

EL MÉTODO DE LEE STRASBERG

EL ACTOR FRENTE A SÍ MISMO

El actor es el elemento característico del arte teatral. Todo en el teatro comienza por la actuación. Por muy brillante que sean las ideas del autor, o lo deslumbrante de su ingenio y lenguaje, éstas cuentan muy poco en el teatro, si no pueden ser expresadas a través del actor.

El drama implica que algo debe de haber ocurrido; implica también que hay algo que tenemos que saber para entender lo que está pasando ahora. La facultad dramática nos hace desear otro acto y otra escena; te envuelve por así decirlo, en los acontecimientos, a medida que estos van pasando.

Desgraciadamente, los autores aún proporcionan al actor palabras inadecuadas. Tienen miedo a que el público no entienda ciertas cosas, porque son inconscientes de cuánto puede el actor por sí mismo, y por eso tratan de incorporar todo por medio de las palabras.

La naturaleza humana del actor no sólo hace posible su grandeza, sino que es la fuente de sus problemas.

El ser humano que actúa es el ser humano que vive. Esta es una circunstancia aterradora. El actor representa esencialmente algo ficticio, un sueño; en la vida los estímulos a los que respondemos son reales. El actor debe responder constantemente a estímulos imaginarios. Y sin embargo, esto debe ocurrir no exactamente como ocurre en la vida, sino, en la realidad, mucho más compleja y comprensivamente. Aunque el actor pueda hacer las mismas cosas en escena, bajo condiciones ficticias, encuentra dificultades porque no está equipado como ser humano para simplemente hacer que imita a la vida. Debe creérselo hasta cierto punto, como también debe convencerse de la conveniencia de lo que está haciendo, para así hacer las cosas bien en el escenario.

No necesito trabajar para todo lo que hago en el escenario, o no soy actor o tengo tan poca confianza en mí mismo que no permito que el impulso de actuar se desarrolle dentro de mí. El actor lucha con el salto de la imaginación. Esta puede tener su lado fuerte o débil, pero en esencia debe estar ahí, de la misma manera que debe haber una voz para enseñar a alguien a cantar. El actor debe tener una imaginación activa. No sólo estar

dispuesto a dar el salto original, sino que también su imaginación debe estar dispuesta seguir hasta el final. No se puede aceptar a alguien cuya imaginación no salte, no avance y decir: “Está bien. Voy a enseñarle a actuar”. Eso es imposible.

Lo esencial para él es usarse, estar dispuesto a confiar e ir con la escena, el público y él mismo. En escena, no puede ser un tercio de actor, un tercio de crítico y una tercera parte de público. Debe ser actor en un noventa y nueve por ciento y tener un poco de crítico y otro poco de espectador. Si es un actor cien por cien, eso no es bueno. No sabe lo que está haciendo. Debe haber un pequeño margen que le permita darse cuenta de lo que hace.

En el teatro, si estamos dispuestos a continuar concentrándonos y a entregarnos a un problema, ya estamos tratando ese problema. La disposición de ir paso por paso sin preocuparse de si tenemos el cien por cien, constituye el mayor secreto de la buena actuación.

PREPARACIÓN:

1.- PROVOCAR LA IMAGINACIÓN

Al actuar, la imaginación presenta tres aspectos: impulsos, creencia y concentración. El impulso o “salto de la imaginación” puede ser consciente o inconsciente en su origen, pero carece de valor sin una creencia, que consiste en la fe del actor en lo que está diciendo, haciendo y sintiendo y que es interesante y apropiado. La concentración está causada y resulta del impulso y de la creencia. El actor que cree lo suficiente y tiene voluntad para seguir su impulso, se encuentra de ordinario concentrado. Por otra parte, una gran cantidad del trabajo del actor consiste en hacerse sensible al crear una experiencia, y esto trae consigo una búsqueda deliberada de los objetos o medios apropiados para concentrarse. A su vez, tal estado conduce al impulso y a la creencia.

Trato con todas mis fuerzas de ver si puedo producir para mí lo que deseo ver. Puede que lo consiga y puede que no.

Lo que haces es definir el objeto, pero tu pensamiento no pasa de ser eso, un pensamiento. Concentrarse en un objeto implica creer en él, verlo tan perfectamente que uno llega a convencerse, de tal forma que los sentidos cobran vida como lo hacen cuando vemos un objeto real. En la realidad el objeto está ahí; verlo es suficiente para avivar mis sentidos y emociones y para que mi imaginación trabaje. Pero tú simplemente defines los objetos en tu mente, de manera que pertenecen a una secuencia lógica.

Esto no es auténtica concentración. Esos objetos no te afectan. Tú los afectas a ellos.

Para que rindan plenamente, los sentidos debe siempre sentirse parcialmente libres para actuar o dejar de hacerlo, para ser o no ser. Algunos sentidos en los que ni siquiera pensamos, suelen trabajar para el actor inconscientemente, pero no lo hacen si estamos muy decididos a obtener exactamente lo que estamos pensando.

Pero, tan pronto como me planteo preguntas sencillas a las que no puedo responder, me animo así a mirar, buscar y pensar de verdad y la concentración auténtica se produce.

Tengamos en cuenta que la definición de un objeto nunca puede ser absoluta. Lo que sirve para que un actor se concentre, no servirá para otro. Un simple objeto material puede servir en un momento, mientras que un objeto inmaterial más complicado, puede ser necesitado en otro. La confiabilidad de un objeto depende no sólo del grado en que funcione para un determinado actor en una determinada situación, sino también de si funciona o no siempre que así se requiera que así sea. Un objeto que de ocho veces sirve tres, apenas puede ser considerado fidedigno.

No obstante, una vez que el actor se haya entrenado de forma que sus sentidos respondan con presteza a objetos o estímulos imaginarios, entonces estará equipado para descubrir por sí mismo aquellos objetos en particular que le ayudarán a despertar una verdadera concentración en una situación imaginaria creada por el dramaturgo.

2.- TRABAJO EMOCIONAL

La memoria afectiva es aquella que envuelve la personalidad del actor de forma que las profundamente enraizadas experiencias emocionales comienzan a responder.

Si el actor acaba de empezar a utilizar su memoria afectiva, es aconsejable volver como unos siete años atrás para encontrar experiencias emocionales.

Las reacciones emocionales provocadas por la memoria afectiva no se pueden determinar de antemano. Por ello, lo importante al usar la memoria afectiva es mantenerse concentrado no en la emoción, sino en los objetos o elementos sensoriales que forman parte del recuerdo de la experiencia anterior. Esto es por lo que el actor debe dominar los ejercicios de concentración relativos a la memoria sensorial, antes de intentar trabajar con la emocional. Con la memoria afectiva se trata de ver a gente que vimos, de oír cosas que ya oímos y de tocar cosas que ya tocamos entonces. Se intenta recordar a través de los sentidos lo que la boca saboreó, lo que

vestíamos y el tacto de la prenda sobre nuestro cuerpo. No se intenta recordar para nada la emoción.

Vakhtangov ha descrito la memoria afectiva como básica para un entendimiento de todo el proceso de la realidad que se plantea en una actuación. Se suele creer que tal realidad supone que el actor dice algo así como: “Pegadme. Vamos, pegadme para que me enfade con vosotros. De veras, hacedme algo para que mi reacción sea real.” Pero esto no es actuar. Todos reaccionamos cuando nos hieren; eso es depender de una emoción real, y en el escenario no se puede depender de emociones reales, porque varían. Las cosas emocionales que se usan en el tinglado del teatro son susceptibles de ser recordadas, porque así se ofrece un modo de repetirlas. Evitan que la actuación sea accidental. La emoción recordada que tiene continuidad lógica y, por lo tanto, se puede tratar con ella, es la única emoción que puede constituir la base del arte.

Si el actor trata de empujar la emoción o de echarle una mano, antes de que se dé cuenta, toda su actuación se ha convertido en tensión. La emoción ha desaparecido, porque está causada por sí misma.

Al trabajar para lograrla, el actor debe crear un sentido de: “En realidad no quiero esa emoción. No me importa si se produce o no”.

Esta es la diferencia primordial entre dos tipos de actuación. Uno sale a nuestro encuentro, y se nota y afecta y se demuestra. El otro exige que vayáis donde va; aun cuando no os guste y os resistáis por lo que se está haciendo, esa clase de actuación os llevará donde vaya. Como resultado no sólo experimentaréis alegría y placer, sino también las cosas que el personaje está experimentando.

MOMENTO PRIVADO

Cuando representas una escena tiendes a preocuparte por lo que estás haciendo en el escenario y por la reacción del público. Estamos tratando de engendrar en ti la idea de estar completamente involucrado, para que ceses de estar dirigido por la respuesta del espectador. Por supuesto que nada borra a ese público. El actor siempre es consciente de su presencia y existencia, pero por lo menos no debería de abatirle de tal forma que no le permita llegar a la cumbre de sus posibilidades, de lo que es capaz.

¿Qué pasaría si yo pidiese a esos actores que hicieran algo que hacen en la vida real, pero que incluso en la vida es tan privado que, aunque lo hacen y es auténtico, cuando alguien entre, tienen que dejar de hacerlo? Se

trata de personas que incluso en la realidad pueden ser íntimos sólo en privado.

Algunos confunden el momento privado con estar solo o ser simplemente personal. Hacemos cosas privadas cuando estamos solos y sabemos que son realmente privadas cuando no podemos continuar haciéndolas si alguien entra en la habitación. Mientras que si alguien nos interrumpe cuando estamos haciendo algo personal, nos da un poco de vergüenza, pero continuamos de todos modos.

Una intimidad preparada no daría los mismos resultados, porque no habría nada que animase al actor inconscientemente. Un auténtico momento privado consiste en algo que el actor sabe que puede hacer. El verdadero problema al actuar consiste entonces en si puede hacerlo en público o no. En el momento privado el hecho de que la intimidad sea real, despierta e incita la imaginación.

FUSIÓN CON EL PAPEL

El actor debe preguntarse, según Vakhtangov: “¿Qué tendría yo que hacer para hacer lo mismo que le personaje en esa situación?”

La línea entre la reacción emocional y la del personaje es una de esas fronteras invisibles que el actor debe cruzar, y no lo ha e entendiendo la idea de que necesita hacerlo así. Tampoco realizando una imagen mental del personaje. Debe aprender “en su persona”, y hasta que esto no es en cierto modo cumplido, el actor nunca se mueve más allá de un cierto nivel de promesa.

Sin embargo, una vez que esa frontera invisible se ha traspasado, su preparación cesa de tratar sólo consigo mismo; se hace doble. Su preocupación debe dedicarse a evocar sus reacciones y a ajustarlas a las demandas del papel.

Si la respuesta al problema de cada actor empezara con la obra, no habría dificultades. ¿Qué actor piensa en otra cosa que nos sea la obra? ¿Qué director no empieza siempre sin antes decir: “Esta es mi interpretación”? Si pensamos mecánicamente, suponemos que un acercamiento que se concentra en la obra debería conducir invariablemente a un trabajo creativo, seguro, que mereciera la pena; en una palabrea, excelente. No es así, no porque no pueda o deba. La dificultad viene de entender erróneamente la relación del trabajo del actor con respecto a la escena.

Cunado le preguntáis a un buen actor sobre un papel que él hace muy bien, lógicamente debería ser capaz e explicarlo muy bien. Si no lo entiende, ¿cómo puede interpretarlo magistralmente? A pesar de todo, si preguntáis a muchos de ellos sobre sus papeles, explicarán con gran detalle la filosofía, el ambiente y la intención de la obra.

La interpretación no viene simplemente de lo que el actor intenta hacer. Las fuentes creativas yacen en aquello, lo que quiera que sea, que despierta los poderes conscientes o inconscientes de su imaginación. Esta es la auténtica lógica de la vida creativa del artista.

MOMENTOS DE DIFICULTAD

El actor corre el peligro de tratar de usar el aprendizaje como “sistema” de actuación en lugar de usarse a sí mismo como un instrumento preparado para actuar.

La premisa más importante de Strasberg es que este aprendizaje no confiere talento al actor, sino que lo desarrolla. Le ayuda a librarse de sus malos hábitos, le enseña formas de controlar ese talento. Le ayuda también a desarrollar una técnica personal, pero ésta no capacita al actor para actuar; más que el control de la respiración le permite respirar. La técnica le puede conducir a una auténtica experiencia en el escenario, pero ésta surge en última instancia, de su talento y naturaleza humana y no de la técnica misma.

A veces, el actor se encuentra en una de las dos dificultades. Lo ha intentado todo, y, sin embargo, su imaginación no funciona. O no sabe qué intentar y, por lo tanto, no puede empezar a disparar su imaginación. Ambas dificultades se remedian por un proceso similar. Cuando el actor lo ha intentado todo sin resultado, Strasberg le recomienda que “empiece de cero”, y cuando no sabe qué intentar, le recomienda que “que empiece a partir de donde está”.

La preparación debería ser reducida a un mínimo. Cuando el actor no está totalmente preparado, no hay razón por la que él no debiera tomarse mucho tiempo. Pero a medida que continúa, sería necesario tener el cuidado de emplear cada vez menos tiempo en la preparación, en vez de más y más. En realidad, cuanto menos tiempo dedique a ella, más fresca y espontánea será la reacción.

ACCIÓN FÍSICA

Las acciones tienen valor únicamente cuando definen áreas de conducta que, de otra manera, el actor no crearía.

IMAGINACIÓN

La mayor parte del tiempo lo que nos desazona es reconocer que la escena debería ser más veraz, más real o de más altura, pero que no podemos alcanzarla del todo. Y en ese momento cedemos la realidad que tenemos a favor de una falsedad que es innecesaria, en lugar de construir sobre esa realidad, salvaguardarla, alimentarla y desarrollarla, de modo que se convierta en algo casi tan bueno como lo que tenemos. Nos hacemos capaces de tener más y más control. La imaginación se refuerza en creencia y concentración.

Cada puerta de este almacén que es la imaginación del actor está protegida por dos cerrojos. El relajamiento abre uno. El otro lo abre la habilidad del actor para definir por sí mismo, con toda precisión, lo que espera lograr en el ensayo o en la preparación.

VOLUNTAD Y DISCIPLINA

Muchos actores raramente actúan, y cuando lo hacen, es de forma esporádica. En los viejos tiempos, actuar consistía en una rutina diaria, rutina que proporcionaba una constante autoafirmación y comunión con los problemas y necesidades del artista. Cada noche se activa la destreza de cada uno. Surgían nuevos problemas y áreas de preocupación que reclamaban una total habilidad. Esta pericia tenía que usarse si se quería ser excitado, y esto tenía que conseguirse para hacer uso de ella.

Boleslavski dijo en su primera charla: “Hay dos clases de actuaciones. La que cree que el actor puede verdaderamente experimentar en escena, y la que afirma que el actor sólo indica lo que el personaje experimenta, pero que el propio actor no siente en realidad. Nosotros proponemos un teatro de experiencias auténticas. Lo esencial de éstas es que el actor aprende a conocer y a hacer, no a través de un conocimiento mental, sino sensorial.

No puedes decir tampoco: “Puesto que todo es impulso y puesto que realmente no sé como empezar con lo que quiero hacer, haré cualquier cosa y veré si puedo hacer eso.” Nada se consigue si tú no tienes en mente lo que se supone que has de lograr.

Definir lo que el actor quiere es un proceso de autodisciplina. Si espera a que su director o su profesor se lo hagan, suele ser demasiado tarde.

Hay una etapa dentro de la preparación, y también cuando se trabaja en un papel, en la que no ayudas al actor marcándole tareas relacionadas con los resultados finales en el escenario. En este momento no te preocupas de si el problema es lógicamente correcto o no en relación con la escena. En este punto puedes ayudar al actor si le encomiendas tareas que despierten en él esa clase de respuesta que ha sido capaz de dar en cualquier obra

bajo cualquier condición. Una vez que es capaz de hacer esas cosas, puede entonces llegar a preocuparse de si las que ha elegido son las apropiadas para la escena o de si podría haber elegido un planteamiento diferente o más lógico que le proporcionase un mayor grado de convicción e inmersión en la escena, y una plenitud de conducta.

Lo que llamamos “voluntad” se confunde a menudo con persistencia o con esfuerzo de energía, pero, de hecho, es un fenómeno mucho más complicado. Ya hemos visto que obligando al organismo para que ejerza energía, normalmente se convierte en tensión y frustración de la misma cosa que se deseaba.

La voluntad raras veces es la máquina de la actuación. Mucho más a menudo funciona como la estación de control que la pone en marcha y dirige su poder por los canales apropiados.

ACTITUD

Cuando un actor empieza el proceso de encontrar su propia forma de trabajar, tiene una tendencia a acercarse a cada problema y cada escena como si fueran difíciles. Pero necesita aprender cuando debe trabajar y cuando no. Debe tener la suficiente fe y confianza en sí mismo como para darse cuenta de que ciertas cosas son simples. Sólo cuando lo que él tiene que hacer se ponga difícil, debe empezar a preocuparse por ayudarse a sí mismo; de otra forma, sería un obstáculo en su propio camino.

Existe una técnica interna que puede servir para combatir las dificultades con las que cada actor se enfrenta. De hecho, todo lo que él posee para combatir esas dificultades perfectamente normales, como son: Esa sensación de desconcierto, la de que las “cosas no van bien, así que mejor que lo deje”, son su voluntad y capacidad de concentración. Sólo por medio de ellas puede controlar su imaginación. Una vez que renuncie a ellas, está perdido.

El error más común sobre la actuación es suponer que lo que el actor debería hacer puede hacerlo invariablemente con sólo que se atraiga su atención a ello. Y el malentendido es doble cuando resulta que el actor no hace en realidad lo que supone debe y lo que su talento, posiblemente, le tendría que permitir hacer.

El actor debe desarrollar la habilidad de iniciar y controlar lo que hace en escena. De otra forma, no puede trabajar con otras personas, y no puede realizar la tarea profesional de repetir la obra para un público. La cuestión real es siempre si cualquier individuo en concreto ha desarrollado o no la

clase de voluntad y disciplina que le permitan hacer lo que se espera de él, de una manera particular.

Especialmente cuando el actor trabaja en la exploración de sí mismo, es esencial que esté dispuesto a tomarse su tiempo y continuar.

Intentáis resolver, en un solo momento, todo vuestro problema personal. Eso es imposible. Lleva su tiempo. El trabajo ha de hacerse de manera continua y consciente, para que os alejéis de hacer todo un juicio de vosotros mismos y empecéis a desarrollar una actitud profesional.

Rehúsas hacer un esfuerzo por llevar a cabo cualquier tarea que trate de la solución del problema que entiendes. Y las razones por las que rehúsas, apenas están relacionadas con la actuación, aunque afecten al resultado de la misma. Tienen que ver con tu inseguridad, tu falta de concentración, tus dudas, tu timidez que viene de la idea que tienes de tu apariencia y de cómo impresionas a la gente, y también de que ciertas cosas tienen lugar en ti en el momento en que empiezas a actuar: te preguntas y te asusta pensar que quizá vemos los sentimientos que tienes y qué mal los interpretamos. En tales momentos, tiene que tener objetos que sean simples y, sin embargo, lo suficientemente convincentes como para que la concentración siga funcionando. Necesitas una imagen mental que, inconscientemente, incite más que un simple recuerdo de ella que no ha sido escogida de manera accidental, sino relacionada en alguna forma contigo mismo, de tal manera que tu subconsciente pueda con eso empezar a funcionar.

Cuando eso pasa en el escenario debe decirse: “Voy a seguir hasta el final, pase lo que pase. No me voy a dejar amilanar en el momento en que siento inseguridad. Seguiré. Convertiré en precisas las cosas vagas.”

Es válido distinguir entre problemas de “voluntad” y problemas de “disciplina”; es decir, entre tareas que el actor quiere hacer, pero que por alguna razón no puede. Pero esta distinción está pocas veces bien definida. Si una persona tiene un problema de voluntad o de disciplina, ¿cuál es? ¿o son en parte ambos?

PEDAGOGÍA

Normalmente solemos pensar que si el actor es bueno y entiende lo que quiere, lo llevará a cabo. Al hacerlo así no hemos acabado de comprender la dificultad de este problema, que cada actor describe. Y lo que lo hace especialmente difícil de entender es que cuanto más genial es el actor más a menudo tiene esta dificultad, mientras que parece como si justamente lo

contrario fuera verdad: cuanto mejor es el actor, menos dificultades debiera tener.

Un actor no siempre hace lo que quiere. Sus intenciones se ven desviadas por hábitos de los que es inconsciente la mayor parte del tiempo. En lugar de esto hace a menudo cosas de las que es igualmente inconsciente, porque son manierismos, comportamiento automático. La parte primordial de la preparación de un actor trata de hacerle consciente de lo que está haciendo en el momento en que una cosa está ocurriendo. De otro modo, no sabe si hacerlo más o menos. Esta es la diferencia entre el teatro y la vida. En la vida es perfectamente posible que el ser humano esté inconsciente de lo que está ocurriendo, incluso en los momentos de máxima intensidad. Pero para el actor es absolutamente esencial que sepa todo el tiempo “lo que estoy haciendo mientras lo estoy haciendo”.

Uno de los errores más serios que cometen los actores es asumir que actuar con autenticidad y verosimilitud significa olvidar lo que se está haciendo. Pero eso es histeria, lo mismo en la vida que en el teatro. Cuando una persona olvida, significa que ha llegado más allá del punto en que está voluntariamente haciendo algo. El arte es siempre una creación voluntaria, aunque a veces tiene resultados que uno no puede predecir.

El actor tiene que saber lo que va a hacer cuando sale a escena, y, sin embargo, tiene que permitirse hacerlo de forma que parezca que se da por primera vez. Esto significa que el cuerpo, la voz, cada faceta de expresión debe seguir los cambios naturales del impulso; aun cuando el actor repita, la fuerza de estos impulsos puede variar de un día para otro.

PROBLEMAS: FRENAR LA IMAGINACIÓN

Actuar es una actividad orgánica que apela a todos los recursos físicos y psicológicos del actor, y cualquier dificultad, por muy trivial que sea, tiende a afligir y a envenenar todo su organismo. El impulso se ve bloqueado, la concentración es desviada o dividida, la creencia se hace pedazos. El actor no sabe, a menudo, si su problema es “un reumatismo” o es una aflicción “mortal”. Y si sabe lo que le pasa, no puede dar los pasos oportunos para solucionarlo. Se va paralizando progresivamente. Su imaginación falla, y mientras que esto, por supuesto, no preocupa al actor mediocre, si le ocurre al actor de talento, le entra pánico, lo cual sólo sirve para sofocar la imaginación aún más. Y así continúa esa espiral descendente dando vueltas y más vueltas.

Quizá incluso más importante que esa misteriosa capacidad de Strasberg para observar los “momentos de dificultad” de un actor, y diagnosticar su causa, es esa habilidad suya para hacerlo sin que los buenos elementos activamente operantes del talento se resientan para nada.

Cuando la preparación del actor ha progresado sólo hasta medios camino durante las primeras etapas de su trabajo y llega a una escena con la que tienen dificultades, él invariablemente supone que algo le pasa. Tiene la tendencia a pensar que cualquier problema es un impedimento, una señal de incapacidad y un insulto para su talento.

- DEMASIADA SENSIBILIDAD Y EMOCIÓN

La sensibilidad es la capacidad que tiene un organismo para responder a un estímulo. La respuesta puede ser emocional o no, y el estímulo puede ser externo o interno, consciente o inconsciente, voluntario o involuntario. El talento en un actor significa que él está dotado de sensibilidad. Si no puede responder, no puede ser actor. La sensibilidad o la respuesta emocional pueden estar presentes y, sin embargo, ser un problema, porque el actor no puede controlarlas. Aquello mismo que podría ser bueno para él, es un obstáculo.

Estás constantemente criticando lo que está ocurriendo. Tu energía sale a borbotones, pero no acaba de mantenerse; nunca llega hasta donde debería con objeto de completarse a sí misma.

La sensibilidad que posees es lo suficientemente fuerte como para que no necesites preocuparte por ella. Pero sí por tu capacidad para tomar un simple objeto, trabajar para él tomándote todo el tiempo que necesites, y cuando lo tengas en marcha, míranos y dínos lo que tengas que decir sin emoción, sin dramatismos ni nada parecido. Debes aprender que al hacer o decir algo, creas con eso una realidad.

Cuanto más te dediques a trabajar con un solo objeto físico, sin preocuparte por lo que éste hará en escena o dónde te conducirá, más fe ganarás en tu habilidad para dirigir la voluntad hacia la solución de problemas que tú o el director puedan plantear.

- FINGIR Y FORZAR

Un actor es real mientras su expresión se conjugue con el impulso imaginativo. Otra clase de actor simplemente pretende tener impulsos; manufactura, de una forma enteramente falsa, las reacciones que cree que los pretendidos impulsos debieran producir. Esto es un fraude. Un tercer tipo de actor puede, de hecho, tener una imaginación operante, pero se siente obligado a distorsionarla a favor de una reacción exagerada. Esto es forzado. La imaginación no

puede trabajar si el actor finge. Ni tampoco funcionará total y verdaderamente, mientras siga forzando las cosas.

La reacción más fuerte por parte del público se produce cuando el actor es él mismo, involucrado en lo que está ocurriendo, y al mismo tiempo posee un buen instrumento. Este está tan interesantemente desarrollado, que responde como un buen piano a cada impulso que pasa por él.

- TEMOR A DEJARSE LLEVAR

Para el actor nunca hay más. Lo que revela es siempre en términos de lo que está creando. Descubre las cosas que se relacionan con tal o cual objeto o hecho en particular. Debe decir: "Sí; estoy dispuesto a dar el cien por cien. Puede que hoy les dé un setenta por ciento, no lo sé; pero sí deseo darles todo lo que poseo." Nunca llega a dar un cien por cien de sí mismo, pero sí un cien por cien de su disposición.

Cuando en la experiencia de un actor hay algo que le hace sentir miedo de un tipo de acontecimiento en particular, es señal segura de que existe en él un material maravilloso para enfrentarse a ese acontecimiento.

- AMBIGÜEDAD

Cuando me dices que estás sencillamente confundida no acabo de comprender si viene de una cosa o de otra, o de cosas totalmente diferentes y que tú ni siquiera has mencionado. Por lo tanto, a veces te presiono para que me contestes, y siempre que hago eso con alguien, se creen que es un combate, que les estoy poniendo a la defensiva. No. Sólo pregunto para saber. A veces literalmente, rehúsan contestarme. Creen que estoy preguntando algo diferente y me siguen contando otra cosa que se figuran deseo oír. Cuando insisto en preguntarle me contesta: "Estoy confundida". Yo digo: "Sí, comprendo que lo estés, pero ¿en qué momento?". Responde: "Bueno, no lo sé" y tengo que decir: "Eso es imposible".

Actuar, es una profesión en la que la actividad y la conciencia de esa actividad deben ir de la mano y no una tras de la otra. Esta percepción es esencial, porque el actor realiza la obra por medio de órdenes que se derivan de ella.

- COMODIDAD Y NATURALIDAD

Un actor es “real” en el sentido técnico de la palabra cuando su reacción manifiesta ni excede ni su queda corta de impulso imaginativo. Sin embargo, este hombre se enfrenta con el problema adicional de llegar a ser “real” en el sentido de crear el personaje, la situación y el acontecimiento que el dramaturgo ha concebido y demanda de él. La dificultad de ser realmente natural reside en que, mientras que le permite ser real en el sentido técnico, no hace nada para enfrentarse con las demandas de la obra. En ese sentido, la naturalidad es irreal e inexacta.

El verdadero sentido de “natural” o “naturaleza” se refiere a una cosa tan plenamente vivida y experimentada que, solamente a veces, un actor se permite ese tipo de experiencia en el escenario. Sólo los grandes actores lo hacen, mientras que en la vida, hasta cierto punto todo hombre lo hace. En el teatro, se necesita la peculiar mentalidad del actor para entregarse a cosas imaginarias con la misma plenitud que solemos mostrar sólo al entregarnos a cosas reales. Es preciso que se evoque esa realidad en el escenario, con objeto de vivir plenamente con ella.

Pero el entrenamiento no puede omitirse, ha de ser mantenido y continuado para que prosiga su eficacia. De otra forma, el actor se encasilla en unas formas naturales y verosímiles de comportamiento convencional.

- DESEO DE ORIGINALIDAD

Posees impulsos contradictorios que te hacen buscar la originalidad, y por eso pasas superficialmente por lo que es necesario. Cuando buscas lo que es necesario para la escena, obtienes un impulso contradictorio y entonces dices de ello: “Bueno, bien, es posible, pero ahora no se necesita.” Permaneces demasiado cerca de tu propia realidad. Respondes inmediatamente, y entonces dices: “Esa es la realidad de la escena”; mientras que puede ser sólo una realidad a un cierto nivel, dentro de ti, y puede no tener ninguna relación necesaria con la escena. Si no puedes decidirte, si consientes a tu deseo de incluir todo, esta lucha inconsciente por la originalidad te hará perder lo que es verdaderamente necesario para la escena. Entonces, el conocimiento, la sensibilidad y la originalidad que posees carecerán de todo valor.

- EGO Y ESPECTADOR

Sólo en ocasiones excepcionales permanece el actor impasible ante el público. Su presencia puede aterrorizarle o alegrarle, o ambas cosas, pero raras veces le deja incólume. Junto con voluntad y concentración, el actor necesita la clase de ego que le apoye delante del espectador, y también que le ayude en las pruebas e incertidumbres de la profesión. Un ego sano en forma de creencia es uno de los ingredientes esenciales de la imaginación, pero también sed puede convertir en un riesgo. Algunas veces puede conducirlo a un nerviosismo, a una complacencia, a desprestigiarse, a refrenarse, o a un intento de subyugar al público. Como consecuencia de esto, la imaginación deja de funcionar apropiadamente.

En el fondo de tu mente siempre bulle la idea de cómo debería representar esto un buen actor. Siempre te estás juzgando a ti mismo: "Soy lo suficientemente bueno como para hacerlo lo mismo que un buen actor lo haría?" Bueno, esto yo no lo sé. Lo único que sé es que eres lo suficientemente bueno como para representarlo de la forma en que tú deberías hacerlo, si es que los elementos de la escena son vividos, reales, verosímiles y convincentes para ti. Es cierto que has de arrancar ciertas inhibiciones y dificultades musculares, mentales y emocionales que ahora se interponen en tu camino. Sin embargo, no tienes dificultad en borrarlas cuando no estás bajo presión. Cuando existe esa presión para actuar como un buen actor, puedes hacer una escena verosímil y convincente para ti mismo. La dificultad proviene únicamente de cuando te enfrentas al problema de actuar en el escenario.

PROBLEMAS: EXPRESIÓN

Los problemas de la actuación, distintos de los de la imaginación, pueden aparecer en el ámbito de la expresión.

Una imaginación activa no garantiza necesariamente la expresión apropiada.

A todos los actores les afecta el problema de la inexpresividad. Sus imaginaciones parecen muertas, porque o han estado condicionadas a no expresar sus impulsos o, simplemente, nunca han creado canales a través de los cuales los impulsos se completen a sí mismos al nivel de la expresividad.

Un tercer tipo de actor se muestra inquieto por la expresión involuntaria que emerge del nerviosismo. Muy a menudo, esos actores no siquiera son conscientes de lo que les pasa; y en ocasiones, aunque sí se den cuenta, no lo pueden evitar.

El siguiente problema tiene que ver con la imaginación: es la expresión distorsionada que resulta de forzar la emoción. Es éste un punto que debe tratarse a un nivel imaginativo

Lo que se discute es resultado de una división entre la actividad imaginativa y la expresión: cuando su imaginación, está funcionando, el actor no se expresa, y cuando lo hace, no está alimentado por la imaginación.

- CLICHÉ

Es difícil darse cuenta de hasta qué punto la idea de: “Estoy haciéndolo, estoy trabajando” puede apoderarse de la mente. Es difícil darse cuenta de cuán fuerte y brutal puede ser la adhesión a un patrón verbal o convencional. Es difícil para el actor percibir lo ferozmente que el cliché se aferra a él.

El molde convencional retiene para el actor la tracción de una seguridad. Después de todo, una convención llega a serlo porque ha probado su efectividad. Se ha llevado años desarrollarse, es aceptable e impresionante. Puede que sea falsa, pero en la escena da resultado. Por eso es por lo que una mala actuación, es siempre una actuación; aun cuando sea mala todavía trata de algunos de los problemas que tienen que ser realizados en la escena.

Mantener al actor alejado de lo erróneo es el área decisiva en la que el profesor trabaja. **En cambio Leyton cree que el error es fundamental para que el actor se de cuenta de en qué dirección debe trabajar.**

- EL HÁBITO DE LA INEXPRESIVIDAD

La inexpresividad constituye quizá un problema más serio que el del cliché, porque, después de todo, éste constituye un intento de dar sentido a la obra, aunque no lo logre más allá de un nivel superficial. Pero el actor inhibido se encuentra a veces inconscientemente bloqueado, incluso para intentar siquiera aportar un sentido a través de la expresión. En consecuencia, la continuación de tales patrones de inhibición representaría su muerte artística.

Puesto que la inexpresividad es cualidad inherente al ser humano, la inhibición es probable que no resulte en una mera falta de expresión, sino en un bloqueo de emociones que la persona necesita y desea dejar salir, pero que no puede. Posiblemente el resultado sean tensiones y frustraciones. El actor puede entonces tratar de vencer el bloqueo a la

fuerza, lo que es posible que contribuya a una distorsión y mayor frustración. Este atoramiento no se alivia quitando los obstáculos o manteniéndolos alejados, sino destruyendo el origen de este obstáculo, de lo que se seguirán resultados dramáticos.

Haz lo posible por no interrumpirte. A veces se acumula un gran deseo de parar para no fallar, pero intenta continuar cantando tranquilamente al ritmo de la canción.

Quédate completamente quieto. Si acaso te sientes un poco tenso en alguna parte, no hagas nada. Deshazte mentalmente de esa tensión.

No se puede esperar una ruptura para el actor inhibido, excepto en la improvisación. Si el actor limitado desde el punto de vista emocional, simplemente ensaya y actúa, casi inevitablemente continuará sólo con sus patrones de inexpresividad.

El actor nunca puede permitirse en escena perder el deseo de ser, de hacer, de seguir adelante sin parar; en cambio, tú siempre paras. Incluso cuando las cosas no van tan mal, tú te detienes.

Te criticas tanto y te interrumpes tanto que no captas tus impulsos ni haces uso de ellos. La expresión aparece ridícula. Así ocurre algo interesante. Tú sabes que las cosas emocionales ocurren cuando estás en silencio, pero en el momento en que empiezas a hablar, detienes la imaginación que posees. De modo que, cuando te paras de esa forma, tienes luego que tratar de encontrar otro algo emocional que te proporcione el deseo de volver a empezar con las palabras de nuevo. Este no es solamente un problema escénico. Como muy bien sabrás, incluso en la vida real tienes grandes dificultades en decirnos lo que piensas y sientes. Es básicamente un problema de tu instrumento, por lo tanto, tenemos que aproximarnos a él a menudo por medio de planes tortuosos.

En el teatro todo es posible, porque se trata de un arte; está controlado, lo haces a voluntad. Aprendes a expresarte plenamente y por lo tanto, por una parte obtienes expresión, pero nosotros también obtenemos arte. Arte es la necesidad básica de la vida, no auto-expresión, sino más bien un decir y hacer cosas que no podemos ni decir, ni hacer en la vida real, pero que han de hacerse. Transmitimos esas observaciones y experiencias a otras personas por medio de la misma viveza de nuestra respuesta, y con eso, nos hacemos artistas. Nos convertimos en gente que crea en la imaginación aquello por lo que otras personas atraviesan en la vida.

Si eres nerviosa entonces el personaje estará nervioso, no tú. El nerviosismo es malo sólo cuando el actor dice que el personaje se

supone que no ha de estar nervioso, y entonces tratas de ocultar ese estado. Cuando tú intentas esconder algo real y verdadero, se hace aún más obvio. El público ve ese nerviosismo y ve también que tú estás siendo afectada y forzada por él. Por lo tanto, lo primero que el actor debe hacer al tratar de solucionar esto es decir: “!Qué importa si estoy nervioso! No es nada malo. El personaje puede ser así, así es que ¿qué hay de malo en ello?”

- FORZAR EL RITMO

Toda acción forzada dificulta la imaginación y distorsiona la expresión. Evita que el impulso fluya naturalmente y completamente, y se llega a la raíz de la cuestión del tiempo sin embargo, el ritmo apropiado a la auténtica expresión están relacionados con las demandas del material del dramaturgo, lo mismo que con la realidad técnica del actor.

Gran parte del trabajo que se lleva hoy a cabo en el teatro profesional se ve afectado por una premisa muy simple: Si algo es aburrido, hazlo más deprisa, será entonces mucho más interesante. Si una cosa es aburrida hazla más llamativa: será más emocionante. Se hace simplemente más vacía. Si vosotros decís una cosa de poco interés rápidamente y en voz muy alta, ¿no se hace más aburrida en lugar de menos? Cuando hacéis un espectáculo rápido y ruidoso, lo único que el espectador saca de él es salir del teatro un poco antes, y eso, supongo, es algo que apetece pero ni mucho menos algo que se deba desear ardientemente.

- FUSIÓN (la palabra)

Las palabras son parte de lo que un ser humano hace en escena. Son en sí acción. Son pensamientos y sentimientos.

Puesto que para crear una vida interior se requiere una concentración, la propia percepción que el actor tiene de este proceso, le hace temer arrojar las palabras al recipiente en el que su concentración se está formando. Piensa: “No, no, no; tengo que tener una percepción especial para decir las palabras. No puedo, porque me estoy concentrando en otras cosas. Me frenaré, porque, de otro modo, no sabré ni de lo que estoy hablando.”

Este problema no proviene de una dificultad, sino del temor a ella y, por lo tanto, de un temor a continuar.

La forma en que se nos entrena para la vida diaria, produce una pequeña desconexión en todos nosotros entre lo que sentimos y la capacidad que poseemos para expresarlo. En la vida social, o en general, es muy importante que se hable y se comporte un agradablemente sin importar lo que sientan. Hoy día nos mantenemos alejados de un montón de realidades.

Hoy estamos más separados de las cosas que nos rodean. Muchas veces no sabemos ni de lo que están hechas ni cómo funcionan, incluso ni siquiera hemos visto nunca muchas de ellas. Se ha producido una separación entre cómo reaccionamos ante lo que pasa y nuestra habilidad para verbalizar. Si a veces expresamos exactamente lo que sentimos, decimos: “Vamos, hombre, tómatelo con calma. Cosas así no se dicen”. Cuando sois jóvenes, los patrones están hechos. Después crecéis con la necesidad y el deseo de expresar lo que normalmente no expresamos en la vida, y os hacéis actores con la esperanza de que podréis expresarlo, y es entonces cuando os frenan los patrones que os han condicionado en la vida a no expresaros.

- EL SENTIDO DE LA VERDAD

En una actuación, quedarse confuso por el resultado significa estar dispuesto a ir donde ésta te lleve, en lugar de ir donde uno piensa que debería conducirlo. El actor percibe con frecuencia algo en su mente. Puede que tenga una idea de cómo se debería interpretar el papel, y utiliza un objeto en particular, un objeto o una memoria afectiva, porque piensa que le ayudará a conseguir el “cómo” que él ve en su mente. Sin embargo, este determinado “objeto” resulta tener propiedades diferentes de las que él había considerado, pero, como no está dispuesto a que su mente se quede atrás, dice: “Iré dondequiera que “esto” me lleve.” Insiste en seguir adelante en la dirección que inconscientemente piensa que debe ir. Cree que está haciendo lo correcto, pero la verdad es que continúa haciéndolo mal.

En “Mi vida en el arte” Stanislavski dice: “Muchos actores empezaron a poner en práctica mis ideas, pero, en realidad, continuaron haciendo exactamente lo mismo que habían hecho antes.” Su estilo no cambió. Decían: “De acuerdo; ya tengo un objeto”, pero no estaban dispuestos a ir donde éste les condujera. Y eso es a lo que me refiero cuando hablo de servir que vayáis donde el objeto os lleve. Si al final descubris que no queréis lo que tenéis, borrarlo o destrozadlo”.

El sentido de la verdad es lo último que el actor desarrolla. Aunque algunos de los ejercicios lleven a su evolución, no puede ser entrenado directamente. Responde a la suma total de todas las experiencias que como persona ha tenido y puede, por lo tanto, desarrollarse sólo como resultado de ellas. Ha de servir, ha de tener la disposición auténtica para ir con el objeto que está creando. Muy pocas personas sirven a ello plenamente, pero eso es lo que contribuye a la grandeza.

PROBLEMAS: LA INVESTIGACIÓN

Gran parte del entrenamiento de los miembros del estudio es, directa o indirectamente, el de investigación, trabajo que amplía la capacidad imaginativa o expresiva del individuo.

La técnica de actuación no es jamás abstracta. Lo que el actor puede hacer y la forma en que lo hace están en relación directa. La investigación trata de abrir nuevas galerías y pasadizos en los niveles inconscientes del instrumento, allí donde se produce la mayor parte de la creación de los actores. Pretende desarrollar niveles que no se habían utilizado previamente. De esta forma, al tiempo que el actor desarrolla su capacidad, amplía también su técnica.

Su constante insistencia en la improvisación tiende a liberar al actor de las preocupaciones obsesivas por los resultados: sin esa liberación, el actor sólo ensaya lo que ha preparado antes. Finalmente, a menos que el actor investigue enfrente del público, jamás podrá estar seguro de su capacidad de repetir lo que ha descubierto, condición ésta básica para actuar.

En ninguna otra faceta prueba mejor Strasberg sus dotes docentes que en la investigación. Hace que los procesos técnicos de la actuación sean interesantes. Constantemente aparece su repertorio completo de instigación, afrenta, estímulo, zalamería, lógica, furia, simpatía y visión interior. Su capacidad para llegar al meollo de una dificultad individual queda patente. Y en este punto donde su trabajo con el actor alcanza un nivel personal intenso.

También muestra al actor que existe una técnica de investigación. Esta técnica consta de tres elementos esenciales: tiempo, dejarse llevar e improvisar sobre un tema. Algunos actores exigen sólo un tiempo determinado para que la imaginación empiece a funcionar. A otros hay que obligarles a que se dejen llevar por encima de todo. Y el actor que afirma su deseo de investigar, pero que inconscientemente se niega a tratar con

alguna situación u objeto concreto, tendrá que enfrentarse con su propia vaguedad y generalización.

Ningún actor es capaz de investigar hasta que haya comprendido la necesidad que hay de hacerlo. Para hacer este trabajo, Strasberg tiene que mostrarse como un guía, como un director, como un médico que diagnostica.

- COMPRENDER LA NECESIDAD

El actor siempre tiene la clave de su talento para superar lo que parece suficiente en una obra determinada.

Un buen actor, un actor que realmente experimente en el escenario, al que le suceden cosas que no necesariamente le suceden a otro actor, tiene la responsabilidad de conocer las leyes de su propio instrumento. Tienes que aprender qué es lo que te hace responder, tienes que comprender por qué en determinados momentos das un tipo de respuesta u por qué en otros momentos no respondes en absoluto. Tienes que aprender por qué puedes usar ciertos estímulos mentales, y, en cambio, otros te resultan perjudiciales. Tienes que descubrirlo tú mismo.

Ha llegado el momento de que tomes una decisión.

De vez en cuando, presta una ayuda a determinados actores confirmando sus cualidades personales, de las que son conscientes, pero que con las que no cuentan en su actuación. Lo suele hacer de formas diversas, algunas veces de manera encubierta, otras mediante el humor, en ocasiones de una forma tan discreta que el actor no se da cuenta de lo que está sucediendo, y muchas veces enfrentándose directamente al problema.

- TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN

Las tres técnicas utilizadas en la investigación, el tiempo, dejarse llevar e improvisar un tema, no pueden separarse de los problemas generales de la actuación, que son la inseguridad, los nervios, la tensión y la ansiedad. Cualquier problema que bloquee la imaginación o la expresión, termina, naturalmente, inhibiendo la investigación.

Temes la espera porque crees que nada sucede. Y eso no puede continuar. Tienes que esperar algo. Cuando simplemente no esperas

nada, nada ocurre. Pero cuando esperas algo, y ese algo lo tienes verdaderamente claro, pueden ocurrir dos cosas: o aparece, o no aparece. Si aparece, bien, y si no aparece, por lo menos habrás eliminado una posibilidad y podrás empezar a buscar otra. Sea como fuere, has salido ganando.

El punto básico consiste en que acabas de ofrecer a tu imaginación algo que le permitirá empezar a trabajar. Y sólo tienes que esperar a que funcione.

Tienes que olvidar el terror que le produce al actor tener que esperar diciéndose a sí mismo: “no estoy haciendo nada, estoy mudo, vacío. El público lo nota. ¿Qué pinto yo aquí?” Tienes que liberarte del pánico. No te dejes abatir por la naturaleza de la escena, la altura, la profundidad o las dificultades del problema.

El dejarse llevar, segunda técnica de la exploración, implica el deseo de seguir los impulsos imaginativos que sin que importa a dónde pueden conducirnos. No simplemente continuar desarrollando acciones en el escenario. Si no es así, el actor jamás se despegará de los moldes convencionales de actuación que suele emplear.

No deberías pararte a analizar la primera vez que investigas una escena, especialmente cuando te estás dejando llevar por tus verdaderos impulsos y te esfuerzas en avanzar de esa forma. Llevas dentro muchas cosas que todavía no has desarrollado en esta escena y no debes preocuparte de elegir. De esta forma hay mayor emoción y mayor expresión. Hay más locura y más honradez. En resumen: más drama. Todavía hay algo que ignoras, hay cosas que no deseas decirte a ti mismo, son muchas, y no puedes desarrollarlas, a menos que te dejes llevar.

Un científico que está seguro del resultado jamás hará ningún gran descubrimiento, o en todo caso redescubrirá algo ya conocido. El verdadero científico sabe cómo buscar y encontrar las cosas, conoce la forma de plantear el problema, pero ignora el resultado. Hoy un científico es más artista que los propios artistas. No tiene miedo de utilizar su imaginación, no teme a la aventura. Se atreve a hacerse preguntas cuya respuesta ignora.

“Ahora estoy investigando, ignoro el resultado, pero si descubro algo, la experiencia será impresionante.”

Lo primero que debes pensar es: “No hay necesidad de moverse.” Siéntate ahí y no te preocupes de si te mueves o no. Trata de introducirte en el tema, cualquiera que sea, tanto como puedas. Si tienes que estar en la playa, rueda sobre la arena hasta que la gravilla se te meta en los ojos, en la nariz en el pelo. Si tienes que trabajar con eso, ponte a hacerlo. Ya veremos lo que sale. Si te apetece moverte,

muévete, no te preocupes de si ruedas, de si saltas, ríes o gritas; quiero que grites: “¡Soy fabulosa, fabulosa!” No me importa lo que hagas. No me importa nada. Haz lo que quieras. Utiliza lo que tienes, pero sin preocuparte.

El actor suele tener claro que es necesario improvisar para poder investigar, pero con frecuencia lo único que intenta, consciente o inconscientemente, es “improvisar a ver qué es lo que pasa”. Una buena investigación exige que haya ciertos elementos concretos que sirvan de base y que clarifiquen lo que el actor hace. Es muy difícil improvisar sin partir de un tema. Es necesario basarse en algún punto.

Cualquier trabajo de concentración aunque sea al nivel más elemental, es, en cierta forma, investigación. Lo que el actor de verdad investiga es el tema. En los ejercicios de concentración simple, el actor desarrolla una habilidad primaria para crear objetos y funcionar con ellos. Sin embargo, en cuanto empieza a trabajar con varios objetos, aparecen los elementos situacionales, las circunstancias previas, el carácter y las relaciones. Técnicamente hablando, los elementos situacionales no son más que diferentes clases de objetos. Al improvisar, el actor siempre investiga una situación. Puede poner énfasis en cualquiera de estos elementos, aislados en todos ellos. Pero la exigencia fundamental que se le plantea es que se entregue por completo a la situación y que deje libre la secuencia.

- UNA TÉCNICA PERSONAL

Cuanto más talento posee un actor individual, mayores necesidades tiene de encontrar una técnica adecuada a tal talento. Un actor mediocre no tiene demasiadas dificultades para comprender lo que hace y cómo lo hace. Un talento grande suele ser una desgracia para quien lo posee, porque se frustra y se autodestruye con mayor facilidad que un talento mediocre. Un talento superior es autodestructivo en potencia, mucho más que un talento corriente, fácil de controlar. Se ve mucho más amenazado por la vanidad que un talento mediocre, pero tiene la ventaja de no caer en actuaciones malas con demasiada frecuencia.

Hoy en día el actor mediocre es un actor bastante bueno, capaz, que raramente se enfrenta a problemas. Solamente sufren los buenos actores, porque un año son buenos y la noche siguiente no lo son tanto. A veces la mitad de la representación resulta buena y la otra mitad no lo resulta tanto. Las representaciones de los actores auténticamente buenos sufren altibajos.

INTERPRETACIÓN

Existen, por ejemplo dos clases de actores desde el punto de vista psicológico. Algunos actores salen al escenario y continúan siendo ellos mismos, y al tiempo que conservan su personalidad se introd. En en el personaje. Duse se mantuvo siempre fiel a su propia personalidad y de esta forma, siendo simplemente ella, lograba ser al mismo tiempo el personaje. Stanislavski es ejemplo de la otra clase de actor: para actuar con plenitud en el escenario necesitan sentir la máscara, y cuando se sienten protegidos por esa máscara logran hacer lo que quieren, y la gente olvida que son ellos. Las dos actuaciones son perfectamente válidas, no hay necesidad de considerar una mejor que otra. La corrección depende simplemente de las necesidades psicológicas del actor individual.

Cuando la imaginación del actor funciona no hay que distraerle, y aunque resulte efectivo en el escenario, el actor no puede dar por hecho que ese resultado accidental puede volver a conseguirlo. La técnica del actor experimentado es un medio de conseguirlo. La técnica es imposible sin el entrenamiento. Los métodos que hayan resultado satisfactorios en los entrenamientos son perfectamente aplicables al trabajo creativo del personaje.

El actor tiene que aprender a auto disciplinarse de forma que, cuando lo desee, sepa introducirse en un estado que le permita crear y de esa forma será capaz de desarrollar las tareas de creatividad que se le imponen.

Si le surge algún problema debe enfrentarse a él o llegará a envenenar todas sus posibilidades creativas.

Pero como ocurre siempre en el teatro, la validez del proceso no existe por sí misma, sino que viene dada `por la habilidad del actor y del director para mantenerse fieles a los condicionamientos ocultos en cada momento del trabajo. La premisa fundamental es que el actor desarrolle gradualmente la conciencia intelectual e imaginativa de la creación del guión, y que este avance no se dé, de un modo tan rápido que pueda exceder y anular la habilidad del actor para vivir dentro del personaje. Y tampoco el actor debe preocuparse tanto de vivir el personaje que abandone la lógica del guión.

Este proceso, por lo tanto, pretende fundir la realidad del guión con la realidad del actor. Ni el talento, ni la mera conciencia, ni la mezcla mecánica de ambos da como resultado una auténtica actuación. Sólo la capacidad de discernir lo que de verdad ocurre entre el actor y el guión en un determinado momento permite, al actor y al director, decidir qué es lo que hay que conseguir en ese momento concreto para que el personaje se

manifieste de una forma realista. E incluso me atrevería a decir que se necesita más que el mero discernir. Tanto el actor como el director tienen que tener fuerza para poner en práctica sus decisiones. Si no es así, se limitarán a seguir un número de movimientos y aportarán a la obra menos que si desde el principio hubieran seguido la fórmula mecánica e imitativa.

No nos preocupamos de lo que el actor tiene en la cabeza. Sólo nos importa lo que vive de verdad y cómo lo experimenta. El conocimiento que no suponga experiencia en este momento y que no sirva en este momento no tiene ningún valor para el actor.

Los actores tienden a hablar mucho y a no hacer nada, pero creen que hacen muchísimo por el mero hecho de que han discutido. Ya no sigo ese sistema. Intento que el actor me muestre inmediatamente lo que quiere hacer. Nosotros no sistematizamos el estado de análisis de la obra, pero cuando lo hacemos es de una forma muy definida; separamos los acontecimientos fundamentales de la obra y hacemos entrever a los actores lo que el director cree que ocurre, para que inmediatamente se pongan a trabajar en ello.

Sin embargo, muchas veces, cuando las cosas se explican tan detalladamente al actor, es fácil llegar a confundirle. Es una desgracia que de verdad no le sirva y que, por el contrario, algunos pequeños detalles, como mirarse en el espejo o maquillarse, tengan mucha mayor importancia. Los análisis amplios no siempre producen el efecto que deseamos en el actor: agilizar la convicción, la experiencia y la forma de comportarse.

Siempre es importante investigar al máximo qué es lo que te tenía que haber sucedido para que tú fueras el personaje incluso aunque tú fueras como el personaje, los límites de esas zonas que te diferencian de él te darían una visión más clara de las tareas que tienes que plantearte, en las que tienes que concentrarte y pensar para llegar a adoptar el comportamiento que se necesita, y que no conseguirás, a menos que lo tengas bien definido y con precisión. Si no es así, vives estas situaciones de un modo específicamente tuyo, y así no son la mayoría de los personajes de las obras teatrales.

Lo que importa es lo que haría el personaje. Si no, te escapas de la obra. El actor tiene que recorrer un camino largo, y si no lo sigue, la libertad es un caos, no libertad. La libertad del actor está siempre cerrada por unos límites definidos. Tiene libertad para viajar por carretera, no simplemente viajar. La libertad de viajar quiere decir que si al coche se le ocurre salirse de la carretera y meterse en la casa se puede echar abajo la puerta y destrozar las escaleras.

El análisis que se realiza en la tercera etapa tiene dos matices. El primero, el análisis general, considera la obra como una totalidad e intenta

definir la idea central, la acción principal de la obra, el concepto que regula los elementos particulares de cada papel. El segundo análisis es especial: divide la obra en secciones, cada una de las cuales tiene su propia identidad. El actor divide su papel en estas mismas secciones para no tener que actuar de manera general, sino según unidades armónicas, cada una de las cuales tiene un significado y un valor tangible en el que centrar la concentración.

El análisis te permite ver todos los resquicios del personaje, estudiar sus elementos separados, su naturaleza, su vida interna, todo su mundo. Analizar consiste en intentar comprender los elementos y las experiencias externas en tanto en cuanto afectan la vida interna del personaje. Pero el análisis trata también de encontrar experiencias, sentimientos y emociones comparables a las nuestras, mediante las cuales nos sintamos más cerca del personaje. En resumen, el análisis descubre el material esencial en el proceso creativo del individuo.

El principio que usaba Stanislavski para representar diferentes papeles complicados puede resultarnos sugestivo. Es el principio de buscar lo opuesto. Es decir, cuando realizas el papel de un loco no buscas su locura, sino su aspecto racional. Intentas encontrar qué es lo que le convierte en un ser humano sano, y, por supuesto, acabarás descubriendo lo que le convierte en loco. Y representarás el papel de loco con pleno realismo.

En la cuarta fase el actor debe profundizar el modo en que ha aceptado las circunstancias del personaje, intensificando el sentido creativo y desarrollando los elementos emocionales del papel. La primera fase, el trabajo con objetos, pretendía elevar el sentimiento de realidad y agilizar la imaginación a partir del estímulo inicial de la primera lectura. Ahora la concentración intenta crear el elemento básico de la emoción que ya nos haya sido revelado por el análisis y los demás trabajos.

Este trabajo emocional nos abre la puerta para buscar el significado interior de las situaciones, acontecimientos y circunstancias dadas. Debe introducir el actor con mayor profundidad en el pasado, el suyo propio y el del personaje, para que llegue a comprender finalmente los problemas del papel.

Y esta comprensión lleva a la quinta y última fase del trabajo, que trata de las motivaciones y justificaciones del comportamiento del actor. Ha descubierto ya muchas posibilidades de actuar y tiene que asegurarse de que todas ellas forman parte de “un proceso imaginativo que capacita al actor para desarrollarlas”.

Debe convencerse de que sólo la lógica rea, no la formal, le dará una respuesta. “¿Qué circunstancias de mi vida interior me pueden presionar a mí, ser humano y artista, para que haga en la obra lo que se me exige?”.

El actor no puede limitarse a hacer algo por el mero hecho de que el personaje lo haga. Tiene que encontrar una justificación y comportarse de acuerdo con ella. Se limitará a reaccionar de la forma que él, personalmente, reaccionaría. Y para que este trabajo esencial de introducirse en el personaje pueda salir adelante, hemos de hacer auténticos esfuerzos para que la representación no se convierta en algo fijo. El actor debe sentirse libre y creador hasta el último momento.

La dificultad fundamental de la actuación estriba en que el actor tiene que crear en el escenario, como en la vida, el sentido de espontaneidad. Esa es la buena actuación que conserva el elemento de espontaneidad, manteniendo al mismo tiempo el aspecto externo y la línea general, apareciendo constantemente elementos de improvisación. La forma de actuar puede variar, pero el esquema sigue siendo el mismo.

En la vida constantemente estamos sujetos a asociaciones con la experiencia pasada; pero en el escenario el autor sólo da al actor el material terminado, el resultado final. Y cuando el actor se enfrenta a estos momentos finales de la vida del personaje, no cuenta con las respuestas automáticas naturales que el ser humano saca de su propio pasado. Por esta razón nosotros sugerimos que los actores se esfuercen en improvisar, como trabajo adicional al aprendizaje de los párrafos y de las secuencias.

Un actor “tiene” que funcionar en cada fase de la penetración en el papel, o correrá el peligro de llegar a un resultado mecánico.

Los mejores artistas surgen del acercamiento orgánico al material del guión, sea serio o cómico, naturalista o muy teatral. Exige el uso pleno de las posibilidades del actor, junto con una elevación constante de la realidad de la situación del actor.

Tal vez el mayor obstáculo que impide llegar a este ideal sea la exigencia del “estilo” del teatro contemporáneo, entendiendo tal estilo como algo opuesto al realismo. Y el actor que intenta satisfacer esta demanda llega a un extremo en que niega nuestro trabajo.

Y si lo miramos bien, el estilo no se opone al realismo. El estilo no es más que el hecho de que la auténtica expresión refleja la infinita variedad de relaciones que existen entre la realidad y el artista individual. ***El estilo es una medida de expresión, no parte de ella.***

El talento es universal. El trabajo no lo es, y si no le dedicas tiempo y esfuerzo, jamás desarrollarás el talento que tienes ni resolverás los problemas que percibes.

Vakhtangov dio un repaso al modo de actuar de Stanislavski. El no decía, “si yo fuera tal y cual, ¿qué haría?”, sino “si yo soy Julieta, y me tengo

que enamorar esta noche, ¿qué puedo hacer yo, el actor, para crearme esta acontecimiento?”

La magnitud de experiencia y significado que los clásicos contienen no nos permite acercarnos a ellos de la misma forma que lo hacemos a las obras contemporáneas. Las grandes obras exigen grandes experiencias, y no sólo las palabras bonitas. Los párrafos son un mero esquema de las profundas experiencias que siente la gente, mientras que en las obras contemporáneas el que las experimenta es inferior a nosotros mismos. En las grandes obras no se pone límite a la sensibilidad o a la experiencia.

Es cierto que vivimos hoy un período poco expresivo, que a veces no encontramos palabras para expresar todo lo que sentimos.

La tradición clásica combina la sensación teatral con la profundidad y la fuerza del sentimiento. La característica de la tradición clásica resulta de la suma de teatralidad y realidad.

Denuncio la representación artificial o puramente vocal porque es incapaz de captar la grandeza de espíritu, de pensamiento, de sentimiento y de inteligencia. Solamente el tono resulta aceptable, melódico y bello, pero sin llegar a entender lo que ocurre en el escenario.

Las obras clásicas tratan a estos grandes personajes, pero hasta los personajes inferiores del arte clásico no han aparecido enfrente de una persona normal, sino de Miguel Ángel. El los llenó de pasión para que parecieran superiores a los mortales, y nosotros no podemos permitirnos el lujo de rebajarlos a un nivel de realidad ordinario, para que parezcan humanos.

Las delimitaciones que hace el teatro hoy día son nefastas. “Esta es una obra francesa”. “Esta es una obra realista”. Y cada una de ellas tiene su estilo propio. No. Cada una es el producto de un ambiente distinto, de un contenido diferente, y, por lo tanto, da fe de un modo peculiar de comportamiento. Todas siguen moldes de ritmo, de sonido, de costumbre y de teatralidad diferentes. Pero no existe tal cosa como la diferencia de estilo, según la cual una obra francesa tenga que amoldarse al estilo francés, y la obra inglesa al estilo inglés. Es el ser humano, su presencia vital, lo que combina todos los elementos del teatro, y da unidad a su historia; y no ha cambiado en los cinco mil años de humanidad que conocemos.

Estas delimitaciones teatrales son peligrosas cuando se refieren al resultado final que queremos lograr. En efecto, una obra francesa tiene algo

que la diferencia de una inglesa. Pero este algo no se representa de un modo distinto. Como tampoco cesa, sino que utilizamos el mismo instrumento. Parece que establecemos estas diferencias formales, porque somos incapaces de percibir las diferencias, de lo que el autor se proponía, del mundo que le rodeaba, y del teatro que el autor realizaba.

Una obra clásica es tal porque permanece, porque no muere. Y jamás he dicho que esas obras debieran desaparecer. Lo que digo es que es preferible olvidarlas antes que representarlas del modo que se representan hoy. Las obras clásicas recogen las imágenes y experiencias del hombre en determinados momentos. Pero no son clásicas porque reflejen un momento histórico, sino porque han captado algo que pervive para siempre, con una significación de contenido universal.

Los primeros ejercicios que practica el actor que se va a dedicar a los clásicos son iguales que los que se hacen para cualquier otra obra. El arte básico del actor consiste en saberse incorporar a cualquier personaje, al nivel que se le exija. Y esa habilidad es necesaria en todo tipo de papeles, sean griegos, isabelinos, españoles o de la commedia dell'arte. No acostumbremos a llamar a eso actuación clásica, pero es siempre la forma perfecta de representar bajo cualquier circunstancia y bajo todas las condiciones, tanto en el teatro clásico como en el moderno.

El trabajo extra que necesita realizar un actor que pretende representar a los clásicos consiste en desarrollar cierta agilidad básica que se requiere para moverse como los personajes.

Hay muchas maneras de actuar, pero la representación de una obra clásica debería hacerse de un modo tal que lograra dar la sensación del estilo, sin caer en la estilización excesiva que nos ofrece la actuación clásica presente.

El teatro es fundamentalmente significado y experiencia, imagen del ser humano, al tiempo que imagen de lo que autor tiene en la cabeza, y hay diferentes ideas en la cabeza de los diferentes autores; pero, a menos que hagas resucitar a Molière o Shakespeare, no lograrás aclarar esas diferencias. Y lo único que puedes hacer es guiarte por tu integridad individual. Te acercas a una obra clásica, o de cualquier otro estilo, con la intención de descubrir lo que el autor quiere. Puede que caigas en errores, pero esos errores son necesarios para conseguir cualquier resultado positivo.

Las habilidades técnicas no son nada, excepto de que se ha trabajado en ellas.

Hemos descubierto que, a veces, existe una diferencia entre la gente que es sensible y no puede expresarse por estar inhibida, y entre la gente que es sensible y tampoco puede expresarse y, sin embargo, no está inhibida: es que , simplemente, no han encontrado en la vida un poder de expresión que iguale a la fuerza de su respuesta. A menudo, canalizando la sensación y luego el momento de sentir ese impulso, permitiéndole hacer al actor cosas que jamás había hecho, sin saber de antemano lo que va a hacer, le ayudas a escaparse de su patrón establecido. Empieza a encontrar nuevos medios de expresión que se ocupan de las reacciones fuertes que has sido, no inhibidas, sino simplemente no expresadas.

Los momentos más geniales en la escena son momentos en los que la excitación germina por dentro, cuando algo muy simple, puro y fácil surge y, en cierto modo, capta para nosotros la completa naturaleza de la obra.

Ahora tienes que aprender la tarea, el aburrimiento, el profesionalismo y la técnica que pertenece al oficio de la actuación y a descubrir eso que estás haciendo ahora, sentándote ahí con el corazón martilleándote y tu

mente pensando; puede ser para nosotros lo más emocionante que se haya presentado en el escenario.

Actuar es eso: una revelación. Es decirnos cosas de la gente que hasta cierto punto sabemos, pero que las olvidamos hasta que el actor nos las recuerda.

Las palabras no son un parlamento, son acción. La palabra no comienza con un parlamento, sino con un objeto al que busca definir.

El simple esfuerzo para producir una palabra y que signifique exactamente lo que significa esa palabra, sin preocuparse del sentido dramático, es muy importante.

La división en secciones se basa, fundamentalmente, en la idea de lo que ocurre. Está claro que separar en secciones es un procedimiento lógico, y que una sección se separa por el hecho de que en ella ocurre algo nuevo que no se había dado en las anteriores. El sentido de transición de una sección a otra es lo que da continuidad a la actuación; si no se tiene conciencia de esta transición, las palabras que se refieren a un nuevo elemento dejarán de tener sentido.