manifiestan el contenido psico-emocional. Barba la denomina partitura embrionaria. De nuevo, la partitura se entrena por partes y por capas hasta que se domina cada una de ellas. Así se logra una partitura psicofísica.

Es entonces cuando el actor podría comenzar a trabajar la comunión, a través de la partitura, con el espectador. La comunión es el cuarto y último período del proceso de trabajo del director con el actor que plantea Stanislavski. En este período el actor comparte su trabajo, es decir, su partitura, y su personalidad artística con otros actores, y con los espectadores. En síntesis es un complejo proceso de intercambio y transformación

de ideas, sentimientos y movimientos que se produce en el espacio-tiempo de la representación. La comunión implica una continua comunicación del actor consigo mismo -sus pensamientos, sus acciones, sus sentimientos, sus emociones, sus movimientos, su respiración, etc.-, con los demás actores con los que participa en este intercambio, y, por supuesto, con los espectadores, que, expectantes, reciben aquello que los actores son capaces de generar, desde los movimientos más amplios, intensos y veloces hasta los más efímeros suspiros. Y cuando la comunión se produce, el espectador se mueve a la vertiginosa velocidad del actor y suspira efímeramente con él.

Meyerhold, como ya se ha indicado, descompone el texto para luego recomponerlo con valores diferentes, no obvios y novedosos. A partir de esa nueva propuesta del texto - o del pre-texto, según sea el caso-, Meyerhold concreta y define el tono y el estilo del personaje en la partitura de éste, de manera que sea el espectador quien descifre el enigma que ante él se presenta en la puesta en escena (cfr. Meyerhold 1992 194-95). Entonces el actor, entrenado en la biomecánica, propone una primera partitura, determinada en una estructura lineal de ejercicios *études* y *dáctilos* en la que cada movimiento implica a todo el cuerpo; se desarrolla a partir de intención, equilibrio y ejecución; se realiza a partir de su opuesto, es decir, mediante una relación dialéctica; y se ejecuta de forma matemáticamente exacta. De esta manera Michael Chejov trabaja el gesto psicológico con sus actores. En esta partitura los movimientos *études* y *dáctilos* pueden ser individuales, en pareja o en grupo, y se han de ejecutar de forma magistral y virtuosa. Al igual que los ejercicios de Stanislavski, cuando el actor los domina individualmente, entonces incorpora otro, y luego otro, y así hasta que domina toda la secuencia de ejercicios diferentes y encadena todas las acciones de forma ininterrumpida.

Meyerhold no persigue la comunión de sus actores con los espectadores. El maestro pretende servir a la sociedad transformando el teatro como arte en un instrumento



de análisis y cambio. En este sentido Meyerhold y Brecht se unen en una misma utopía: la transformación de la sociedad en la que viven. La partitura meyerholdiana desarrolla una mecánica sociológica, intensamente orgánica, que el actor construye por medio de la biomecánica. A través de sus movimientos, acciones, poses, actitudes, gestos, silencios o miradas ejecutados y desarrollados con absoluta y matemática precisión conectará con el espectador hasta proyectar en su intelecto complejas y variadas asociaciones que le permitan reflexionar sobre los acontecimientos que se le presentan sobre el escenario.

También Jerzy Grotowski y Eugenio Barba utilizan la partitura en una fase muy temprana de su proceso de trabajo. Por un lado la emplean en el denominado training, que es una partitura de ejercicios que implementa la formación y entrenamiento del actor en técnicas extra-cotidianas; y, por otro lado, la usan como partitura del personaje en el espectáculo. Como Meyerhold, estos dos directores diferencian muy bien entre el trabajo del actor en el nivel pre-expresivo y el nivel expresivo<sup>17</sup>, y el empleo que hace de la partitura en cada uno de dichos niveles. En estos directores el nivel pre-expresivo fundamenta y desarrolla el nivel expresivo. En ambos niveles la partitura tiene una gran relevancia, aunque el foco, como se ha señalado antes, esté en diferentes agentes, ya que es ella la que ayuda al actor a dominar un comportamiento extra-cotidiano, extraordinario, en una situación de representación ante los espectadores.

### **Tabla resumen de las fases en las que Stanislavski y Meyerhold utilizan la partitura.**

---

<sup>17</sup> El nivel pre-expresivo engloba el trabajo del actor antes de producir algún tipo de expresión personal, en el que el foco es el propio actor y el dominio de su comportamiento en escena, que es/debe ser diferente al de su vida cotidiana. Y en el nivel expresivo el actor se expresa para impactar en el espectador porque el foco es dicho espectador y se desarrolla durante la representación.

<b>Stanislavski (también Vajtangov y Michael Chejov)</b>	
<b>Período de Reconocimiento</b>	A partir de una interpretación del texto, el director define la idea que quiere escenificar y el subtexto, y propone la partitura del personaje al actor, al que guiará en el conocimiento de las circunstancias que propone el autor en el texto. El actor reúne material de todo tipo para poder vivenciar circunstancias similares o análogas a las que vive el personaje en la historia. En este período el director define la partitura del personaje y dirige al actor en la búsqueda de material para, en el siguiente período, definir la partitura del actor.
<b>Período de Vivencias</b>	A partir del subtexto definido en la propuesta dramática, el director dirige al actor en una serie de ejercicios en busca de comportamientos, sentimientos, emociones y estados anímicos similares o análogos a los que vive el personaje, con el fin de fijar en la partitura del actor aquellos que sean los más acertados y eficaces.
<b>Período de Encarnación</b>	Una vez fijada la partitura del actor, éste la ensaya una y otra vez hasta dominarla y la completa de detalles: gestos, tics, miradas, actitudes, vestuario, maquillaje, utilería, etc.
<b>Período de Comuni3n</b>	El actor ejecuta la partitura completa, con todo tipo de detalles, ante otros actores en los ensayos o ante los espectadores en la representaci3n.

<b>Meyerhold (Vajtangov, Grotowski y Barba)</b>	
<b>Período previo a una puesta en escena</b>	El actor se forma y entrena en la biomecánica. Entre otros recursos utiliza la partitura de ejercicios biomecánicos en los que adquiere y domina la técnica. La partitura es una herramienta fundamental para organizar, estructurar y definir la evolución y variación de cada ejercicio, a través de lo cual el actor domina la biomecánica.
<b>Propuesta dramática y propuesta de escenificación</b>	A partir de la interpretación que el director hace del texto, propone la partitura de personaje sobre la que el actor construirá conjuntamente con el actor la partitura del actor. El actor tendrá que documentarse y encontrar material que le ayude a desarrollar actoralmente la partitura.
<b>Ensayos</b>	El actor trabaja una partitura biomecánica a partir de los ejercicios biomecánicos. Cuando los domina los une. Cuando los ha unido le incorpora el texto dramático, articulando un sentido y un contenido sociomecánico a dicho texto. Los actores que comparten escena entrenan cada uno la ejecución de sus partituras como acción o reacción a la partitura de otro actor.
<b>Representación</b>	El actor ejecuta la partitura ante los espectadores con una precisión matemática, tanto en la forma como en el contenido.

En este punto vamos a tratar de sintetizar la utilidad que tiene la partitura para director y actor a partir de la información vertida a lo largo de esta investigación. Hemos distribuido la información en tres puntos: la utilidad de la partitura para el director de escena, la utilidad de la partitura para el actor y la utilidad de la partitura para ambos.

Comenzando por el director, la partitura es una herramienta que le permite conocer mejor el texto, pues requiere que se analice en profundidad fragmento a fragmento, que se organice en aspectos emocionales, físicos, sentimentales, etc., y que se interprete de forma completa bajo una única y compleja idea. Este conocimiento ayuda al director a organizar todo su trabajo con el actor teniendo en cuenta qué parte corresponde al nivel técnico-formativo o de entrenamiento y qué partes corresponden al nivel creativo; también qué aspectos pertenecen al nivel del personaje y qué aspectos al nivel del actor. A partir de

esta distinción, el director puede utilizar aspectos de uno en otro, fortaleciendo y mejorando la intervención del actor. Por otro lado, la partitura es utilizada por el director para acabar con la abstracción, la arbitrariedad y la inconcreción del trabajo del actor durante la creación del personaje en los ensayos, y durante la reconstrucción de esa creación ante los espectadores en el tiempo-espacio de la representación. El concepto de partitura conduce al director a trabajarla como partitura espectacular o global del espectáculo; y como partitura del personaje, y, a partir de ésta, a crear la partitura del actor, que, como ya se ha explicado, es transversal, pues en ella confluye el concepto o la interpretación que se haga del personaje y la formación, la cultura y la personalidad del actor que lo interprete y el director que lo dirija. Además, el director la puede utilizar como recurso independiente a la puesta en escena, es decir, como recurso de formación y/o entrenamiento –un ejemplo de ello son los *études* que trabajaba Meyerhold o los training que trabajaba Grotowski y que sigue empleando Barba-; y también se puede emplear como recurso dependiente de la puesta en escena, caso en el que la partitura posibilita la construcción escénica de un personaje por parte del actor.

Por otro lado, la partitura sirve al director como mecanismo de conocimiento de los distintos elementos que la conforman, pues selecciona cada uno antes de su utilización por parte del actor, lo que implica que debe conocer en profundidad la articulación de cada uno de esos elementos a lo largo de la propuesta dramática del texto –o del guión- que se quiere escenificar. Sin embargo, trabajar una partitura también le ofrece al director la posibilidad de partir de la ejecución de ejercicios y o elementos que, una vez practicados y definidos por el actor, se unen en una nueva estructura de partitura o se incorporan a una ya existente.

Continuemos ahora con aquellos aspectos destacables de la partitura para el actor. La partitura es una herramienta que permite al actor diferenciar y separar la construcción o

creación de su personaje –y su cualidad técnica y creativa–, de la manifestación escénica. Esta diferenciación es lo que permite al actor desarrollar su intervención escénica de manera que puedan surgir “nuevas relaciones e inesperadas posibilidades de significados” durante todo el proceso, ya sea en la creación o en la presentación ante el espectador (Barba 1992 168). Por supuesto, facilita al actor recordar lo anotado o representado, y le allana el camino para rescatar de la memoria aquellos elementos o experiencias emocionales, psicológicas, físicas y corporales que se perderían en la memoria. En este sentido, por medio de la partitura el actor puede desarrollar su técnica físico-corporal y su creatividad artística, y convierte la intervención artificial y extracotidiana del actor en viva y atractiva para el espectador, pues en ella se estructura su trabajo pre-expresivo y el montaje complejo de contenidos diferentes y puntos de vista en relación a dicho espectador. Este complejo trabajo se produce porque en la partitura se alternan elementos muy diferentes, ya sean físicos, psicológicos, imaginarios, reales, etc.

Es la partitura lo que favorece que el actor pueda realizar un trabajo por partes muy detallado que facilita el dominio no sólo técnico sino también creativo de cada una de esas partes. La partitura, conjuntamente con la imaginación, es la esencia de los ensayos, pues permite al actor fijar la creación, repetir dicha creación fijada, entrenarla y, por supuesto, mejorarla y perfeccionarla. De esta forma, la partitura le muestra el camino al actor para que logre la vida orgánica y sincera que se perfecciona y renueva cada vez que se ejecuta. En la práctica, la partitura es para el actor como un mapa que le marca el camino técnico-creativo que debe recorrer. Dentro de este mapa la alternancia de elementos, y dentro de éstos los niveles, calidades, intensidades o velocidades de los diferentes segmentos que los componen, es preceptiva. Para hacerlo con eficacia y contundencia técnica, artística y creativa, el actor debe trabajar y conocer muy bien cada elemento por separado, de manera que cuando los ensamble no cometa errores por

desconocimiento. En este sentido, los ejercicios psicofísicos, corporales, vocales, imaginarios, etc. son fundamentales, pues son las herramientas que les permiten desarrollar dicho conocimiento. Es por ello que la partitura del actor se fundamenta en una gran parte en ejercicios que se entrenan una y otra vez hasta que se dominan y motivan formas y contenidos que hasta ese momento no se habían descubierto. La repetición individual y gradual de cada ejercicio o elemento que conforma la partitura es esencial para formar un actor de alto nivel técnico y artístico. Además, la partitura, más que mecanizar al actor, puede contribuir a engrandecer su creación -también la del director-. Por todas estas razones, se puede afirmar que el uso de la partitura acerca al actor a una creación artística más técnica, alejándolo del trabajo basado únicamente en la inspiración.

Para finalizar este apartado, vamos a tratar de acentuar aquellos aspectos útiles de la partitura que son comunes para actores y directores. Empezamos por destacar que la partitura permite organizar y estructurar la creación del director y del actor en niveles inimaginables de significación y establecer relaciones complejas y novedosas con el espectador, estableciendo entre quienes la crean, la ejecutan y la perciben canales de comunicación y, por tanto, de conocimiento. Posibilita al director la organización global e integral del espectáculo (superestructura); y a director y actor la organización de los múltiples, variados y complejos detalles de la ejecución imaginaria, emocional o física (microestructura) que realiza el mismo actor. Como es lógico, impulsa el orden, conocimiento y utilidad de los diferentes ejercicios de que se sirven los actores en la creación y proyección de sus personajes, lo que facilita enormemente su trabajo desde el punto de vista técnico y lo libera desde el punto de vista creativo y artístico. A través de la estructuración de los ejercicios, el director controla el tránsito del actor por las diferentes imágenes, líneas emocionales, líneas sentimientos, líneas de acción, etc. También fomenta la alternancia del material fijado con la incorporación de la improvisación en el trabajo del

actor, aunque de modo controlado. Además, como recurso o herramienta de ambos, la partitura se tiene que diseñar y trabajar dentro del sistema de trabajo de cada director y debe ayudar a desarrollarlo, y no trabajarse de forma independiente a éste, lo que implica que el uso de la partitura estimula al director a elaborar un sistema de trabajo escénico y actoral con un sólido ideario que lo sustente, procedente de la reflexión, el análisis y la investigación sobre el hecho escénico y el trabajo del director y el actor.

### 5.3. CONCLUSIONES FINALES

A pesar de las limitaciones planteadas y a modo de balance final, no quisiera finalizar este apartado sin etiquetar el proceso de elaboración de la tesis doctoral, como *atrozmente positivo*. Atroz porque la tesis se convirtió en un monstruo que me ha perseguido durante [ ... ] años, un tifón de los que parece que nunca pasa. Y por ello, el lector comprenderá que ha dejado en mi vida una imborrable huella. Positiva porque las crisis y el esfuerzo constante, será un tópico, pero tiene sus recompensas. Por muchas razones y sean las principales: los temas, los proyectos y las líneas de investigación que afloraron en mí, especialmente en los momentos más duros de la tesis, que se encuentran latentes esperando a que concluya este periodo. Esta tesis doctoral no es un fin, sino un comienzo. De eso no tengo duda, porque tengo la misma sensación de estar saludando a público en el escenario al finalizar una función: sabiendo que aunque se cierre, mañana el telón se volverá a abrir. (Pérez 2014 255)

Como hemos podido observar en esta investigación, a lo largo del siglo veinte, numerosos directores y actores se propusieron sistematizar el trabajo del actor. Hasta entonces, lo que había sido dejado a la inspiración circunstancial y a la improvisación se comenzó a racionalizar y a sistematizar en complejos procesos de diferente índole. Unos enfatizaban el aspecto psicológico y la verdad, otros el dominio corporal como mecanismo de creación y expresión escénicas, otros la manifestación social del ser humano. Cada uno investigó y encontró sus propias soluciones. Sólo la utilización de la partitura ha sido común a prácticamente todos. Ya fuese una partitura espectacular o una partitura técnica del actor, de una forma más o menos consciente, todo se ha concentrado en este recurso. Sin embargo, hoy en día los directores y actores, de forma estandarizada, no utilizan la partitura como recurso técnico ni creativo que abarque todo el proceso de creación, incluyendo su parte final o recepción del espectador. Generalmente se centran en la partitura espectacular, sin prestar atención a la partitura actoral.



Recordemos que el discurso y la tesis desarrollados a lo largo de esta investigación es que en el trabajo del director con el actor se puede corregir determinado exceso de impulsividad o improvisación y poca racionalidad, así como la dificultad del actor para trabajar ante los espectadores los recursos psicológicos, físicos o sociales que surgieron durante los ensayos. De la misma manera que consideramos que es necesario adoptar una visión transversal de las diferentes aportaciones, ya sean sistemas o recursos, de los grandes directores de escena, también es necesario utilizar la partitura como un recurso técnico y creativo integral, que abarque y ordene todas las fases de trabajo, los elementos y los aspectos de la creación escénica. Y, por último, es evidente que el uso de esta partitura global y compleja se debe estandarizar y sistematizar en los ámbitos educativos y profesionales con el fin de que el director de escena pueda lograr un trabajo con el actor de excelencia.

Para ello, el director de escena debe diferenciar entre la partitura espectacular y la partitura actoral, que incluye el recorrido psico-físico del personaje y el recorrido técnico-creativo que el actor debe realizar para proyectar dicho personaje. La diferenciación del recorrido psico-físico del personaje y del recorrido técnico-creativo por parte de director y actor debe ser continuada durante todo el proceso de ensayos y de representación ante los espectadores. Cuanto más clara sea esa diferencia, menor confusión sufrirá el actor con su personaje y mejor será su creación.

La partitura debe ser comprendida, más que como un sistema de representación o notación, como un sistema de creación, de concreción y de fijación del material creado por director y actor, que surge durante los ensayos y les ayuda a la proyección escénica de los personajes ante los espectadores.

A partir de la investigación realizada, entendemos la partitura actoral como una superpartitura, que no discrimina entre aspectos psicológicos, físicos o sociales. Es decir,

no crea espacios estancos entre las aportaciones de K. S. Stanislavski, V. E. Meyerhold o B. Brecht, por citar algunos. Es una gran partitura que se desarrolla en la transversalidad de los recursos técnicos y los diferentes sistemas de todas aquellas personas que han sido capaces de aportar algún material, ya sea teórico o práctico, a la dirección escénica en general y a la dirección de actores en particular.

Esta superpartitura recoge los aspectos macroestructurales y microestructurales que configuran la manifestación escénica del personaje por parte del actor. En ella se recogen, se ordenan y, en fin, se diseñan durante los ensayos tanto las acciones y movimientos como imágenes o pensamientos, vividos o imaginados, que el actor ejecuta ante los espectadores para proyectar su personaje. Nos referimos al conjunto de acciones o gestos físicos o psicológicos, voces y sonidos, atmósferas o emociones, actitudes o *gestus*, con los que se articulan las relaciones, los acontecimientos o las contradicciones que envuelven el comportamiento humano en las situaciones sociales.

La partitura no es sólo un sistema de notación complejo en el que interactúan y se organizan todos estos aspectos del personaje, como ya venimos argumentando en este estudio. También es un recurso técnico que permite al actor concretarlos y fijarlos. Asimismo, es un recurso de creación, pues permite ordenar, organizar y, en definitiva, diseñar la estructura en la que todos esos elementos se conjugan en el orden, las intensidades, tiempos y espacios más adecuados artística y creativamente para impactar en el espectador. La partitura contribuye a que el actor convierta un mero accidente creativo, surgido de la improvisación o de la inspiración casual, en un elemento artístico de gran valor, recuperable cuantas veces sea necesario en los mismos parámetros que surgió. Y como herramienta, ayuda a establecer una jerarquía concreta que se fija y se transmite con una duración e intensidad matemáticamente específica y que comprende las diversas agrupaciones jerarquizadas de los diferentes elementos, con sus variables de duración y

sus continuas modificaciones, las cuales pueden combinarse entre si infinitamente. Todo ello conlleva un alto grado de organización y permite la construcción compleja de personajes, lo que, a su vez, manifiesta la necesidad de un continuo y exhaustivo entrenamiento que facilite al actor compartir y confrontar su trabajo –la construcción de su personaje- con los espectadores.

En este sentido, es necesario recordar que el mapa del personaje que el actor construye es diferente de la partitura técnica que el actor ejecuta para hacerlo. El actor, dirigido por el director, determina qué visión del personaje quiere manifestar ante los espectadores. Sin embargo, es el diseño de la partitura como recurso técnico-creativo lo que permite la evidencia física, a través del actor, de ese personaje. El mapa del personaje es análogo a la partitura que el actor diseña y ejecuta para dicho personaje. Pero en ningún caso es lo mismo. El personaje es una abstracción que habrá de concretar el actor a través de sus acciones, sus movimientos, sus actitudes, sus miradas, sus voces, sus emociones y pensamientos. Y son éstos los que deben fijarse, estructurarse y ejecutarse técnicamente por medio de la partitura para que aquel pueda manifestarse con vida ante los ojos del espectador.

Por otro lado, la partitura no es una herramienta hermética e inflexible para el actor. Por el contrario, debe ser flexible y abierta, que permita al actor lograr su cúspide creativa cuando, dentro de la estructura que conforma la partitura, logre improvisar determinados aspectos de la creación de su personaje durante la representación.

También es fundamental poner en valor los ejercicios actorales. Es a través de ellos como se configura técnicamente una partitura, pues conforman una parte importante de la misma, se trata de la partitura técnica que el actor habrá de ejecutar para poder construir y manifestar al personaje. Aun siendo de muy diferente índole –ya hemos visto que cada director utilizaba ejercicios muy variados-, los ejercicios pueden y deben

desarrollarse mediante un perfecto juego de variaciones, ritmos y calidades que proporcionarán contenidos, sentidos y significados diferentes en los espectadores. Es necesario aclarar que aquellos ejercicios, ya sean físicos, psicológicos o sociales, que se realizan durante los ensayos y que acaban fijándose en la partitura deberán ejecutarse de nuevo, en los mismos parámetros, durante la confrontación con el espectador en la representación teatral.

A partir de estos fundamentos, como se ha argumentado en el cuerpo de esta tesis doctoral, podemos afirmar, desde un punto de vista teórico, que la partitura, como recurso técnico-creativo sistematizado, podría aportar mejoras significativas, renovando y enriqueciendo el trabajo del director con el actor contemporáneo, ya sea en el ámbito educativo o en el profesional.

Consideramos que el objeto de estudio de esta tesis doctoral puede contribuir, aunque de una forma teórica y por tanto aún provisional, a estandarizar el uso de la partitura por directores y actores estudiantes o profesionales, como recurso técnico y creativo en el ámbito escénico. De la misma forma, creemos que el ámbito creativo del trabajo del director con el actor puede mejorarse a partir de un uso sistematizado de la partitura.

Como debe resultar evidente en este punto de la investigación, esta tesis está planteada desde un punto de vista teórico. Es por ello que una de las primeras líneas de investigación futura que planteamos es estudiar su aplicación práctica. En este sentido, también consideramos indispensable conocer, desde un punto de vista práctico, las aportaciones de la partitura en la práctica de la dirección de actores actual, analizando qué aspectos de mejora proporciona la práctica de la partitura a directores y actores actuales, tanto en los ámbitos educativos como profesionales. Es por ello que un estudio que pueda responder a la mejora del rendimiento creativo y artístico de directores y actores, así como

de la calidad técnica del espectáculo, a partir de la utilización práctica de la partitura actoral, también es necesario y apremiante.

Otra línea de investigación que en nuestra opinión se debería abrir, conjuntamente con directores y actores por un lado, y con profesores y alumnos (de dirección e interpretación) por otro, es conocer qué aspectos y procesos se deben incorporar a su trabajo y a sus programaciones pedagógicas para estandarizar y sistematizar en la práctica una partitura global y compleja con la que se pueda lograr un trabajo de excelencia.

En el momento en el que nos encontramos, la producción de espectáculos y la productividad de los mismos, así como los procesos que los hacen posibles, son fundamentales para permitir la supervivencia profesional de directores y actores, además del resto de profesionales que participan y viven de dichas profesiones. Consideramos que otra perspectiva futura de investigación sería conocer si la partitura actoral mejora la productividad de director y actor, y por extensión la productividad de las producciones teatrales, televisivas o cinematográficas.

En el espacio educativo y descentrando el foco del director y del actor profesionales, también sería necesario investigar si la partitura mejora el proceso de enseñanza-aprendizaje. En esta propuesta, la perspectiva debería focalizarse en los agentes involucrados en este espacio, es decir, alumno (de interpretación y de dirección) y profesor, triangulando el resultado de esa investigación con los contenidos de los planes de estudio que estén vigentes en materia de arte dramático.

Otra sugerencia de investigación futura surgida durante esta tesis a partir del estudio de los sistemas de Stanislavski y Meyerhold es tratar de conocer, desde una perspectiva socio-histórica, cómo en una ciudad como Moscú y en un periodo de tiempo tan reducido pudieron surgir dos figuras tan importantes para el teatro, la dirección escénica y la interpretación actoral como estos dos grandes directores.

Esperamos, por tanto, que la presente tesis doctoral valga como acicate para consolidar el amplio y complejo campo de la dirección de actores como un área de conocimiento digna que pueda responder las innumerables cuestiones y complejidades que se producen en los procesos creativos y de recepción del trabajo del actor, independientemente de que éste se produzca en un escenario de teatro, en una pantalla de cine o de televisión.

## 6. OBRAS CITADAS

ADE. “Código deontológico del director de escena”. *ADE Teatro* 100 (abril-junio 2004): 169-174.

Adora Ch.. “Revisiting Vsevolod Meyerhold’s Biomechanics: Challenges for Directors and Actors in Theatre Today”. *Cross-cultural Communication* (2010): 35-43. Recurso electrónico. [Fecha último acceso: 4-5-2016].

<http://www.cscanada.net/index.php/cc/article/view/j.ccc.1923670020100601.006/784>

Appia, A. *La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente*. Madrid: ADE, 2000.

- - - *La obra de arte viviente*. Madrid: ADE, 2000.

Aslan, O. *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

Bablet, D. y J. Grotowski. “La técnica del actor”. *Hacia un teatro pobre*. Jerzy Grotowski. Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1994. 174-184.

Banu, G. “En el Berliner, con Brecht. Testimonio de Mathias Langhoff” *ADE Teatro*. 70-71 (Octubre 1998): 169-173.

Barba, E. *La Canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. México D.F.: Escenología, 1992.

- - - y N. Savarese. *Anatomía del actor. Diccionario de antropología teatral*. México D.F.: Escenología, 1988.

- - - y J. Grotowski. “El nuevo testamento del teatro”. *Hacia un teatro pobre*. Jerzy Grotowski. Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1994. 21-48.

Benjamin, W. “Estudios sobre la teoría del teatro épico”. *ADE Teatro* 70-71 (octubre 1998): 110-112.

Blanchard, P. *Historia de la dirección teatral*. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1960.

Braun, E. *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski*. Buenos Aires: Galerna, 1986.

- - - *Meyerhold, A Revolution in Theatre*. London: Methuen Drama, 1998.

Brecht, B. *La política en el teatro*. Buenos Aires: Alfa Argentina, 1972.

- - - *Escritos sobre teatro (tomo 3)*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1982.

- - - *Escritos sobre teatro (tomo 1)*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1983.

Brook, P. "Prefacio". *Hacia un teatro pobre*. Jerzy Grotowski. Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1994. 5-8.

Caballero, E. 'De Brecht al actor de hoy'. *ADE Teatro* 70-71 (Octubre 1998): 288-289.

Cantos Ceballos, A. *Arte de vanguardia y espacio escénico: la "partitura de acciones" o cuando la imaginación juega al equilibrio*. Revista *Recre@rte* 6 (Diciembre 2006).

Recurso electrónico. [Fecha de último acceso: 14-4-2016].

[http://www.iacat.com/revista/recreate/recreate06/Seccion3/arte\\_vanguardia.htm](http://www.iacat.com/revista/recreate/recreate06/Seccion3/arte_vanguardia.htm)

<http://www.iacat.com/Revista/recreate06.htm>

Carvajal Montoya, M. *El entrenamiento del actor en el siglo XX. Fundamentos etimológicos, ontológicos, científicos y pedagógicos*. Tesis. U. A. de Barcelona, 2015.

Recurso electrónico. [Fecha de último acceso: 14-4-2016].

<http://www.tdx.cat/handle/10803/298177>

<http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/298177/mcm1de1.pdf?sequence=1>

Ceballos, E. *Principios de la dirección escénica*. México: Gaceta. 1992.

Clurman, H. *La dirección teatral*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1972.

Codesido Breijo, Ó. *Análisis de los factores que intervienen en la elaboración del método de acciones físicas de Stanislavski: propuesta psicopedagógica*. A Coruña: Facultad de

Ciencias de la Educación, 2011. Recurso electrónico. [Fecha de último acceso: 14-4-2016].



[http://ruc.udc.es/xmlui/bitstream/handle/2183/10089/CodesidoBreijo\\_Oscar\\_TD\\_2011.pdf?sequence=2&isAllowed=y](http://ruc.udc.es/xmlui/bitstream/handle/2183/10089/CodesidoBreijo_Oscar_TD_2011.pdf?sequence=2&isAllowed=y)

Corrigan, R. W. *Theatre in the twentieth Century*. New York: Grove Press, Inc., 1963.

Chéjov, M. “Sobre cinco grandes directores”. *E. Vajtangov: Teoría y práctica teatral*. Ed. Jorge Saura. Madrid: ADE, 1997.

- - - *Sobre la técnica de actuación*. Barcelona: Alba, 1999.

Dafoe, W y Susana Gaviña. “Dafoe: El teatro es como una partitura que tienes que recrear cada noche”. *ABC*. 14 abril 2012. Recurso electrónico. [Fecha de último acceso: 11-4-2016].

<http://www.abc.es/20120414/cultura-musica/abci-willem-dofoe-entrevista-vida-201204132048.html>

Desuché, J. *La técnica teatral de Bertolt Brecht*. Barcelona: Oikos-tau, 1968.

Dort, B. ‘Brecht ante Shakespeare’. *ADE Teatro* 70-71 (octubre 1998): 94-104.

Duvignaud, J. *El actor. Para una sociología del comediante*. Madrid: Taurus, 1966.

Eco, U. *Cómo se hace una tesis*. Barcelona: Gedisa, 2004.

Farberman. “El sistema de Stanislavski”. *Stanislavski dirige. Teoría y práctica del teatro*.

Toporkov, V. O. Buenos Aires: Fabril, 1961. 7-25.

Favrod, Ch. H. *El teatro. Teorías, investigaciones, autores, directores, compañías, últimas experiencias*. Barcelona: EMA, 1977.

Fevralski, A. “Un recuerdo”. *ADE Teatro*. 85 (abril-junio 2001): 43-51.

Flaszen, L. “Akrópolis: Tratamiento del texto”. *Hacia un teatro pobre*. J. Grotowski. Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1994. 55-64.

Fuentes Romero, J. J. y Rodríguez Fernández, V. *Una revisión bibliográfica de los estudios comparativos. Su evolución y aplicación a la ciencia de las bibliotecas*. Revista Interamericana de Bibliotecología. Medellín Vol. 32, 2 (julio-diciembre de 2009): 411-

433. Recurso electrónico. [Fecha de último acceso: 14-4-2016].

<http://www.redalyc.org/pdf/1790/179016347015.pdf>;

<http://eprints.rclis.org/17323/1/4431.pdf>

Garcés Conterón, S. *La incidencia de la acción física teatral en la construcción de una partitura de movimientos dentro de una composición coreográfica, a partir del análisis de escenas seleccionadas de la obra Business in Business de la compañía Pas de Dieux.*

Tesis. U. de Ecuador, 2015. Recurso electrónico. [Fecha de último acceso: 14-4-2016].

<http://www.dspace.uce.edu.ec/handle/25000/4289>

<http://www.dspace.uce.edu.ec/bitstream/25000/4289/1/T-UCE-0002-37.pdf>

Giddens, A. *Sociología*. Madrid: Alianza, 2005.

Gómez G. M. *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Akal, 1997.

Gómez, J. L. “Presentación” : *El último Stanislavsky*. Osipovna K. M. Madrid: Fundamentos, 1996. 7-11.

Gordon Craig, E. “El actor y la supermarioneta”. *Escritos sobre teatro I de Gordon Craig*. Ed. M. Vieites. Madrid: ADE, 2011. 105-130.

- - - “Una carta a Ellen Terry” *Escritos sobre teatro II de Gordon Craig*. Ed. M. Vieites. Madrid: ADE, 2012. 278-283.

Gordon, M. “Introducción”. *Sobre la técnica de actuación*. M. Chejov. Barcelona: Alba, 1999. 11-48.

- - - “Meyerhold Biomechanics”. *Acting (Re) considered. A Theoretical and Practical Guide*. Ed. P. B. Zarrilli. Londres: Routledge, 2002. 106-128.

Grotowski, J. “ISTA y el teatro de las fuentes”. *Anatomía del actor. Diccionario de antropología teatral*. Ed. E. Barba y N. Savarese. México D.F.: Escenología, 1988. 125-127.

- - - *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1994.

- - - “El discurso de Skara” *Hacia un teatro pobre*. J. Grotowski. Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1994. 185-199.

- - - “El entrenamiento del actor” *Hacia un teatro pobre*. J. Grotowski. Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1994. 94-138.

- - - “Exploración metódica” *Hacia un teatro pobre*. J. Grotowski. Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1994. 88-93.

Haro, T. E. *Diccionario político*. Barcelona: Planeta, 1976.

Heras, G. ‘Re/pensar en/a Brecht’. *ADE Teatro* 70-71 (octubre 1998): 280-283.

Hernández Assemat, J. E. *Los estudios de caso y el método comparativo: una estrategia en la Investigación Educativa*. CECYT 12-IPN ahzotz@prodigy.net.mx V Foro de investigación educativa. La importancia de la investigación educativa en las instituciones académicas, 2010, 70-74.

Hodge, F. *Play Directing*. New Jersey: Prentice-Hall, 1971.

Hormigón, J. A. *Meyerhold: textos teóricos*. Madrid: ADE, 1992.

- - - ‘Brecht: Dialéctica y productividad’. *ADE Teatro* 70-71 (octubre 1998): 12-18.

- - - “Cuenta pendiente”. *La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente*. A. Appia. Madrid: ADE, 2000. 5-13.

- - - *Trabajo dramaturgic y puesta en escena (Tomo I)*. Madrid: ADE, 2002.

Iglesias, P. ‘Dirección escénica y principios estéticos en la compañía de los Meininger’. *ADE Teatro* 100 (abril-junio 1992): 177-184.

Kattan, N y J. Grotowski. “El teatro es un encuentro” *Hacia un teatro pobre*. J. Grotowski. Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1994. 49-54.

Kiebuszinska, Ch. *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: Actor Training in Revolutionary Russia*. Vol. 48 Johns Hopkins University Press, 1996. Recurso electrónico. [Fecha último acceso: 4-5-2016].

<http://umaes.summon.serialssolutions.com/#!/search?bookMark=ePnHCXMw42JgAfZbU5nA69rNdI2NjSJYwDuWQbuALYw44KWkhYkFJ4OfbyqwZQmaaNFRcM0sBvbcQHc8KgA70QpOoO3noN2vmcnFVgqOoCFshRDotQkKQDVBqWXQyEksqIQIKgUmIWDIIuvmGuLsoQsqXeNBUVRSIJgcD6z0QDtOQRcg45cHAKt7OEs>

<https://muse.jhu.edu/article/34302>

Klebanov, M. "The Culture of Experiment in Russian Theatrical Modernism: The OBERIU Theatre and the Biomechanics of Vsevolod Mejerchold". *Russian Literature* 69.2 (2011): 309-28. Recurso electrónico. [Fecha último acceso: 10-11-2015].

[http://umaes.summon.serialssolutions.com/#!/search?bookMark=ePnHCXMwVV3LasMwEDTFhzb9ib30aPBbIoceUIJ6KQGT5CpsaQUOpIE4OfXX-gX9qs5adkKvQuiwiJkdrXZ2EcXQrRxNXWrjV6rzFTnT5e6XmeoHyCAthXlgZTy-85eJ9DQ-ziBaaFU8Rd-IFQVvSaaTp\\_XN9Z76L2qugzQa0lZgazTUoDBArB-OS1mlzQpqaDdtYII2J6RVtJLOdmms7e0gx-5BQoAaR5984LPAzu8PmGj3vt6-fSTTUILEZkrAoWZbpZx2LW5z7TLIo8yXymqrS5mVwsprUKBnWyvvnQA9tJ6blrsxdnvvaFc\\_RSzj3f5nbtFJoMM1YqKwysTF8DftmjjQTJwauM4A8M3\\_ROpgQYiMhNjJXEpnVH0aQdcY](http://umaes.summon.serialssolutions.com/#!/search?bookMark=ePnHCXMwVV3LasMwEDTFhzb9ib30aPBbIoceUIJ6KQGT5CpsaQUOpIE4OfXX-gX9qs5adkKvQuiwiJkdrXZ2EcXQrRxNXWrjV6rzFTnT5e6XmeoHyCAthXlgZTy-85eJ9DQ-ziBaaFU8Rd-IFQVvSaaTp_XN9Z76L2qugzQa0lZgazTUoDBArB-OS1mlzQpqaDdtYII2J6RVtJLOdmms7e0gx-5BQoAaR5984LPAzu8PmGj3vt6-fSTTUILEZkrAoWZbpZx2LW5z7TLIo8yXymqrS5mVwsprUKBnWyvvnQA9tJ6blrsxdnvvaFc_RSzj3f5nbtFJoMM1YqKwysTF8DftmjjQTJwauM4A8M3_ROpgQYiMhNjJXEpnVH0aQdcY)

Kristi, G. "Constantín Stanislavski. El trabajo del actor sobre sí mismo". *El trabajo del actor sobre sí mismo: El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*.

K. Stanislavski. Buenos Aires: Quetzal, 1977. 9-38.

- - - y V. Prokófiev. "Introducción". *El trabajo del actor sobre su papel*. Stanislavski, K. Buenos Aires: Quetzal, 1988. 9-48.

Krizhanskaya, D. "Meyerhold - "Revisor" - Revolution". *Theatre History Studies* 20 (2000): 157. Recurso electrónico. [Fecha último acceso: 2-5-2016].

[https://www.researchgate.net/publication/34434278\\_Meyerhold's\\_production\\_of\\_Revizor\\_Inspector\\_General\\_a\\_synthesis\\_of\\_his\\_aesthetic\\_discoveries](https://www.researchgate.net/publication/34434278_Meyerhold's_production_of_Revizor_Inspector_General_a_synthesis_of_his_aesthetic_discoveries)

Law, A. "An Extract from Meyerhold Speaks, Meyerhold Rehearses by Aleksandr Gladkov". Trans. and ed Alma Law, *Contemporary Theatre Review*, 8:1, (1998):103-114.

Recurso electrónico. [Fecha último acceso: 9-5-2016].

<http://dx.doi.org/10.1080/10486809808568501>

- - - y M. Gordon. *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics. Actor training in Revolutionary Russia*. Jefferson: MacFarland & Company, 1996. Recurso electrónico.

[Fecha último acceso: 2-12-2015].

[http://umaes.summon.serialssolutions.com/#!/search?bookMark=ePnHCXMwjV29TsMwELZQB0pf4h6gruzEjh0xVajAAAvtHI2S85IUEI2gvD13aZAqWLPZ9p0HS74\\_-7vvRs04byU1PSBGw\\_fSxSKaMrJ3L6I39koAPyFowXDOxmYBUbOAvf6t\\_rMBzeZqv36FzXEQsBAI1gKeiaNQeZSB7Tthd1iezbwIp738eoD6G9Y9dQdOxD\\_goce2e\\_tcwWj5ew7fWuAFYMcgw1F2j\\_CEXwu1u9\\_s7h71xEGgm9JZnUKN6HOSUMTWJobSuobawhBm5KRwEJEym7zwhpN3oUiuKSkJZBQ9Ur5Qt6dtz\\_ugVsOYjacTdUZlpzad\\_w6KtcMF2n-0quE45D-9w3Ew](http://umaes.summon.serialssolutions.com/#!/search?bookMark=ePnHCXMwjV29TsMwELZQB0pf4h6gruzEjh0xVajAAAvtHI2S85IUEI2gvD13aZAqWLPZ9p0HS74_-7vvRs04byU1PSBGw_fSxSKaMrJ3L6I39koAPyFowXDOxmYBUbOAvf6t_rMBzeZqv36FzXEQsBAI1gKeiaNQeZSB7Tthd1iezbwIp738eoD6G9Y9dQdOxD_goce2e_tcwWj5ew7fWuAFYMcgw1F2j_CEXwu1u9_s7h71xEGgm9JZnUKN6HOSUMTWJobSuobawhBm5KRwEJEym7zwhpN3oUiuKSkJZBQ9Ur5Qt6dtz_ugVsOYjacTdUZlpzad_w6KtcMF2n-0quE45D-9w3Ew)

Layton, W. *¿Por qué? Trampolín del actor*. Madrid: Fundamentos, 1990.

Leach, R. "When he Touches your Heart... -The Revolutionary Theatre of Vsevolod Meyerhold and the Development of Mikhail Chekhov". *Contemporary Theatre Review*,

7:1, (1997): 65-83,. Recurso electrónico. [Fecha último acceso: 3-12-2015].

<http://dx.doi.org/10.1080/10486809708568447>

[http://umaes.summon.serialssolutions.com/#!/search?bookMark=ePnHCXMwjV3BbsMgDI2mHrb1J\\_wDRCSBAOqx2rRLb9uuEQGjVJ0aKaPV-vezm0yb1MtuSNG-GGH8APs9FivCrVgsD4hW0r5UtrXSGTrdW6uUueOCH2ME13Curs0CrCCB6v7n9p8CaP1QnCgcHWFAYOOJyaPgQt4F5nnOZVmCoAQJJjwvK-SnC2SOXxPCmOD9k2fGCDuk1JVfcoCQOUtA\\_P2Nw5K7\\_WHw-w\\_YDngYxvO6eHt-et2-](http://umaes.summon.serialssolutions.com/#!/search?bookMark=ePnHCXMwjV3BbsMgDI2mHrb1J_wDRCSBAOqx2rRLb9uuEQGjVJ0aKaPV-vezm0yb1MtuSNG-GGH8APs9FivCrVgsD4hW0r5UtrXSGTrdW6uUueOCH2ME13Curs0CrCCB6v7n9p8CaP1QnCgcHWFAYOOJyaPgQt4F5nnOZVmCoAQJJjwvK-SnC2SOXxPCmOD9k2fGCDuk1JVfcoCQOUtA_P2Nw5K7_WHw-w_YDngYxvO6eHt-et2-)

[iIWLQAROWYXyskXpKwx9XTskEEW4IWGMCqveBRpq7UOVtPPBem2jkikpE2vXN  
9r2vIkXZrb7tyFq16-wPM0cGt2Np7r8IUlz8w\\_NudPnjYXmGwjgdn8](http://www.tdx.cat/handle/10803/129324)

Lizárraga Gómez, I. *Análisis comparativo de la gramática corporal del mimo de Etienne Decroux y el análisis del movimiento de Rudolf Laban*. Tesis. U. A. de Barcelona, 2014.  
Recurso electrónico. [Fecha de último acceso: 14-4-2016].

<http://www.tdx.cat/handle/10803/129324>

[http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/129324/ilg1de1.pdf;jsessionid=797B6E6FBF  
D3753C68D510E4F664DF43.tdx1?sequence=1](http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/129324/ilg1de1.pdf;jsessionid=797B6E6FBF<br/>D3753C68D510E4F664DF43.tdx1?sequence=1)

Loyter, E. “El asceta del arte”. *E. Vajtangov: Teoría y práctica teatral*. Ed. J. Saura. Madrid: ADE, 1997. 299-302.

Macgowan, K. y W. Meinitz. *La escena viviente*. Buenos Aires: Eudeba, 1955.

Magarshack, D. “Introducción”. *El arte escénico*. Stanislavski, K. Mexico D. F.: Siglo XXI, 1968. 9-97.

Malonga, A. ‘De cómo son usadas unas técnicas brechtianas para el actor de hoy. (Lo conocido por conocido no es reconocido)’. *ADE Teatro 70-71* (octubre 1998): 180-189.

Marijnen, F. “Entrenamiento del actor” *Hacia un teatro pobre*. J. Grotowski. Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1994. 139-173.

Marina, J. A. *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama, 1996.

Markov P. “Vajtangov en el estudio del teatro del arte”. *E. Vajtangov: Teoría y práctica teatral*. Ed. J. Saura. Madrid: ADE, 1997. 392-403.

Martínez R. A. “Appia: un visionario viviente”. *La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente*. Madrid: ADE, 2000. 15-30.

Mendiguchía, A. *El actor en escena: Formación, presencia escénica y evolución del concepto de cuerpo expresivo en la renovación teatral europea del siglo XX*. Tesis. U. P de Salamanca, 2004.

Meyerhold, V. *Teoría teatral*. Ed. C. Vizcaíno. Madrid: Fundamentos. 1986.

- - - "El octubre teatral". *Principios de la dirección escénica*. Ed. E. Ceballos. Buenos Aires: Escenología, 1990. 109-128.

- - - *Meyerhold: Textos teóricos*. Ed. J. A. Hormigón. Madrid: ADE, 1992.

- - - *V.E. Meyerhold: Lecciones de Dirección Escénica (1918-1919)*. Ed. J. Saura. Madrid: ADE, 2010.

Mokulski, S. "De la puesta en escena isabelina a la biomecánica". *Teoría teatral*. Ed. C. Vizcaíno. Madrid: Fundamentos. 1986. 189-197.

Nohlen, D. *Ciencia política. Teoría institucional y relevancia del contexto*. Bogotá: U. del Rosario, 2008. Recurso electrónico. [Fecha de último acceso: 14-4-2016].

[https://books.google.es/books?id=ej1PIONMihIC&pg=PA38&lpg=PA38&dq=grosser+1973+comparar&source=bl&ots=4j3SLxK9RU&sig=rUwRD5uvuk\\_0oBeOBbPfdxdxHZk&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwi73MPJm\\_zKAhUBRxoKHbpwDqIQ6AEIJDAB#v=onepage&q=grosser%201973%20comparar&f=false](https://books.google.es/books?id=ej1PIONMihIC&pg=PA38&lpg=PA38&dq=grosser+1973+comparar&source=bl&ots=4j3SLxK9RU&sig=rUwRD5uvuk_0oBeOBbPfdxdxHZk&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwi73MPJm_zKAhUBRxoKHbpwDqIQ6AEIJDAB#v=onepage&q=grosser%201973%20comparar&f=false)

Normington, K. "Meyerhold and the New Millennium". *New Theatre Quarterly* 21.82 (2005): 118-26. Recurso electrónico. [Fecha último acceso: 9-11-2015].

[http://umaes.summon.serialssolutions.com/#!/search?bookMark=ePnHCXMwVZ0\\_C8IwEMWDdFD7IYyDYyHtmT-dRFXfke6lSS8gVBf1-\\_vSWtAtwyNT7vJ-uRy3Fhm4lRepqcufux8EB2c96OWdJh7tmJTYXhrNMhRYJcJbwPBLBLcc-uMftfc9Fczo2h3PxnQxQhPQrh5ViTdzH0kQfqINHMQpUiIDxTpGN0Rn2tetsrcEYmiJbHNSKS0uxUky52E7bzum37Xx6WQivZwsGqsGM0OwmzX85GkoehvaaCqCGSNMHUw1CWw](http://umaes.summon.serialssolutions.com/#!/search?bookMark=ePnHCXMwVZ0_C8IwEMWDdFD7IYyDYyHtmT-dRFXfke6lSS8gVBf1-_vSWtAtwyNT7vJ-uRy3Fhm4lRepqcufux8EB2c96OWdJh7tmJTYXhrNMhRYJcJbwPBLBLcc-uMftfc9Fczo2h3PxnQxQhPQrh5ViTdzH0kQfqINHMQpUiIDxTpGN0Rn2tetsrcEYmiJbHNSKS0uxUky52E7bzum37Xx6WQivZwsGqsGM0OwmzX85GkoehvaaCqCGSNMHUw1CWw)

Oliva, C. *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra, 1997.

Òsipovna, M. *El último Stanislavsky*. Madrid: Fundamentos, 1996.

Paulston, R. G. *Representación de paradigmas y teorías en educación comparada*. U. de Pittsburgh (Pensilvania). *Revista de Educación* 300 (1993), 133-155. Recurso electrónico. [Fecha de último acceso: 14-4-2016].

<http://www.mecd.gob.es/dctm/revista-de-educacion/articulosre300/re3000600488.pdf?documentId=0901e72b81272cbb>

Pavis, P. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1998.

Pérez García, M<sup>a</sup>. M. “La figura de Constantin Stanislavsky y su importancia y repercusión en las técnicas interpretativas contemporáneas”. *Danzaratte* (abril 2009): 81-87. Digital. Recurso electrónico. [Fecha último acceso: 29-4-2016].

<http://www.csdanzamalaga.com/archivos/danzaratte/danzaratte05.pdf>

- - - y M. Galiano. “Las artes escénicas en la modernidad: Meyerhold, un acercamiento del teatro a la danza”. *Danzaratte* (febrero 2006): 18-25. Recurso electrónico. [Fecha último acceso: 25-4-2016].

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2879458>

<http://www.csdanzamalaga.com/archivos/danzaratte/danzaratte05.pdf>

[Dialnet-LasArtesEscenicasyEnLaModernidad-2879458.pdf](#).

--- “Artes escénicas y posmodernidad: el caso de la danza en la práctica teatral andaluza”. Tesis. U. de Almería, 2014.

Pérez-Rasilla, E. *Sobre el arte del actor y su formación. El actor de teatro en España hoy*. U. Carlos III. Madrid: Rilce, 18.2, 2002. 287-294. Recurso electrónico [Fecha último acceso: 3-10-2016].

<http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/5177/1/P%c3%a9rez-Rasilla%2c%20Eduardo.pdf>



Picon-Vallin, B. “El teatro y la teatrología en el umbral del siglo XX: una obra insoslayable, la de Meyerhold”. *ADE Teatro* 85 (abril-junio. 2001): 52-55.

- - - Meyerhold (*Les voies de la création théâtrale* 17). París: CNRS Éditions, 2004.

Pitches, J. “Tracing/Training Rebellion: Object work in Meyerhold's biomechanics”. *Performance Research* 12.4 (2007; 2008): 97-103. Recurso electrónico. [Fecha último acceso: 4-5-2016].

[http://eprints.whiterose.ac.uk/3731/1/On\\_Objects\\_Article\\_Final.pdf](http://eprints.whiterose.ac.uk/3731/1/On_Objects_Article_Final.pdf)

Pliscoff V., C. y Monje R., P. *Método comparado: un aporte a la investigación en gestión pública*. VIII Congreso Internacional del CLAD sobre la Reforma del Estado y de la Administración Pública, Panamá, 28-31 octubre 2003. Recurso electrónico. [Fecha de último acceso: 14-4-2016].

<http://unpan1.un.org/intradoc/groups/public/documents/CLAD/clad0047327.pdf>

Portillo, R. y J. Casado. *Abecedario del Teatro*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1988.

Powers, M. “Prefacio. El mapa de Michael Chejov para una actuación inspirada”. *Sobre la técnica de actuación*. M. Chejov. Barcelona: Alba, 1999. 49-61.

- - - “Epílogo con Michael Chejov en Hollywood: Para el actor de cine y televisión”. *Sobre la técnica de actuación*. M. Chejov. Barcelona: Alba, 1999. 279-297.

Prado Coronado, G. *El trabajo del actor sobre sí mismo*. U. Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2010. Recurso electrónico. [Fecha de último acceso: 10-5-2016].

<http://docplayer.es/118953-El-trabajo-del-actor-sobre-si-mismo-licenciada-en-teatro.html>

Richard, T. *Trabajar con Grotowsky sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba, 2005. Recurso Electrónico. [Fecha de último acceso: 14-4-2016].

<https://elcinesigno.files.wordpress.com/2011/06/53695992-52613010-trabajar-con-grotowski-sobre-las-acciones-fisicas-thomas-richards.pdf>

Rodríguez Gómez, G. et al., eds. *Metodología de la investigación cualitativa*. Archidona: Aljibe, 1996.

Rodríguez Zoya, L. G. *El método comparado y la teoría de los sistemas complejos hacia la apertura de un diálogo interdisciplinario entre la ciencia política y las ciencias de la complejidad*. U. A. de Bucaram: Reflexión Política, vol. 1325, (junio 2011), 78-92. Recurso electrónico. [Fecha de último acceso: 14-4-2016].

<http://www.redalyc.org/html/110/11018897007/>

Ruiz, B. *El arte del actor en el siglo XX*. Bilbao: Artezblai, 2012.

Sánchez, J. A. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: U. de Castilla-La Mancha, 1999.

Santana Ramos, S. *Interpretación actoral según Brecht*. Sevilla: Cuadernos de Comunicación, Facultad de Ciencias de la Información, U. de Sevilla, 1990.

Saura, J. E. *Vajtangov: Teoría y práctica teatral*. Madrid: ADE, 1997.

- - - V. E. Meyerhold: *Lecciones de Dirección Escénica*. Madrid: ADE, 2010.

Savarese, N. "Training y el punto de partida". *Anatomía del actor. Diccionario de antropología teatral*. Ed. E. Barba y N. Savarese. México D.F.: Escenología, 1988. 222-227.

Schechner, R. "El training en una perspectiva intercultural". *Anatomía del actor. Diccionario de antropología teatral*. Ed. E. Barba y N. Savarese. México D.F.: Escenología, 1988. 220-221.

Schnabel, S. "Experimentos con Brecht. El trabajo teatral del Berliner Ensemble. *ADE Teatro* 70-71 (octubre 1998): 254-264.

Sedeño, J. A. *El teatro andaluz contemporáneo: una aproximación cualitativa a la práctica docente y profesional de la dirección escénica en Andalucía*. Tesis. U. de Málaga, 2004.

Shakespeare, W. *El rey Lear*. Ed. M. A. Conejero. Madrid: Cátedra, 1992.

Sierra, S. *Acciones corporales dinámicas: metodología del movimiento físico para intérpretes escénicos, inspiradas en el Principio de Alteración del Equilibrio*. Tesis. U A. de Barcelona, 2015. Recurso electrónico. [Fecha de último acceso: 14-4-2016].

<http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/285118/sslde1.pdf?sequence=1>

Stanislavski, K. *El arte escénico*. Mexico D. F.: Siglo XXI, 1968.

- - - *El trabajo del actor sobre sí mismo: El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*. Buenos Aires: Quetzal, 1977.

- - - *El trabajo del actor sobre sí mismo: El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Buenos Aires: Quetzal, 1979.

- - - *Mi vida en el arte*. La Habana: Arte y Literatura, 1985.

- - - *El trabajo del actor sobre su papel*. Buenos Aires: Quetzal, 1988.

- - - *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza: 1988.

Susmansky Bacal, S. *Tadeusz Kantor: La construcción del espacio escénico*. Tesis. U de Barcelona, 2014. Recurso electrónico. [Fecha de último acceso: 14-4-2016].

[http://www.tesisred.net/bitstream/handle/10803/285731/SSB\\_TESIS.pdf?sequence=1](http://www.tesisred.net/bitstream/handle/10803/285731/SSB_TESIS.pdf?sequence=1)

Szondi, P. *Teoría del drama modern*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1988.

Toporkov, V. O. *Stanislavski dirige. Teoría y práctica del teatro*. Buenos Aires: Fabril, 1961.

Toro, F. del. 'Teoría del Teatro épico'. *Máscara. Cuadernos latinoamericanos de reflexión sobre escenología* 2 (enero 1990): 76-80.

Tovstogonov, G. "Los descubrimientos de Vajtangov". *E. Vajtangov: Teoría y práctica teatral*. Ed. J. Saura. Madrid: ADE, 1997. 371-381.

Vajtangov E. *E. Vajtangov: Teoría y práctica teatral*. Ed. J. Saura. Madrid: ADE, 1997.

- - - “Realismo fantástico”. *Principios de la dirección escénica*. E. Ceballos. Buenos Aires: Escenología, 1990. 125-128.

Veinstein, A. *La puesta en escena*. Buenos Aires: Compañía General Fabril, 1962.

Vicente, C. de. ‘Una teoría de la relatividad para la escena contemporánea: El ‘Efecto Brecht’’. *ADE Teatro 70-71* (octubre 1998): 194-197.

Vieites, M. F. “Edward Gordon Craig: diseño, dirección y pedagogía teatral” *Escritos sobre teatro I de Gordon Craig*. Ed. M. F. Vieites. Madrid: ADE, 2011. 13-52.

- - - “Edward Gordon Craig: aspectos complejos de una poética compleja” *Escritos sobre teatro II de Gordon Craig*. Ed. M. F. Vieites. Madrid: ADE, 2012. 9-42.

Völker, K. ‘Itinerario de Bertolt Brecht’’. *ADE Teatro 70-71* (octubre 1998): 19-26.

Volkov, N. “K. S. Stanislavski y Mi vida en el arte”. *Mi vida en el arte*. K. Stanislavski. La Habana: Arte y Literatura, 1985. 7-27.

Waldstein, Ch. ‘The Court Theatre of Meiningen’, *Harper’s New Monthly Magazine*. Vol. 82. 491 (abril de 1891): 743-758. Recurso electrónico. [Fecha último acceso: 29-4-2016].

<http://ebooks.library.cornell.edu/cgi/t/text/pageviewer-idx?c=harp;cc=harp;rgn=full%20text;idno=harp0082-5;didno=harp0082-5;view=image;seq=754;node=harp0082-5%3A1;page=root;size=100>

Zajava, B. “Acerca de los principios de la escuela de Vajtangov”. *E. Vajtangov: Teoría y práctica teatral*. E. Vajtangov. Ed. J. Saura. Madrid: ADE, 1997. 404-421.

- - - “Sobre el método artístico del teatro Vajtangov” *E. Vajtangov: Teoría y práctica teatral*. E. Vajtangov, E. Ed. J. Saura. Madrid: ADE, 1997. 245-246.

Zapata, O. A.. *Herramientas para elaborar tesis e investigaciones socioeducativas*. México: Pax México, 2005.

Zarrilli, P. B., ed. *Acting (Re) considered. A Theoretical and Practical Guide*. Londres: Routledge, 2002.