



FACULTAD DE COMUNICACIÓN

GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

TRABAJO DE FIN DE GRADO

Aproximación al sistema Stanislavski a partir de cuatro actores representativos del mismo (Marilyn Monroe, Marlon Brando, Al Pacino y Robert De Niro)

Realizado por: **Daniel Marí**
Tutora: **Inmaculada Gordillo**

CURSO 2017/18

ÍNDICE.

1. Introducción	1
2. Objetivos	2
3. Motivación y fundamentación	2
4. Marco teórico	4
4.1. Dirección de actores en teatro, cine, televisión. Similitudes y diferencias.....	4
4.2. La dirección de actores dentro de la realización audiovisual (y cinematográfica).5	
4.3. El sistema Stanislavski.....	7
4.3.1. Principios del sistema Stanislavski: La imaginación, el trabajo en unidades y objetivos, la importancia de la fe y el sentido de verdad, la memoria afectiva y el super - objetivo.....	7
5. Diseño metodológico	15
5.1. Justificación de la metodología para el análisis.....	15
5.2. Películas para el análisis: <i>Bus Stop</i> (1956), <i>El Padrino</i> (1972), <i>El Padrino II</i> (1974) <i>Taxi Driver</i> (1976) . Criterios para la selección de estas películas.	15
5.3. Aplicación del método a las películas de la muestra. Plantilla de análisis.....	17
6. Trabajo de campo	18
6.1. Marilyn Monroe en <i>Bus Stop</i> (1956).....	18
6.2. Marlon Brando en <i>El Padrino</i> (1972).....	20
6.3. Al Pacino en <i>El Padrino</i> (1972) y <i>El Padrino II</i> (1974).....	23
6.4. Robert De Niro en <i>El Padrino II</i> (1974).....	27
6.6. Robert De Niro en <i>Taxi Driver</i> (1976).....	30
7. Conclusiones	33
Bibliografía	35

1. Introducción

Quisiera empezar mi Trabajo Fin de Grado (TFG) diciendo que me ha servido como herramienta para recordar y repasar lo aprendido a lo largo de todos estos años de estudios universitarios. Enfrentarse a un trabajo de este tipo es algo que cuesta; pero también es cierto que obliga al estudiante a revisar apuntes, lecturas, clases, notas. Algo que tiene un enorme valor en sí mismo.

Por otro lado, en la escritura de mi TFG he aprendido a hacer un ejercicio de concreción y de síntesis. No se puede contar todo (en mi caso, sobre el sistema Stanislavski, sobre el análisis filmico o la dirección cinematográfica). Me he visto obligado a seleccionar, a acotar, muchas veces tras verme desbordado al intentar abarcar demasiado en el marco teórico y en el trabajo de análisis. Esto también ha sido un aprendizaje importante.

También quiero comentar que la selección del tema de mi TFG ha venido motivada, principalmente, por las asignaturas que he cursado durante mi año de Erasmus en la Universidad Paris Est Marne-la-Vallée (Paris, Francia). En ella he reforzado y completado las materias cursadas en Sevilla en el campo específico del cine, y más concretamente de la dirección de actores y de la interpretación. Quisiera agradecer desde aquí a todos los que, desde la Universidad de Sevilla, han hecho posible este intercambio Erasmus, por lo valiosa de la experiencia y por los aprendizajes llevados a cabo.

Espero que las siguientes páginas consigan transmitir, al menos en parte, mi interés por el tema escogido, así como mi trabajo y estudio en torno al mismo.

2. Objetivo principal y objetivos secundarios

A partir de los conocimientos adquiridos durante este curso, y de las bases asentadas en el mismo, me planteo realizar mi trabajo de fin de grado sobre el Método Stanislavski y su influencia en el cine de finales desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días, así como su materialización en las carreras de actores como Marlon Brando, Marilyn Monroe, Robert de Niro o Al Pacino, entre otros.

El objetivo principal de este trabajo es poner de relieve la importancia y utilidad del método Stanislavski a partir del análisis de una muestra representativa de actores y de películas. Los actores seleccionados son los que aparecen enunciados en el párrafo anterior, y las películas escogidas son *Bus Stop* (Logan, 1956), *El Padrino 1 y 2* (Coppola, 1972, 1974) y *Taxi Driver* (Scorsese, 1976).

Junto a este objetivo principal nos planteamos una serie de objetivos secundarios, que son los siguientes:

- Sintetizar los elementos principales del método Stanislavski.
- Conocer y aplicar una metodología de análisis fílmico que sea útil para analizar la interpretación de los actores.
- Elaborar una ficha de análisis que integre los principales elementos del método Stanislavski y elementos de análisis fílmico.

3. Motivación y fundamentación

Durante este curso he realizado una estancia Erasmus en Francia, concretamente en París (Université Paris-Est Marne-la-Vallée). Allí he tenido la suerte de ampliar mis conocimientos en cuanto a historia del cine, a la manera de entender la creación cinematográfica, o a diversos autores que no conocía antes de viajar a París este curso. Entre las numerosas

asignaturas que he cursado, dos de ellas estaban directamente relacionadas con la formación y el desempeño de los actores. Me llamó la atención la riqueza que podemos encontrar al profundizar en los métodos de actuación utilizados por actores icónicos como Marlon Brando, Marilyn Monroe, Robert de Niro o Al Pacino (estos son los principales actores que he estudiado en París). Todos ellos, con sus respectivas singularidades, parten del sistema Stanislavski, comúnmente llamado como “el método”, y más adelante adaptado con variaciones por Stella Adler y Lee Strasberg.

En mi universidad Erasmus (París), la encargada de introducirnos en la teoría de la formación y dirección de actores fue Fátima Adoum, actriz que ha participado en diversos films franceses e incluso en alguna producción de Hollywood, como *Sherlock Holmes: Juego de Sombras* (2011). Esto fue algo relevante, ya que no tuvimos simplemente un aprendizaje desde lo teórico, visto desde fuera, sino que, a la par que estudiábamos la teoría de Stanislavski (leímos y trabajamos su obra *Un actor se prepara*), realizábamos en clase los ejercicios propios de un alumno de la escuela de arte dramático. Así, además de aprender cómo actuar, aprendimos cómo entender o dirigir mejor a los actores desde la posición de director, algo realmente necesario y enriquecedor.

La dirección de actores y el método interpretativo son esenciales en el cine tal y como lo entendemos hoy en día, y tal y cómo se lleva entendiendo durante las últimas décadas. No se puede concebir a día de hoy el desarrollo o creación de una película dejando de lado a los actores, y primando únicamente el guion, la narración o la fotografía. Es más, no son pocas las películas que se construyen a partir de uno o más actores/personajes. En este proceso creativo, el “método” y la dirección de actores son piedras angulares de cualquier película.

Junto a estos aprendizajes llevados a cabo durante mi estancia Erasmus, con mi TFG quiero repasar y sintetizar lo aprendido en asignaturas relacionadas con la historia del cine, con la realización televisiva y la dirección cinematográfica o con el análisis de imágenes como Narrativa Audiovisual o Historia del Cine, por citar algunas de las materias y de los campos más relacionados con mi trabajo.

4. Marco teórico

4.1. Dirección de actores en teatro, cine, televisión. Similitudes y diferencias.

El nacimiento del cine, a fines del siglo XIX, no se puede entender sin establecer los antecedentes de otras manifestaciones artísticas. La aparición de un nuevo medio de comunicación y artístico como el cine necesitó de antecedentes como el teatro, hasta que, con el paso de las décadas, se vaya construyendo un lenguaje filmico específico.

Igual que vemos esta evolución en el desarrollo y evolución de la planificación y del montaje, podemos hacer lo mismo con la interpretación. Las películas de ficción de los primeros años de la Historia del Cine están interpretadas desde lo que podríamos denominar como un exceso de teatralidad. De estas transiciones del teatro al cine dan cuenta expertos como Gubern (1982, 2002). Relacionado más directamente con nuestro TFG se encuentran, por ejemplo, el libro colectivo titulado *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (Visor, 2002), publicado a raíz del XI Seminario Internacional de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED (Universidad Nacional de Educación a Distancia) y los trabajos de la profesora Virginia Guarinos, de la Universidad de Sevilla (1992, 1996). Guarinos plantea que el trabajo de los teóricos se centra en separar los elementos característicos de uno y otro (cine y teatro) lo que da muestras de que había numerosos elementos comunes.

El cine nace en un contexto teatral y de espectáculos diversos (en cafés, en circos, unidos a otras manifestaciones artísticas). José Antonio Pérez (2004) plantea que los primeros filmes manifiestan una dependencia evidente del espectáculo teatral: adopción del punto de vista del espectador de la sala por parte de la cámara, escena cinematográfica copiada de la teatral, etc. A pesar de estas similitudes, ya desde el principio el cine se esfuerza por construir su propio lenguaje. Pérez (2004) plantea que el cine comienza a andar su propio camino:

“No obstante, el cine comienza pronto a andar el camino que lo alejará de los modelos teatrales: el desarrollo de los filmes cómicos, basados fundamentalmente en los *gags* visuales, propician en los Estados Unidos el desarrollo de un arte específico que, aparte de liberarse de las servidumbres literarias, elabora un modo de contar inspirado en los esquemas de la narración clásica y diferenciado con nitidez de la “mostración teatral”; esa

revolución de la que nace el cine moderno es posible gracias a la incorporación de hallazgos expresivos como la variación de la distancia entre el espectador y la escena, la subdivisión de la escena completa en imágenes aisladas, la variación del encuadre y, sobre todo, el montaje. La ausencia de sonido en las primeras etapas del cine está, sin duda, en el origen de esta evolución del nuevo medio que le hizo alejarse de los modelos teatrales al tener que buscar un lenguaje sustentado exclusivamente sobre la imagen” (Pérez Bowie, p. 574).

En este recorrido que va desde las múltiples similitudes entre teatro y cine hasta la construcción de un lenguaje propio por parte del cine, un elemento que marca esta diferenciación será el de la interpretación teatral. Nuestro trabajo en torno al método Stanislavski será, sin duda, una muestra más de este alejamiento de la interpretación de la excesiva “teatralidad” de los inicios del cine o de la “mostración teatral” a la que acabamos de hacer referencia.

4.2. La dirección de actores dentro de la realización audiovisual y cinematográfica

Dentro de las numerosas cuestiones a incluir dentro de la realización audiovisual y de la dirección cinematográfica, la dirección de actores es una más. Al mismo tiempo, el análisis de esta cuestión forma parte de las metodologías elaboradas para llevar a cabo un análisis fílmico. También podemos encontrar referencias útiles para nuestro trabajo en materias vinculadas a la narrativa audiovisual. Algunos de estos trabajos, son, por ejemplo, los de Bordwell (1996), García Jiménez (1994) o Gordillo (2009).

No obstante, en el momento de la práctica, la cuestión de la dirección de actores tiene poco espacio en los planes de estudios universitarios en grados como el de Comunicación Audiovisual. Es un aspecto que se puede completar con seminarios y talleres específicos o, como ha sido nuestro caso, con la realización de una estancia Erasmus en la que este tema ha sido un aspecto bien trabajado por la universidad de destino. Es por ello que hemos podido completar la formación recibida en la Facultad de Comunicación de Sevilla con otros contenidos teóricos y prácticos.

Entre las técnicas, escuelas y teóricos de referencia en la dirección de actores hay tres que destacan especialmente: Jerzy Grotowski, Antonin Artaud y Konstantin Stanislavski. Grotowski fue un director de teatro polaco que continuó con algunos de los postulados establecidos por Stanislavski. A Grotowski se le conoce, principalmente, por su apuesta por el denominado “teatro pobre”. Para él, tal y como indica Raúl Kreig¹, hay que despojar al teatro de todo lo superfluo (conseguido, entre otros recursos, por la intervención de la tecnología) de modo que solamente quede el actor. Para él, el actor debe “desnudarse” en su representación, mostrarse tal y como es, desprendiéndose de todo accesorio.

Por otro lado está el modelo propuesto por Antonin Artaud, caracterizado por el denominado “teatro ritual”. Artaud fue un poeta, dramaturgo, actor y director escénico francés de la primera mitad del siglo XX.

“...suponía un lenguaje escénico aparentemente ajeno a toda convención, guiado por el deseo de presentar al actor de manera directa, libre de figurines, de luces efectistas, de músicas alienantes y, especialmente, libre de la palabra. La máxima depuración formal del cuerpo del actor desnudo y aislado en el espacio escénico satisfizo las exigencias escénicas para lograr presentar – libre de retóricas y sistemas semióticos heredados – la esencia del hombre en su realidad metafísica y social” (Cornago, 2000, p. 35).

Con esta línea de depuración apuntada por Artaud entronca la propuesta del tercer autor enunciado, que es el que hemos tomado como referencia para nuestro TFG debido a su influencia en el devenir de la interpretación cinematográfica y al modo en el que actores y directores altamente representativos de la Historia del Cine lograron hacer suyo “el método”. Se trata de Konstantin Stanislavski, un actor y director de escena ruso. Fue cofundador del Teatro del Arte de Moscú y autor de uno de los métodos de interpretación que ha pasado a la posteridad.

Los principales puntos sobre los que pivota el sistema Stanislavski son los siguientes:

1

Kreig, Raúl: “El modelo de Jerzy Grotowski: el actor santo”. Disponible en: <http://andamio.freeservers.com/dida/num-uno/jerzy.htm>

1. La lucha contra el cliché o la mala “teatralidad”, la búsqueda de la singularidad del personaje.
2. La necesidad de hallar la voluntad del personaje para motivar la interpretación del actor.
3. La creación de un clima favorable a la emoción escénica.
4. La búsqueda del subtexto de la obra para interpretar lo que se halla entre líneas².

Vemos, por tanto, como Stanislavski buscó, como los otros autores, romper con la artificiosidad de la interpretación teatral, aunque a diferencia de alguno de ellos, como Artaud, buscó cierta pedagogía y popularización de su método, alejándose de las propuestas vinculadas a las vanguardias para encontrar un modo de renovar la interpretación de unos actores (como los analizados en nuestro trabajo) que formaban parte de la industria de Hollywood.

4.3 El sistema Stanislavski

4.3.1 Principios del sistema Stanislavski: La imaginación, el trabajo en unidades y objetivos, la importancia de la fe y el sentido de verdad, la memoria afectiva y el super-objetivo.

Una vez contextualizada la dirección de actores dentro del marco más amplio de la dirección cinematográfica y de la realización televisiva, y tras aportar algunos elementos relativos a la novedad y al surgimiento del método, pasamos a continuación al apartado que, sin duda, constituye el núcleo de nuestro marco teórico. Nos referimos a la exposición detallada de los principios más importantes que constituyen el sistema Stanislavski, al menos la de aquéllos que nos han sido más útiles para su traducción operativa en instrumentos de análisis en nuestro trabajo de investigación. El núcleo de estos principios componen la plantilla de análisis que hemos elaborado para aplicarla, posteriormente, a las películas que forman parte de nuestra muestra.

Pasamos a continuación a exponer sintéticamente estos principios, tomando como base los ejercicios y los aportes teóricos que se realizan en una de las obras clave del método, *Un*

2 “El sistema Stanislavski”, disponible en: <https://arteescenicas.wordpress.com/2010/02/21/806/>

actor se prepara (Constantin Stanislavski, 1936). Sin embargo, hemos de aclarar que para la realización de este TFG hemos tomado como referencia una edición del libro que lleva por título *La preparación del actor*, traducida por Ricardo Debenedetti, y que data del año 2017.

Éstos son: 1) el papel de la imaginación en el trabajo de preparación de actores; 2) el trabajo en unidades y objetivos; 3) la importancia de la fe y del denominado sentido de verdad; 4) el rol de la memoria afectiva; 5) el super-objetivo

El papel de la imaginación en el trabajo de preparación de actores.

Tal y como hemos apuntado en apartados anteriores, el método supone una ruptura en relación a las técnicas precedentes utilizadas para la preparación de actores, que estaban dirigidas a trabajar preferente (y a veces exclusivamente) en torno a los rasgos externos de los personajes. Frente a esta perspectiva, tal y como apunta Raúl Kreig (2013), el sistema o método Stanislavski se construye sobre la base teórica y sobre la práctica estética del teatro naturalista. Será en el trabajo del actor sobre sí mismo, con el fin de generar una sensación de verdad, donde juegue un papel central la imaginación.

En este sentido, y de un modo introductorio, en *Un actor se prepara* se considera que la imaginación es la parte más importante, en la preparación de actores, para conseguir que el actor lleve a cabo una realidad teatral creíble:

“Sabem ahora que nuestro trabajo en una obra comienza con el uso del sí como palanca para el avance de nuestra vida diaria al plano de la imaginación. La obra, las partes de que está compuesta, son producto de la imaginación del autor; una serie completa de sí y de circunstancias dadas, pensadas por él. Nada hay como la realidad en el escenario. El artees el producto de la imaginación, tal como debe ser el trabajo del dramaturgo. La finalidad del actor debe ser utilizar su técnica para convertir la obra en una realidad teatral. En este proceso la imaginación representa la parte más importante”

(Stanislavski, 2017, p. 46).

En la obra de Stanislavski el abordaje en torno a la imaginación no se queda en un mero plano teórico, sino que se traduce en una serie de indicaciones prácticas que el actor puede

poner en marcha para realizar su preparación. Entre estas técnicas figuran, por ejemplo, la respuesta a una serie de preguntas que le ayudan al actor a canalizar, operativamente, el trabajo imaginativo:

“Toda invención que imagine el actor debe ser plenamente elaborada y sólidamente construida sobre la base de los hechos. Debe ser capaz de contestar todas las preguntas (dónde, cuándo, por qué y cómo) que se hace a sí mismo cuando impulsa a sus facultades inventivas a producir una descripción más definida de una existencia ficticia. A veces no necesitará hacer todo ese esfuerzo consciente e intelectual. Su imaginación puede trabajar intuitivamente. Pero han visto por ustedes mismos que no se puede confiar en ello. Imaginar «en general», sin un tema bien definido y bien fundado, es una ocupación estéril.” (Stanislavski, 2017, p. 60).

Vemos cómo en el método no se descarta el uso de la intuición en relación a este trabajo de la imaginación. Por el contrario, se tiene en cuenta el rol de la intuición, pero potenciada gracias a un trabajo de canalización y orientación de la misma que se puede ejercer, tal y como se indica, ayudando al actor a pensar en torno al dónde, al cuándo, al cómo y al por qué de la situación que se quiere recrear y representar.

El trabajo en unidades y objetivos

Tal y como nos recuerda María Bauçá (2015), el super-objetivo, en la obra de Stanislavski, “remite al objetivo que mueve al actor personaje a accionar delante de las situaciones dramáticas en las que se encuentra durante el transcurso de la obra” (Bauçá, 2015, p. 15-16). En esta línea, la actriz, pedagoga y directora de teatro rusa María Knébel (1996) plantea que el superobjetivo, en Stanislavski, necesita ser subdividido, a su vez, en unidades de acción de un tamaño menor. Estas recibirán el nombre de *tareas*, y serán las encargadas de impulsar la obra a través de una acción transversal.

En palabras del propio Stanislavski, el proceso de subdivisión en unidades, y la finalidad de este trabajo, es la siguiente:

“[Una vez que]... Han dividido la obra en sus principales episodios orgánicos: sus

unidades más grandes. Extraigan ahora de estas unidades su contenido esencial y tendrán la estructura interior de la obra completa. Cada unidad grande se divide, en cambio, en partes medianas y pequeñas. Para determinar estas divisiones, a menudo es necesario combinar varias unidades pequeñas.” (Stanislavski, 2017, p. 95).

El establecimiento de las unidades de una obra va acompañado de la definición y el reconocimiento de los objetivos de las mismas. Esto es, encontrar la función que cada una de ellas tiene en el conjunto general de la obra. En torno a esta cuestión de los objetivos Stanislavski aporta numerosas claves en la obra que estamos tomando como referencia para nuestro trabajo. Por ello, debido a la obligada síntesis que realizamos en nuestro trabajo, nos concentramos en priorizar los tres tipos de objetivos que para nuestro autor son los más importantes. Él habla de 1) un primer tipo de objetivo denominado exterior o físico; 2) un objetivo interior y 3) un objetivo rudimentario psicológico. Nuestro autor explica las características y diferencias entre uno y otro a partir del ejemplo altamente didáctico que reproducimos a continuación:

“Admitimos tres tipos de objetivos: el exterior o físico, el interior o psicológico y el tipo rudimentario psicológico. —Suponga que entra en este cuarto —comenzó— y me saluda con una inclinación de cabeza y un apretón de manos. Ese es un objetivo mecánico ordinario, y nada tiene que ver con psicología. [...] Un caso diferente —continuó—es el de sostener la mano y tratar de expresar sentimientos de amor, respeto o gratitud por medio del apretón de manos y la mirada. Así es como ejecutamos un objetivo ordinario y, sin embargo, hay en él un elemento psicológico; por eso nosotros, en nuestra jerga, lo definimos como un tipo rudimentario. [...] Aquí tenemos un tercer tipo. Ayer, usted y yo tuvimos una disputa y yo le insulté públicamente. Hoy, al encontrarnos, deseo ir hacia usted y ofrecerle mi mano, indicando con este gesto que le pido disculpas, admito que estuve mal y le ruego que olvide el incidente. Estrechar la mano de mi enemigo de ayer no es un problema sencillo. Tendré que pensarlo con detenimiento, pasar por muchas emociones y vencerlas, antes de poder hacerlo. Eso es lo que llamamos un objetivo psicológico.” (Stanislavski, 2017, p. 98).

Es posible, por tanto, que en una misma acción coincidan los tres tipos de objetivos a los que nos acabamos de referir, o que solamente lo haga uno de ellos. Por ello, en la parte de nuestro trabajo dedicada al análisis de las interpretaciones de los actores y actrices

seleccionados en la muestra, a partir de su actuación en las escenas principales de cada una de sus películas, tendremos en cuenta esta clave analítica para hacerla operativa.

Fe y sentido de verdad

Este asunto de la verdad puede resultar un tanto escurridizo si no se contextualiza mínimamente en el pensamiento de nuestro autor y en el sentido que él le da. Se han derramado ríos de tinta en torno a la cuestión de la verdad en la historia de la Filosofía, por mencionar un campo de los muchos posibles. Dada la necesidad de síntesis de esta parte de nuestro TFG nos vamos a centrar en el significado que esta expresión (sentido de verdad) tiene para Stanislavski, pero somos conscientes de que, si en el futuro quisiéramos ampliar esta investigación (en un TFM o una tesis doctoral) esta sería una de las cuestiones en las que necesariamente habría que profundizar.

La verdad teatral en la obra de Stanislavski, tal y como plantea Mariana Gardey (2008), es vista como una ausencia de la teatralidad convencional. Podríamos decir que es lo opuesto a artificiosidad. O, por utilizar un término familiar en las teorías de la imagen y de la representación, la verdad a lo Stanislavski tiene que ver más con la verosimilitud que con la verdad auténtica. El trabajo del actor o de la actriz tiene que resultar creíble, y esta credibilidad está alejada de la artificiosidad y de la sobrerrepresentación.

Por lo tanto, por verdad se entenderá, aquí, principalmente, una verdad escénica, tal y como Stanislavski desarrolla en uno de los pasajes de su obra de referencia:

“La verdad en la escena, es todo aquello en que podemos creer con sinceridad, sea en nosotros mismos, sea en nuestros colegas. La verdad no puede ser separada de la fe ni la fe de la verdad. Ninguna de ellas puede existir sin la otra, y sin ellas es imposible vivir el papel o crear nada. Todo lo que sucede en el escenario, debe ser convincente para el actor mismo, sus asociados y el público. Debe inspirar fe en la posibilidad, en la vida real, de las emociones análogas a las que son experimentadas por el actor en el escenario. Cada momento y todo momento debe estar saturado de fe en la verdad de la emoción sentida y en la acción llevada a cabo por el acto.” (Stanislavski, 2017, p. 106).

Será la verdad de la interpretación del actor/actriz la que favorecerá el hecho de que el espectador se meta en la obra, como coloquialmente se dice. En términos más técnicos diríamos que esta verdad es la que favorece la puesta en marcha de los mecanismos de identificación en el espectador (de la obra de teatro o de la película). Es así como se han entendido las reglas de la puesta en escena dentro del modelo. Todos los elementos artísticos y técnicos (planificación de cámara, montaje, etc.) deben ir dirigidos a conseguir esta verosimilitud.

Memoria afectiva

Con la memoria afectiva estamos, sin duda, ante uno de los conceptos de Stanislavski que más difusión han tenido y que mejor sirven para posicionarlo de un modo característico y al tiempo alternativo a otros métodos de formación de actores y de interpretación. En una primera aproximación, la memoria emotiva o afectiva nos remite a esa regla básica que se suele apuntar a todo actor y, en general, a toda persona dedicada a las artes: para transmitir un sentimiento hay que haber vivido mucho, tener un amplio repertorio de experiencias a las cuales remitirse cuando llega el momento creativo. En palabras del propio Stanislavski,

“...no debemos pasar por alto el problema de la cantidad de reservas (de recuerdos) a este respecto. Tendrá que recordar que deberá engrosar constantemente su reserva. Para ello tendrá, naturalmente, que acercarse principalmente a sus propias impresiones, sentimientos y experiencias. Deberá también obtener material de la vida que lo rodea, verdadera e imaginaria, de reminiscencias, libros, arte, ciencias, conocimientos de todas clases, de viajes, museos y, sobre todo, de la relación con otros seres humanos.”

(Stanislavski, 2017, p. 151).

Las *reservas* remiten tanto a las experiencias - “material de vida” - como al trabajo propio del actor en relación a este material, de modo que posteriormente sea más fácil darle salida en el acto de la interpretación. El procedimiento para operar con estos recuerdos y materiales que forman parte de la memoria afectiva aparece descrito en otro pasaje de este capítulo:

“Ese tipo de memoria, que le hace a usted revivir las sensaciones que en una ocasión sintió viendo actuar a Moskvín o cuando murió su amigo, es lo que nosotros llamamos memoria emotiva. Exactamente como su memoria visual puede reconstruir la imagen interior de algún objeto olvidado, lugar o persona, su memoria emotiva puede hacer revivir sentimientos que antes ha experimentado. Quizá parezcan imposibles de revivir, cuando de pronto una sugestión, un pensamiento, un objeto familiar, los devuelve con renovado vigor. A veces, las emociones son más intensas que nunca, a veces más débiles, y en ocasiones el mismo sentimiento de la primera vez puede revivir, aunque bajo un aspecto diferente” (Stanislavski, 2017, p. 134).

Tal y como apuntábamos al inicio de este epígrafe, el concepto de memoria afectiva es uno de los que más repercusión han tenido a la hora de identificar los rasgos del método Stanislavski. Esto ha hecho que haya sido retomado en otros contextos o para otras disciplinas. Este es el caso de Elena Guichot (2016), profesora de Didáctica de la Lengua y la Literatura de la Universidad de Sevilla, quien ha aplicado el trabajo teórico y práctico de Stanislavski en torno a la memoria afectiva en el aula. Para Guichot, la memoria afectiva tiene una gran potencialidad en la creación literaria y en el proceso de enseñanza-aprendizaje, de modo que éste fomente la creación y resulte motivador para el alumnado. Plantea que:

“Stanislavski usó la memoria afectiva como fuente de creatividad en el teatro por una simple razón: esta interviene en el presente del actor, en la inmediatez de la escena, y no en un pasado. La memoria o la imaginación refuerzan lo colectivo y lo individual desde el campo de las emociones y de los impulsos, por lo que sitúa al alumno en un espacio distinto del que está acostumbrado a transitar en el aula, que es el intelectual”

(Guichot, 2016, p. 65).

En este sentido, el trabajo teórico de Stanislavski es precursor de lo que en nuestros días ha sido ya formulado como la inteligencia emocional (Goleman, 2012) en el plano más divulgativo, o por parte de Gardner (1983) en torno a las inteligencias múltiples, esta vez en un sentido más académico.

El super-objetivo

Abordamos, finalmente, el último término de la obra de Stanislavski que hemos seleccionado para integrar el marco teórico de nuestro trabajo. Este concepto es el denominado super-objetivo. Todo el trabajo previo realizado en torno a los objetivos y unidades de análisis deberá estar amalgamado y conectado al eje transversal que los da sentido, y que no es otro que el super-objetivo del argumento al que estamos refiriéndonos ahora.

La importancia de este super-objetivo es tal que Stanislavski llegará a afirmar lo siguiente:

“La unión común debe ser tan fuerte que hasta el pormenor más insignificante, si no está relacionado con el super-objetivo, se destacará como superfluo o equivocado. También ese ímpetu hacia el super-objetivo debe ser continuo o través de la obra. Cuando su origen es teatral o superficial, dará a la obra una dirección sólo aproximadamente correcta. Si es humano y dirigido hacia la realización del propósito básico de la obra, será como una arteria importante, que provee de alimento y vida tanto a la obra como a los actores” (Stanislavski, 2017, p. 215).

En su afán pedagógico, Stanislavski utiliza la metáfora de la arteria y del sistema circulatorio del ser humano para hablar de las características del super-objetivo. Sin este trabajo de canalización la fuerza de la interpretación se perdería. Siguiendo a Bauzá (2015), nos podríamos referir a este super-objetivo como aquél objetivo que mueve al actor/personaje a actuar frente a las situaciones dramáticas que le van saliendo al paso según avanza la obra en la que se inserta su trabajo.

Por nuestra parte, el super-objetivo va a ser una pieza clave en la ficha de análisis fílmico en la que hemos sintetizado los elementos de análisis que vamos a aplicar a las interpretaciones de los actores y actrices seleccionados en la muestra. Para ello, formularemos cuál es el super-objetivo de cada intérprete, y buscaremos indicios en las películas que permitan identificarlo y reconocerlo.

5. Diseño metodológico

5.1. Justificación de la metodología para el análisis

Con el siguiente trabajo de campo, hemos intentado extraer (tras el visionado y análisis de las películas seleccionadas), las características del sistema Stanislavski que podemos apreciar a simple vista. Nos encontramos ante un tipo de análisis peculiar, puesto que, como hemos explicado en la primera parte del trabajo, el sistema está formado en su totalidad por trabajo personal previo a la película, es decir, por un proceso (por parte de cada actor). Al visionar las películas lo que analizamos es el resultado, y si no tenemos la posibilidad de contar con testimonios (propios o del entorno de los actores) que expliquen cómo fue llevada a cabo la construcción de cada personaje, este estudio se realizaría de manera parcial.

Sin embargo, teniendo consciencia de que sería imposible abarcar la totalidad de los elementos del sistema Stanislavski para la realización del análisis, hemos seleccionado los que nos permiten hacer una lectura en profundidad solamente visionando las películas y estudiándolas mínimamente, y son los siguientes: Circunstancias dadas, super-objetivo, caracterización y dicción. Tomando estos elementos hemos elaborado una plantilla de análisis para identificarlos rápidamente, y posteriormente hemos realizado el desarrollo del análisis, incluyendo otros datos que no constan en la tabla, pero usando ésta como esqueleto del trabajo de campo.

5.2. Películas para el análisis: *Bus Stop* (1956), *El Padrino* (1972), *El Padrino II* (1974) *Taxi Driver* (1976) . Criterios para la selección de estas películas.

Las películas escogidas para el análisis son: *Bus Stop* (1956), dirigida por Joshua Logan, *El Padrino* (1972) y *El Padrino II* (1974), dirigidas por Francis Ford Coppola y *Taxi Driver* (1976), dirigida por Martin Scorsesse.

En el caso de *Bus Stop* (1956), hemos escogido esta película por la importancia que tiene en cuanto al “método”, ya que fue la primera película en la que Marilyn puso en práctica todos los conocimientos adquiridos con Lee Strasberg en el Actors Studio. Además,

en ella podemos observar las tres facetas de Marilyn indicadas en la plantilla.

En cuanto a *El Padrino* (1972) y *El Padrino II* (1974), a parte de su enorme importancia y relevancia en la historia del cine, nos dan la oportunidad de estudiar a tres actores del “método” que se encuentran bajo el mismo contexto, algo que nos parecía muy interesante. En cuanto a la interpretación de Marlon Brando, Al Pacino y Robert De Niro, dos de ellos obtuvieron un Óscar a raíz de su interpretación en las películas (Marlon Brando y Robert De Niro), y a Al Pacino le valió una nominación su interpretación en *El Padrino II*. Por lo tanto, contamos con respaldo suficiente para considerar sus interpretaciones como ejemplares para el análisis.

Por último, en lo que concierne a *Taxi Driver* (1976), es una película en la que Robert De Niro debe construir un nuevo arquetipo de personaje jamás utilizado antes, y lo hace a través del método, por lo que resulta bastante ilustrador para nuestro análisis. Además, la película cuenta con una de las escenas más emblemáticas de la historia del cine, que es justamente la que hemos seleccionado para el análisis. De Niro fue nominado al Óscar a mejor actor por su interpretación de Travis Bickle en esta película, por lo que también contamos con respaldo para utilizarla en nuestro trabajo de campo.

Actor/Personaje	Marilyn Monroe /Cherie	Marlon Brando /Vito Corleone	Al Pacino /Michael Corleone	Robert de Niro /Vito Corleone (joven)	Robert de Niro /Travis Bickle
Película	<i>Bus Stop</i>	<i>El Padrino 1</i>	<i>El Padrino 1 y 2</i>	<i>El Padrino 2</i>	<i>Taxi Driver</i>
Circunstancias dadas	EEUU, Phoenix. Años 50. Marilyn trabaja de <i>chanteuse</i> en un bar, con intención de acabar en Hollywood siendo actriz. Argumento e interpretación influenciados por la moral amorosa de la época.	EEUU, años 40. Capo de una de las cinco familias de la mafia que gobiernan las calles de New York. Costumbres sicilianas inquebrantables (vendetta p. ej.) Fuertes códigos familiares que debe respetar y enseñar a su entorno.	EEUU, años 40. Hijo menor de la familia, el único que al principio no tiene relación con las actividades mafiosas. Se ve obligado a asumir el mando de la familia para protegerla y mantener su poder.	EEUU (Nueva York), año 1917. Inmigrante italiano recién llegado a “Little Italy”. Situación económica humilde. Discreción y astucia.	EE.UU (Nueva York), años 70. Ex-combatiente de la guerra de Vietnam. Traumas y dificultades para socializar de manera normal. Trabaja de taxista para matar el tiempo, mientras observa una Nueva York oscura y decadente.
Super-objetivo	Llegar a ser “alguien” (Para ella se materializa en llegar a Hollywood y ser famosa)	Mantener el poder y el honor de su familia por encima de cualquier otra cosa.	Aumentar el poder de su familia a toda costa y mantener el honor de la misma.	Ascender socialmente mientras se dedica a su familia.	<i>Limpiar</i> la sociedad, pasar a la acción.
Caracterización -Física -Psíquica	Caracterización típica de Marilyn (explicada en el desarrollo del análisis), aunque con algo menos de ingenuidad. Está caracterizada de manera sexualizada, dramática, y cómica.	Mandíbula ensanchada con prótesis. Pelo engominado, gesto serio y siempre trajeado. Presencia de “estatua”. Aunque transmite oscuridad, siempre se mantiene en la calma.	Gran diferencia entre el Michael de la primera parte y la segunda. Rostro despreocupado y feliz al principio, y serio y respetable en la segunda parte. Ejemplo de cómo el cambio psicológico afecta al físico.	Personaje no muy hablador, pero lo dice todo con la mirada, con sus gestos y sus movimientos. Observador y astuto.	Hombre de 27 años aparentemente normal, con algunos trazos de desequilibrio mental, que se intensifican en la película. Importancia de la sonrisa (psicópata). Transmite una violencia serena. Importancia de la mirada.
Dicción -Palabras -Entonación	Voz reconocible de Marilyn que la hace única, sobre todo en la escena en la que canta.	Voz rasgada muy característica que hace único y rápidamente distinguible al personaje. Entonación italiana aún hablando inglés. (A veces habla italiano).	Entonación neutral, serio, impone respeto y transmite tranquilidad.	Voz rasgada, y prácticamente sólo habla en italiano (siciliano).	Mucha más importantes los silencios que las palabras en este personaje.

6. Trabajo de campo

6.1 Marilyn Monroe en *Bus Stop* (1956)

Damos paso al análisis de la primera interpretación, la de Marilyn Monroe en la película *Bus Stop* de Joshua Logan.

Primero nos disponemos a exponer las circunstancias dadas por el director, ya que serán determinantes en la interpretación de Marilyn para el personaje de Cherie.

La primera vez que vemos a Marilyn en la película es en el bar donde trabaja de *chanteuse*, tal y como hemos señalado en la tabla. Sabemos, por una conversación con su jefe, que viene del campo, ya que la llama “campesina” de manera despectiva. Se encuentra en un proceso vital de cambio, puesto que menciona que se encuentra siguiendo una “ruta” (que acaba en Hollywood), y explica que si no se tiene una ruta se acaba andando en círculos.

Para identificar el súper-objetivo de Marilyn, debemos hacer referencia a una conversación con una de sus compañeras de trabajo en su primera aparición en la película. En esta conversación Marilyn le cuenta que aprendió a cantar porque está intentando llegar a “ser alguien”. Es por ello que pretende terminar su viaje en Hollywood, ya que en el imaginario colectivo pertenecer al mundo de Hollywood significa ser reconocido por todo el mundo.



Cherie (Marilyn Monroe) junto a Beauregard (Don Murray) en *Bus Stop* (1956)

Pasamos a continuación al análisis de la caracterización. Para el caso de *Bus Stop*, iremos de lo general a lo concreto, exponiendo la caracterización de Marilyn e identificando en qué momento de la película se ponen más en relieve unos puntos u otros.

La caracterización de Marilyn en la mayoría de sus películas, incluyendo *Bus Stop* se articula alrededor de tres puntos principales: en primer lugar y sin lugar a dudas, el erotismo. Marilyn está muy sexualizada, y lo percibimos a través de su ropa, de sus gestos, de su voz... Uno de los momentos en los que su erotismo se pone más de manifiesto es durante su actuación en el bar, donde canta de manera sensual mirando a Beauregard, el único que parecía prestarle atención en la sala.

En segundo lugar debemos comentar que las interpretaciones de Marilyn suelen tener un gran contenido cómico, y la manera más habitual de materializarse es a través de su “falsa ingenuidad”. Marilyn parece ingenua a lo largo del film, fácil de engañar, pero a medida que va avanzando vamos comprobando cómo es más inteligente de lo que parece, sobre todo respecto a la inteligencia emocional.

Por último, Marilyn es una figura “maternal”. Aunque en *Bus Stop* no sea la que se ponga más de relevancia, también podemos identificar esta figura, cada vez que le dice a Beauregard cómo debe comportarse. En esos momentos deja de ser su amante para ser, en la práctica, su hijo.

6.2 Marlon Brando en *El Padrino* (1972)

A continuación, pasaremos a valorar los elementos ya remarcados en la tabla de análisis. En primer lugar, para comprender la complejidad y el sentido del personaje de Vito Corleone, debemos identificar cuáles son las circunstancias dadas por Francis Ford Coppola (a partir de la novela de Mario Puzo) en el desarrollo de la película.

En cuanto al contexto histórico, nos situamos en la Nueva York de los años 40. Los Estados Unidos experimentaban una época de bonanza tras la Segunda Guerra Mundial, y las calles de Nueva York estaban controladas por las “cinco familias” de la mafia siciliana, comúnmente llamadas “La Cosa Nostra”. Vito Corleone es el “capo” de su familia, y el principal responsable del poder que tiene la misma. Para comprender a fondo el comportamiento de Vito Corleone, debemos tener en cuenta su procedencia: Sicilia. Al contrario que sus hijos, él nació en Italia, y tuvo que emigrar a EEUU durante los años 20. Por lo tanto, a pesar de ser un ciudadano americano, los valores tradicionales de su lugar de procedencia prevalecen por encima de los adquiridos en su nueva nación. Estos valores están basados en la lealtad y protección de la familia por encima de cualquier otra cosa. Tan importante será para los Corleone defender a su familia, como al honor de la misma.

Como hemos comentado antes, estos valores determinarán toda la historia de la familia Corleone, principalmente al capo de la familia, ya que es el encargado de asegurar el relevo generacional en su seno familiar, enseñando a sus descendientes estos valores.

Una vez comentadas las circunstancias dadas, pasamos a poner en relieve el super-objetivo del personaje de Vito Corlone, aquél que determinará sus actos y su destino a lo largo de su vida, y de lo que vemos en la película.

Sin entrar en análisis de la infancia y juventud de Vito, ya que lo comentaremos un poco más adelante al hablar de la interpretación de Robert de Niro de Vito Corleone joven, lo que nos enseña *El Padrino I* sobre él es que a pesar de ser una persona que pertenece a un mundo oscuro, relacionado con el crimen, prefiere la paz antes que la guerra, ya que pasó por esa situación años atrás. Lo importante para Vito al comienzo de la película es cuidar los negocios y las buenas relaciones para que su familia mantenga el estatus social que posee. Así como hemos dicho que Vito prefiere la paz antes que la guerra, es evidente, tras el visionado de la película, que tampoco dudará en utilizar la violencia para defender a su círculo (todos los que le llaman “padrino”), al que también considera familia. Por lo tanto, el super-objetivo

de Vito Corleone sería mantener el poder y el honor de su familia por encima de cualquier otra cosa.

Llegados a este punto, daremos paso al análisis interpretativo de la escena elegida. Se trata de la escena de apertura de la película. A pesar de que hay múltiples momentos en los que podemos ver la personalidad de Vito Corleone a lo largo de la película, se ha elegido la primera escena, porque la intención del director es mostrarnos en pocos minutos las líneas generales tanto del personaje como del mundo que le rodea.

En esta escena, lo primero que se nos muestra del personaje es su voz. Es uno de sus rasgos más característicos de Vito Corleone. Su voz rasgada nos da a entender que se trata de una persona madura, no está hablando ningún joven. Marlon Brando declaró que se inspiró en unas declaraciones del mafioso Frank Costello (personaje real en el que está inspirado Vito Corleone) para crear la voz de su personaje. Además, podemos identificar un marcado acento italiano en su dicción de habla inglesa. Esto es algo a poner en relevancia ya que Marlon Brando tuvo que trabajar este acento sin ser descendiente de italianos o italoamericanos, como sí lo eran algunos de sus compañeros de reparto.

En los segundos que continúan, podemos ver el semblante serio de Vito, que le acompaña prácticamente a lo largo de toda la película. Su cara impone respeto y “peligro”, gracias a rasgos que ensalzan estas dos características, como su mandíbula, que evoca a un bulldog. Marlon Brando propuso que su personaje tuviese esta mandíbula ya en la primera prueba para obtener el papel de Vito Corleone, introduciéndose pañuelos en la boca para hacerla abultada. A la hora de grabar la película, un dentista fabricó una prótesis especial para mantener su mandíbula con ese gesto tan característico.

Gracias a este físico imponente, Vito Corleone no necesita gritar ni levantarse para expresar su enfado. Lo vemos claramente en la escena seleccionada, donde después de que Bonasera le ofenda pidiéndole que mate por dinero, desde su silla muestra su desaprobación con su actitud, y comprobamos el miedo en el rostro de Bonasera. Vito Corleone le reprocha que nunca quisiera su amistad, y ahora que se ve en problemas es cuando busca a la familia.

Vito Corleone pertenece a un mundo de sombras y de oscuridad, y así aparece

caracterizado literalmente en esta escena. Lo encontramos al principio en la oscuridad, y el director juega a contar metafóricamente cómo Bonasera llega desde la luz para pasar a la oscuridad. Es decir, hasta este momento había sido un ciudadano americano más, conviviendo con sus leyes e instituciones, pero debe pasar a las sombras, a las costumbres y leyes sicilianas, para vengar a su hija. Por eso, justo al principio de la escena, en el momento en el que susurra en el oído de Vito lo que quiere que haga con los agresores de su hija, da el paso a las sombras.

Es importante apuntar que la interpretación de Vito Corleone hizo ganar un Óscar a mejor actor a Marlon Brando en 1973, quien no fue a recogerlo personalmente en señal de protesta, enviando a una actriz indígena (Sacheen Littlefeather) para mostrar su desaprobación con el tratamiento que se daba a los indígenas en las películas de Hollywood en aquellos años.



Vito Corleone (Marlon Brando) hablando con Bonasera (Salvatore Corsitto) en *El Padrino* (1972)

6.3. Al Pacino en *El Padrino* (1972) y *El Padrino II* (1974)

Damos paso al análisis del papel de Al Pacino interpretando a Michael Corleone en *El Padrino 1* y 2.

Si exponemos las circunstancias dadas para el papel de Michael Corleone en *El Padrino*, hay una parte de ellas que son compartidas con las analizadas anteriormente en el caso de Vito Corleone: contexto histórico y cultural, seno de familia mafiosa procedente de Sicilia... Sin embargo Michael, al igual que sus hermanos y a diferencia de su padre, nació en los EEUU. Él no tiene marcadas a fuego, como sí las tiene su padre, las tradiciones sicilianas, sino que las fue aprendiendo poco a poco, a la vez que aprendía los valores que debía tener cualquier ciudadano americano. Además, Michael acaba de volver de combatir en la II Guerra Mundial, condecorado con una medalla al valor.

Antes de ir a la guerra comenzó a estudiar en la universidad, algo que pretende continuar ahora que vuelve a estar en casa. Al contrario que sus hermanos, él no participa de los negocios familiares y actividades mafiosas. Sin embargo, su padre prefiere que Michael permanezca “limpio”, y así lo reitera en varias ocasiones en el film.



Michael Corleone (Al Pacino) con Kay (Diane Keaton) en *El Padrino* (1972)

En un momento de la primera película, Vito Corleone sufre un atentado a manos de miembros de la familia Tattaglia, que estaban enfrentados con los Corleone por asuntos de negocios. Por ello, Vito debe ingresar al hospital, y la familia Corleone comienza a desestabilizarse al no estar presente el capo y al haber tomado el mando Sonny, quien debería sustituir a Vito cuando éste ya no pudiese encargarse de su familia.

Debido al desorden que reina en la familia y a un plan ideado por la familia Tattaglia en colaboración con la policía, durante la primera noche que Vito pasa en el hospital, éste se encuentra sin nada de guardia. Se trata de un momento peligroso, pues quien le atacó pretende rematarlo. Es Michael quien entra en escena, y de manera improvisada idea un plan de protección para su padre y evita la muerte del mismo, ya que espanta a los miembros de la familia Tattaglia que van a visitarle.

Por último, para acabar de poner en relieve las circunstancias dadas, es necesario comentar tres momentos decisivos en el arco de transformación del personaje de Michael Corleone. En primer lugar el doble asesinato de Sollozzo y McCluskey. Fue el encargado de matar a estos dos enemigos de la familia Corleone, debido a que ellos pensaban que Michael era “neutral”, al no estar relacionado con las actividades mafiosas de su familia. A pesar de que Michael acaba de volver de combatir en la II Guerra Mundial, en la cual ha debido matar, este asesinato le supone un choque con su sistema de valores y con su vida. Su transformación interna es rematada por la explosión que sufre su mujer en Sicilia, en un atentado que en principio iba dirigido a él, y de su hermano Sonny, acribillado por sicarios de otra de las familias rivales de la familia Corleone.

Debido a todas estas circunstancias, Michael, aparte de tener que tomar el mando de su familia y dar un giro de ciento ochenta grados en su vida, adquiere un carácter frío, extremadamente calculador y violento.

Si hablamos de su súper-objetivo, es muy similar al de su padre, Vito Corleone, aunque con cierta variación. Lo que mueve a Michael es la protección de su familia, mantener su honor, pero a diferencia de su padre, en este momento no se limita a mantener su poder, sino que busca constantemente aumentarlo y seguir escalando socialmente. Los “negocios” le

acaban nublando la vista, incluso tapando el objetivo principal, que es proteger a su familia. Es por ello que acaba distanciándose cada vez más de su mujer y de sus hijos. Por ello, diríamos que el súper-objetivo del personaje de Michael Corleone es aumentar el poder de su familia a toda costa y mantener el honor de la misma.

En cuanto a la caracterización de Al Pacino en la interpretación de Michael, es un claro ejemplo de cómo al trabajar con el método, la psicología tiene influencia en el físico. Para hacer este análisis, debemos dividir en dos las caracterizaciones de Michael Corleone en *El Padrino*, basándonos en lo explicado previamente sobre las circunstancias dadas. En primer lugar tenemos al Michael del principio de la primera película, recién llegado de combatir en la guerra y con intención de retomar sus estudios universitarios. Tomamos como referencia el primer phrame. Le vemos con una expresión relajada y una sonrisa sincera, disfrutando con su novia Kay. Sin embargo, en gran contraste con este Michael tenemos al del segundo phrame, estando ya al mando de su familia, y tras haber pasado por todo el proceso de metamorfosis comentando antes.

De acuerdo al trabajo del método, para interpretar a Michael Corleone, Al Pacino tuvo que preguntarse: ¿Qué es un mafioso? O ¿Qué es un “padrino”? Según Coppola, un “padrino” es un personaje que pertenece a la sombra, y es por ello que tanto Vito como Michael son personajes crepusculares. Además, en el caso de Michael, es un personaje que en principio no pertenecía a la sombra, pero la abraza, escribiendo así su destino trágico y empezando un viaje de no retorno que iremos observando a lo largo de la saga.

La escena escogida para el análisis pertenece a *El Padrino 2*, y se trata de una conversación entre Michael y Frank Pentangeli, en la que Michael está muy enfadado porque acaba de sufrir un atentado en su casa en el que podrían haber muerto él y su mujer. En esta ocasión tenemos a un Michael serio y oscuro, similar a lo que representaba su padre, Vito Corleone, aunque incluso con algo más de violencia en su rostro. Se nos presenta como un personaje, que al igual que su padre, tiene una presencia de “estatua”. La mirada es muy importante en la caracterización de este personaje, ha perdido el brillo de la felicidad y la tranquilidad, y ha adquirido un cariz criminal. A pesar de tener una treintena de años, da la apariencia de ser mucho más mayor.

No es difícil encontrar nexos entre esta escena y la presentada para el personaje de Vito Corleone, perteneciente a *El Padrino 1*.

Es importante remarcar la relación de Al Pacino con el espacio. Aunque tiene momentos estáticos, sentado con las piernas cruzadas una encima de la otra en posición de dominación, vemos como continuamente se mueve, explora el lugar y se hace con él. Es una de las características de Al Pacino en su forma de actuar.



Michael Corleone (Al Pacino) hablando con Pentangeli (Michael V. Gazzo) en *El Padrino II* (1974)

En cuanto a la dicción, Al Pacino siempre mantiene un tono sereno, aunque contundente. Es por ello, que en momentos como el que vemos en esta escena, cuando eleva la voz para gritar, sabemos inmediatamente que se encuentra desequilibrado y lleno de ira, pues son escasas las veces que lo escuchamos gritar a lo largo de la película. Al igual que para el personaje de Vito Corleone, no le hace falta gritar ni tener una conducta agresiva para imponer respeto.

6.4. Robert De Niro en *El Padrino II* (1974)

A continuación, para terminar con el análisis de las interpretaciones pertenecientes a la saga *El Padrino*, damos paso a la interpretación de Robert De Niro en el papel de Vito Corleone de joven, papel que le hizo ganar un Óscar a mejor actor de reparto.

Primeramente expondremos las circunstancias dadas para el personaje de Vito Corleone en *El Padrino II*, que son bien diferentes de las de la primera parte, a pesar de tratarse del mismo personaje. Es pertinente aclarar que la película *El Padrino II* está montada alternando dos líneas de tiempo y contextos diferentes: la que aparece en primer lugar en pantalla es la línea de tiempo de la anterior película, es decir, la continuación de la historia. Sin embargo, sólo aparece la cara de Michael unos segundos, y el sillón donde se sentaba su padre, vacío. Estos primeros segundos son mostrados a modo de enganche con la anterior entrega. Seguidamente, comienza la segunda línea de tiempo, que tal y como se indica en los títulos, se remonta al año 1901: los primeros años de Vito Corleone.

Dentro de esta propia línea de tiempo, encontramos escalonamientos. Al comienzo, vemos a un Vito Corleone en su infancia, mientras que al final, se nos muestra a un Vito ya adulto y con cuatro hijos. Por ello, a la hora de poner en relieve las circunstancias dadas, es necesario seleccionar un tramo temporal, así que analizaremos las circunstancias de la escena elegida.

Hemos seleccionado para el análisis la escena en la que Vito Corleone asesina a Don Fanucci, ya que es un momento decisivo en la vida del personaje, y que determinará su arco de evolución a lo largo de la saga.

En este momento de la película, Vito está instalado en Nueva York, en el barrio “Little Italy”, donde viven casi únicamente inmigrantes italianos. Allí vive con su mujer y sus hijos, aunque aún son jóvenes. Perdió recientemente su trabajo, puesto que Don Fanucci, un mafioso de la zona, obligó a su jefe a reemplazarle por un conocido suyo. Como perdió su trabajo, y casualmente conoció a un ladrón a pequeña escala de su barrio, comienza a realizar con él pequeños robos, que le dan para sacar adelante a su familia. Este ladrón es Clemenza, quien se está presente en la primera parte de *El Padrino*, ya pasados los años.

En cuanto al súper-objetivo, es el mismo que tiene cuando ha llegado a la madurez, es

decir, proteger a su familia principalmente. Sin embargo, la posición social y económica en la que se encuentran Vito y su familia en los años que se nos muestra en la película es mucho más baja que cuando es capo de la mafia. Es por ello que aparte de cuidar a su familia, la otra parte de su súper-objetivo es ascender socialmente y aumentar su poder.

Vito observa en varias ocasiones el comportamiento de Don Fanucci y parece no gustarle, pero no decide actuar hasta el día de la escena seleccionada. Idea un plan para, en un supuesto pago que deben realizarle, hacerle “una oferta que no podrá rechazar”, es decir, asesinarle.

Otra de las razones por las que hemos escogido esta escena es porque podemos observar a De Niro en dos espacios muy diferentes, en los que su comportamiento y movimiento cambian considerablemente. En primer lugar, le vemos en un sitio cerrado sentado frente a su enemigo, estático. En segundo lugar, le vemos andar sigiloso por las azoteas de Little Italy.



Vito Corleone (Robert De Niro) en *El Padrino II* (1974)

Al comienzo de la escena, cuando se reúne con Fanucci en el bar, vemos a un Vito tranquilo y calculador, a pesar de que sabe que en pocos minutos asesinará a la persona que tiene delante. Habla con Fanucci, y durante la conversación tenemos la oportunidad de ver una sonrisa “marca De Niro”. Robert De Niro ha interpretado más personajes relacionados

con el mundo del crimen, y en varias ocasiones utiliza esta sonrisa, que comentaremos un poco más adelante al analizar el caso de Taxi Driver. Otro de los elementos clave de Robert de Niro es su mirada. En este caso es una mirada fría, a la que no se le escapa ningún detalle, y que da la impresión de ser calculadora. Por último, en lo que concierne a la conversación en el bar, debemos remarcar la dicción. En todo momento los dos personajes hablan en italiano, con el plus de que De Niro habla con la voz rasgada, al igual que lo hizo Marlon Brando para interpretar al Vito de la primera película. Esta es una característica del personaje que le vino dada, ya que fue ideada por el propio Marlon Brando.

En cuanto al italiano, es interesante mencionar que para adquirir acento siciliano y mejorar su italiano, Robert de Niro estuvo cuatro meses viviendo en Sicilia mientras preparaba su personaje. Esto es algo que demuestra hasta qué punto De Niro es un actor del “método”.

En la segunda parte de la escena, vemos a De Niro caminar por las azoteas, siguiendo a Don Fanucci que anda por la calle. Aquí vemos la parte más “animal” de De Niro. Se desplaza con movimientos similares a los de un felino, de manera silenciosa y hábil, buscando a su presa. Aquí, al contrario que en la parte del bar donde la mirada era lo más importante, el movimiento es el que marca la acción. Finalmente, cuando dispara a Don Fanucci, vemos un rostro frío, que no bascula en sus actos.

6.5. Robert De Niro en *Taxi Driver* (1976)

Por último, abordaremos el segundo papel de Robert De Niro de nuestro análisis: su interpretación del personaje de Travis Bickle en la película *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsesse.

Para comenzar, en cuanto a las circunstancias dadas, nos situamos en Nueva York, en los años 70. El protagonista de la película es Travis Bickle, uno de tantos ex-combatientes de la Guerra de Vietnam que volvieron con trastornos psicológicos y con dificultades para reinsertarse en la sociedad norteamericana. No sabemos mucho sobre su pasado, sólo el hecho de que combatió en la guerra. Travis se nos presenta como una persona misántropa, solitario y observador. Sufre de insomnio, por lo que dedica sus noches a trabajar en el taxi, ganando bastante dinero. Los únicos momentos en los que está acompañado es en las paradas que hace con sus compañeros taxistas, aunque se trata de algo más protocolario que voluntario.

Al igual que hemos comentado en el caso de *El Padrino*, para prepararse el papel de Travis Bickle según el método, Robert De Niro tuvo que hacerse la pregunta: ¿Qué es ser un taxista? Y no sólo eso, sino: ¿Qué es ser un taxista ex-combatiente de la guerra? Se trataba de un papel que jamás había sido interpretado por nadie, por lo que De Niro no contaba con ninguna referencia en la que apoyarse para desarrollar su papel. Un taxista es alguien que se encuentra continuamente en movimiento. A causa de varios factores (ex-combatiente, insomnio, antisocial, rechazo amoroso...), Travis Bickle bascula a veces hacia la locura, y la inestabilidad es continuamente visible, sobre todo a través de su sonrisa, que en lugar de transmitir humanidad, transmite locura. Además, para De Niro, un taxista es un observador. Esto lo vemos claramente al inicio de la película, donde se nos muestra a Travis conduciendo su taxi iluminado por las luces de la ciudad, con jazz de fondo. Observa las calles “sucias” de Nueva York, llenas de delincuencia, prostitución, violencia, tráfico... Esto es algo que no le gusta, pero se limita a ser un *voyeur* incapaz de pasar a la acción para “limpiarlas”. Esta posición le incomoda, y siente la necesidad de actuar, sin saber cómo concretamente. Es por ello que intenta asesinar al candidato Charles Palantine, aunque finalmente no puede hacerlo. Podemos decir por lo tanto, que pasar a la acción es el súper-objetivo de Travis Bickle. Cuando al fin lo consigue, al asesinar al final de la película al proxeneta para el que trabaja Iris, podemos observar la satisfacción en su rostro, pues por fin ha cumplido su propósito.

Es interesante apuntar, en lo que respecta a la construcción del personaje según el método, que De Niro estuvo trabajando de taxista durante un mes, doce horas al día. De esta manera, pudo comprender e interpretar las perturbaciones mentales de Travis mientras que sufría insomnio, así como reflejar la técnica de chófer con exactitud, transmitir realidad.

Después de comentar las líneas generales de la construcción del personaje de Travis Bickle, abordaremos el análisis de una escena concreta. En este caso hemos escogido la más emblemática de la película, y una de las más recordadas de la historia del cine: el monólogo frente al espejo, donde recita la conocida frase: *You talking to me?* (*¿Me estás hablando a mí?*).



Travis Bickle (Robert De Niro) hablando frente al espejo en *Taxi Driver* (1976)

En esta escena vemos a Travis colocándose en el cuerpo los mecanismos para sacar las armas, así como dos pistoleras, y una chaqueta que lo tapa todo. Parece que sólo está mirando si se le notan las armas debajo de la ropa, pero entonces empieza a hablarle al espejo, como si fuese otra persona. Aparentemente, al principio, lo que Travis hace es practicar para el momento en el que tenga delante a su enemigo, pero cada vez el monólogo (o la conversación), se vuelve más intensa. Es en esta escena donde vemos el lado más esquizofrénico de Travis. De hecho, lo que vemos todo el rato es su reflejo, como si la

paranoia se hubiese desprendido de la persona, y fuese lo que estamos observando. Puesto que lo que observamos como espectadores son fundamentalmente primeros planos o planos medios, cobra mucha importancia la gestualidad de la cara, hasta los gestos más pequeños, y Robert De Niro los controla a la perfección y nos sumerge en la locura de su personaje.

Se trata de una escena representativa, no sólo porque nos deja ver gran parte de la personalidad de Travis Bickle, sino que también demuestra hasta qué punto Robert De Niro llega a identificarse con su personaje de acuerdo a las pautas del “método”, ya que esta escena fue el resultado de una improvisación del actor. Ésto era algo que acostumbraba a hacer Martin Scorsesse, quien daba libertad a los actores para que crearan y construyeran sus personajes.

En cuanto a la dicción, es importante recalcar que Travis es un personaje que se encuentra más cerca de los silencios y las miradas que de las conversaciones. Es otra de las consecuencias de haber sido combatiente en la guerra. Uno de sus grandes problemas es la falta de comunicación. De hecho, cuando más elocuente comunicativamente lo encontramos es al escuchar su voz en off leyendo lo que ha escrito en su diario.

7. Conclusiones

Por último, para terminar nuestro trabajo, damos paso a las conclusiones que hemos elaborado a partir de nuestra investigación. Retomando los objetivos que nos propusimos al comienzo del trabajo, en primer lugar hablábamos de poner de relieve la importancia y la utilidad del método Stanislavski. Tras el análisis de las películas hemos comprobado cómo el método Stanislavski supone una revolución en la forma de actuar respecto a los modos anteriormente establecidos de entender la interpretación. Sin este sistema de actuación, no existirían interpretaciones como las que hemos analizado anteriormente, que conllevan un trabajo interno de creación y comprensión del personaje que sólo es capaz de llevarse a cabo siguiendo las pautas del método. Algunas de las pautas y procesos más importantes son las que hemos expuesto en este TFG. Estos son: la imaginación, el trabajo en unidades y objetivos, la importancia de la fe y el sentido de verdad, la memoria afectiva y el superobjetivo. Así, como primera conclusión, afirmamos que el TFG nos ha servido positivamente para sintetizar los principales elementos del sistema Stanislavski.

Así, como primera conclusión de nuestro trabajo, afirmamos que cumpliríamos el primero de los objetivos secundarios que nos planteábamos al principio del TFG: sintetizar los elementos principales del método Stanislavski.

La segunda conclusión está relacionada con el correspondiente objetivo, en el que hablábamos sobre la necesidad de “conocer y aplicar una metodología de análisis fílmico que fuese útil para analizar la interpretación de los actores” (página 15 del TFG).

En este sentido, nuestra segunda conclusión apunta a la validez de la metodología usada, aunque creemos que necesitaría ser complementada por otras fuentes documentales e informativas que den cuenta del trabajo realizado por los actores para preparar su interpretación.

En el mismo sentido se orienta la tercera conclusión. La ficha de análisis elaborada es pertinente y útil, aunque insuficiente, para abordar en profundidad el objetivo propuesto. Creemos que el trabajo de síntesis realizado en la ficha de análisis es una de las aportaciones personales de este TFG, al menos es una de las partes con la que estamos más orgullosos, ya

que ha servido para sintetizar y aplicar muchas de las lecturas realizadas. Sin embargo, una vez aplicada la metodología, y tras la revisión del trabajo de análisis, constatamos que sería necesario ampliarla con diarios de los propios actores u otras fuentes informativas adicionales.

Consideramos que esta bien podría ser una tarea a realizar en el marco de un trabajo de investigación posterior (un Trabajo Final de Máster) que en un futuro podamos realizar.

BIBLIOGRAFÍA:

- BAUÇÁ, María (2015). *La acción en el método de las acciones físicas de Constantin Stanislavski desde la perspectiva de las neurociencias*. Trabajo Final de Master. Universidad Internacional de la Rioja. La Rioja
- BORDWELL, David (1996). *La narración en el cine de ficción*. Paidós. Barcelona.
- CORNAGO, Oscar (2000). *La vanguardia teatral en España (1965-1975): del ritual al juego*. Visor. Madrid.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús (1994). *Narrativa audiovisual*. Cátedra. Madrid.
- GARDEY, Mariana: “Lee Strasberg y los frutos de su viaje: la verdad”, en DUBATTI, Jorge (coordinador) (2008). *De la escena clásica al presente*. Ediciones Colihue. Buenos Aires.
- GARDNER, Howard (1983). *Inteligencias múltiples*. Buenos Aires. Paidós.
- GOLEMAN, Daniel (2002). *Inteligencia emocional*. Madrid. Kairós.
- GORDILLO, Inmaculada (2009). *Manual de Narrativa Televisiva*. Síntesis. Madrid.
- GUARINOS, Virginia (1996). *Teatro y cine*. Padilla. Sevilla.
- GUARINOS, Virginia (1992). *Teatro y televisión*. Centro Andaluz de Teatro y Alfara. Sevilla.
- GUBERN, Román (1982). *Historia del cine*. Editorial Lumen. Barcelona.
- GUICHOT, Elena (2016). *La memoria afectiva como llave para la didáctica de la lengua y la literatura*. Textos Didáctica de la Lengua y de la Literatura, nº 71, pp. 64-68.
- KNÉBEL, María Ósipovna (1996): *El último Stanislavsky*. Madrid, Fundamentos.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2004). *Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial*. Arbor, nº 177 (Marzo-Abril 2004), pp. 573-594.
- ROMERA, José; Gutiérrez Carbajo, Francisco y Romero, Dolores (eds.). (2002). *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Editorial Visor. Madrid.
- STANISLAVSKI, Constantin (2017). *La preparación del actor* (Ricardo Debenedetti, trad.). Argentina: Libros de la Araucaria. (Obra original publicada en 1936).

FILMOGRAFÍA:

- ADLER, Buddy (Productor) y LOGAN, Joshua (Director). (1956). *Bus Stop* [Cinta Cinematográfica]. EU.: 20th Century Fox
- FORD COPPOLA, Francis (Productor) y FORD COPPOLA, Francis (Director). (1974). *The Godfather Part II* [Cinta Cinematográfica]. EU.: Paramount Pictures
- PHILLIPS, Julia y Michael (Productores) y SCORSESSE, Martin (Director). (1976). *Taxi Driver* [Cinta Cinematográfica]. EU.: Bill/Philipps e Italo/Judeo Productions.
- RUDDY, Albert (Productor) y FORD COPPOLA, Francis (Director). (1972). *The Godfather* [Cinta Cinematográfica]. EU.: Paramount Pictures