

## MÁS ALLÁ DEL *ACTORS STUDIO*: LA “ATMÓSFERA” DE CHÉJOV O LA CREATIVIDAD APLICADA AL TRABAJO EMOCIONAL DEL ACTOR.

*Profesor Dr. Antonio Cantos Ceballos*

[cantos@uma.es](mailto:cantos@uma.es)

*Profesor Titular de Dirección Escénica de Actores*

*Facultad de Ciencias de la Comunicación. Universidad de Málaga*

*“En cierta ciudad vivía una pareja que había estado casada durante veinticinco años. Se habían casado muy jóvenes. El se había declarado a ella una hermosa tarde de verano, mientras caminaban por un huerto sembrado de pepinos. Estando nerviosos, como suelen estar en esas circunstancias la agradable gente joven, se detenían frecuentemente, arrancaban un pepino y se lo comían, disfrutando mucho de su perfume, del gusto y de la frescura, de la riqueza del sol que les alumbraba. Tomaron la más feliz determinación de sus vidas, entre dos bocados de pepino, por decirlo así. Un mes después se casaban. En la comida de bodas fue servida una fuente de pepinos frescos, y nadie supo por qué se rieron con tantas ganas cuando la vieron. Transcurrieron largos años de vida y de lucha; niños y, naturalmente, dificultades. A veces peleaban y se enojaban. A veces ni siquiera se hablaban. Pero su hija menor observó que la manera más segura de reconciliarlos era poner una fuente de pepinos en la mesa. Como por arte de magia, olvidaban la pelea, y se tornaban tiernos y comprensivos. Por un largo tiempo la hija pensó que el cambio se debía al amor por los pepinos, pero una vez la madre le contó la historia de su noviazgo y cuando meditó sobre ello, llegó a otra conclusión.”*

RICHARD BOLELAVSKI.

La divertida anécdota de Bolelavski alude a la “memoria emotiva” o “memoria de afectos”, presente en todo ser humano y que, particularmente en algunas personas, mediante el contacto con objetos materiales (la fuente de pepinos, en nuestro caso) activan y evocan los recuerdos que son emocionalmente revividos en ese preciso instante (la declaración de amor eterno en el huerto de pepinos aquella maravillosa tarde de verano). Esta cualidad inherente a la psicología humana, llevó a Stanislavski, apoyándose en los estudios de Théodule Ribot, a considerar que el trabajo del actor debería incluir ejercicios que facilitasen la activación y evocación de sus recuerdos sensoriales para traerlos a escena en ese preciso instante en el que son necesarios para despertar la emoción del personaje. De este modo, en su sistema de formación diseñado para el actor, incluía ejercicios de concentración relativos a su memoria sensorial (por ejemplo, aquello que su boca saboreó, el tacto de la prenda que vistió, el olor de aquel perfume intenso que percibió, etc.), para, a través de los medios conscientes, sus sentidos, alcanzar el subconsciente y, así, su emoción personal con el personaje y acontecimiento a los que está dando vida. Esta encarnación de la vivencia del actor fue el eje sobre el que pivotó, casi en exclusiva, el famoso sistema del *Actors Studio* de John Strasberg en el que se consideró la necesidad de que el actor viviese cuantas más experiencias vitales mejor, para, llegado el caso, utilizarlas en la encarnación del personaje. Los actores marchaban a la caza y captura de ese cúmulo de vivencias de las

que carecían y que “les garantizaban” el poder generar la fuerza emocional necesaria para que su personaje conmoviese. Sirva como ejemplo, el caso de Kirk Douglas cuando en 1956 interpretó la vida de Van Gogh, que visitó la casa amarilla de Arlés, fue a Les Beaux, se echó en la cama de su pequeña habitación encima del bar(hoy café Van Gogh) en la que vivió realmente, estuvo en la institución para enfermos mentales de San Rémy, donde Van Gogh se había hecho internar y experimentó el horror al ir al campo donde Van Gogh dio las pinceladas de su última pintura-*los cuervos en el trigal*-, apoyado en el mismo árbol y con un arma en la mano.

¿Necesita un actor de la experiencia previa, como condición ineludible, para encarnar un personaje de forma convincente y, consecuentemente, emocionar al espectador? Si adolece de esta experiencia, ¿Debe buscarla a toda costa? ¿Existe otro camino que ayude a convencer al espectador con la interpretación de una escena, sin la obligatoriedad de haber vivido la situación imaginaria en la realidad? Todas estas preguntas nos asaltan, sobre todo, después de acabar de leer la importancia que tiene los recuerdos sensoriales en la gestión de la emoción de un personaje. La clave, que aporta la solución definitiva a estos interrogantes planteados, está en la imaginación y la gestión que el actor hace de ésta, es decir, lo que denominamos como **la transferencia emocional**. Se trata de la utilización de la analogía sobre situaciones reales vividas que, convenientemente despertadas por el actor y reutilizadas para la ocasión, le ayudan a crear el estado emocional acorde con el sentimiento que debe experimentar su personaje en la escena.

Augusto Boal nos cuenta una divertida anécdota vivida en Bahía en la que se planteó el problema con la actriz que hacía de Blanche Dubois y su falta de convicción a la hora abordar una escena de la obra *Un tranvía llamado deseo*. El director, decidido a atajar el problema de *impasse creativo*, le sugirió que hiciera uso de su memoria emotiva para evocar una maravillosa noche de sexo y utilizar este recurso para encarnar su personaje. La pobre muchacha dudó un instante y, al fin, le confesó: “soy virgen, señor”. Nadie supo qué decir. Parecía, entonces, que la memoria emotiva era inutilizable. Entonces, un actor le propuso a su compañera que se acordase de algo que le dio una felicidad inmensa y que después hiciese **la transferencia**. El director aceptó la propuesta, se hizo el ejercicio, y la escena salió maravillosamente bien. Lógicamente, todos preguntaron a la joven cómo había hecho, cómo había llegado a tener ese rostro tan sensual, tan feliz, tan atractivo. Ella contestó la verdad: “*Bueno, mientras se hablaba de sexo y de cómo Stanley era tan maravilloso en la cama, me acordé de una tarde de sol en que me puse a comer tres helados uno después de otro, bajo un cocotero en la playa de Itapoan...*”

El uso de la transferencia permite al actor creativo salir del atolladero que supone el no tener un recuerdo específico similar al vivido por su personaje y conseguir la misma tensión emocional para la interpretación del mismo. Basta, simplemente, como acabamos de ver, con evocar una emoción que el actor sintió en un momento determinado, en unas circunstancias concretas, que sólo él vivió y, que, simplemente, cuando se aplica la transferencia, cambian y se modifican un poco pero, el efecto emocional, provocado por la revivencia intensa de ese momento único que sólo él vivió, es el mismo. De este modo, se puede interpretar cualquier situación que afecte a cualquier personaje, sin necesidad de haber pasado por la misma experiencia real que la que atañe al personaje de ficción. De este modo, asesinar o suicidarse, por ejemplo, son situaciones al alcance de cualquier actor que

sepa manejar y manejarse con la técnica de la transferencia. Cuenta Boal (1980, p.65), al hilo de lo que estamos diciendo, el caso del actor Robert Lewis y la interpretación de su propio suicidio que conmovía hasta el extremo de hacer llorar al público de horror. El propio Boal(1980), tras presenciar una noche su actuación, le preguntó a Lewis cuál era “su secreto”, si tal verosimilitud respondía, quizá, a tentativas suyas de suicidio que había sufrido en su vida real. La respuesta de Lewis no ofrece dudas sobre la utilidad que supone el recurso de la transferencia emocional para hacer creíble hasta el extremo la situación de un personaje: *“cuando apunto el revolver sobre mí, tengo que pensar en algo triste, amenazante, terrible. Bien. Es lo que hago. ¡Recuerdas que siempre miro hacia arriba cuando apunto? Ahí está la clave. Me acuerdo que cuando era pobre vivía en una casa sin calefacción y sin electricidad, y cada vez que me bañaba era un baño de agua helada. Cuando acerco el revólver a mi cabeza, levanto la vista hacia la ducha, pienso en el agua fría que va a caer sobre el cuerpo... ¡Ah, amigo mío, como sufro, como brotan las lágrimas de mis ojos!”*

El ejemplo de Robert Lewis nos enseña, también, que actuar consiste en la capacidad para responder a estímulos imaginarios no reales y que, gracias a la técnica, permite a su mente integrar aquello que no existe como causa real para determinar una conducta creíble en la escena. La memoria adquiere una importancia decisiva en el desarrollo del imaginario del actor, puesto que, su percepción y su imaginación se ponen en marcha muchas veces a partir de su memoria y de sus emociones asociadas que le sirven para implicarse emotivamente en la escena con un factor ajeno al personaje que encarna, pero inherente a la vida del actor: *la ducha de agua helada aplicada a la sensación de suicidio en escena.*

Fue Michael Chejov (2002) quien aportó un camino diferente en el trabajo emocional del actor con el personaje que permitió la posibilidad de crear los estados de ánimo del personaje fuera del mundo privado e interiorizado del intérprete, mediante una serie de ejercicios psicofísicos especiales que lo ayudaban a pensar sobre su cuerpo en el espacio teatral como lo haría un coreógrafo, un bailarín o un *actor-performer*.. Chejov sentía que sus intérpretes podían producir unas expresiones emocionales más poderosas e individualizadas, sin tener que evocar conscientemente los recuerdos de experiencias personales, muchas veces, difíciles de controlar. De este modo, aportó el valioso concepto de “atmósfera” al trabajo emocional del actor. Para los alumnos de Chejov (2002), la memoria afectiva de Stanislavski era remplazada por la unión de imaginación, atmósferas y cualidades. Así, por ejemplo, para despertar o captar la sensación de tristeza, se pedía a los actores que hicieran lo siguiente: 1) imaginar los lamentos de dolor de una familia campesina que llora por la muerte accidental y estremecedora de un muchacho y una muchacha; 2) caminar a través de la atmósfera de una aldea devastada por una inundación; o 3) sentarse y levantarse con una cualidad de tristeza. La atmósfera, como vemos, se distingue de los sentimientos individuales por una característica importante: su existencia objetiva fuera del individuo. Si generalmente decimos que los sentimientos personales provienen del interior del individuo e irradian hacia su entorno, al referirnos a una atmósfera tenemos que imaginar este proceso a la inversa; los sentimientos objetivos de una atmósfera proceden del exterior e irradian hacia el ámbito individual de los sentimientos. Aunque los sentimientos individuales, como los sentimientos objetivos, pueden ser

diferentes (e incluso pertenecer a ámbitos diferentes-uno viene del interior, el otro de exterior-), y a menudo ambos están presentes a la vez en un mismo “espacio”. Eso es lo que nuestra experiencia nos muestra en innumerables casos, tanto en la vida como en el escenario. Por ejemplo, puedes entrar en una habitación y verte envuelto en una atmósfera alegre y festiva, aunque personalmente te sientas bajo de moral y deprimido. Tomemos otro ejemplo: una catástrofe en una calle atestada de gente. ¿Cuántos estados de ánimo distintos hay allí? Una persona tiene miedo, otra siente una gran compasión, una tercera arde en deseos de ayudar, una cuarta es indiferente, pero la atmósfera objetiva del horror ante la catástrofe predomina sobre todas las personas afectadas, con independencia de sus estados de ánimo personales. De este modo, como vemos, para Chejov la sensación adquiere una preponderancia asociada al conflicto, deja de ser un problema aislado y pasa a ser un problema integrado en la acción, y desde ella al personaje. El sistema de la atmósfera de Chejov se fundamenta, en definitiva, en el conflicto como generador del impulso de arranque y desarrollo de una conducta. El trabajo con el conflicto le salva del exceso expresivo o de la búsqueda de la emoción, obligándose a buscar un sentido de la verdad dinámico y equilibrado y a entablar una batalla técnica en su territorio, sin confusiones psicodramáticas o psicologistas.

Una aproximación a la praxis del concepto de “*atmósfera chejoviana*” aplicado al trabajo emocional del actor, nos lleva a incluir el siguiente ejercicio diseñado bajo el epígrafe de “*La taberna fantástica*” y que, además, presentamos bajo formato de ficha, lo que facilitará, sin duda, su utilización como *training* por el alumno-actor.

### ***La taberna fantástica.***

#### ***-DIMENSIÓN PEDAGÓGICA DEL EJERCICIO:***

*Ejercicio que trata de despertar en el alumno el concepto chejoviano de “atmósfera” para aprender a utilizarlo en la creación de personajes nuevos y emocionantes. Se trata de que el alumno aprenda a reemplazar la memoria afectiva de Stanislavski por la unión de imaginación, atmósferas y cualidades y, de este modo, conseguir unas expresiones emocionales más poderosas e individualizadas, sin tener que recurrir a evocar conscientemente los recuerdos de experiencias personales, difíciles de controlar. Mediante este ejercicio el actor se entrena en los tres pilares básicos del método de Chejov: imaginación, atmósfera y cualidades. El actor, estimula y ejercita su imaginación, partiendo de la generación de una determinada “atmósfera de taberna”, que influye sobre los actores situados en este ambiente que, a su vez y ayudados por el profesor, trabajan para crearla y mantenerla, y además aprenden a enriquecer sus personajes con sensaciones y sentimientos que emanan de ésta (las “cualidades”, según el término chejoviano).*

*Asimismo, este ejercicio permite tratar con eficacia las llamadas “escenas de muchedumbre” y combatir los problemas derivados de éstas. Generalmente, en dichas escenas, los actores incurren en el error de renunciar a la individualidad de su personaje para adocenarse bajo el común denominador de la masa actuante. De este modo, se origina una homogeneización de la actuación, puesto que, todos los actores intentan representar toda la escena, todos los sonidos, generando una*

*impresión monocorde, monótona, pobre y repetitiva. Este ejercicio ayuda a los actores a aprender a seguir siendo individuos (su personaje, con su caracterización psicofísica rica y acentuada) para lograr una escena de muchedumbre atractiva.*

#### **-DESCRIPCIÓN DEL EJERCICIO:**

*El ejercicio consta de dos partes perfectamente encadenadas. La primera parte consiste en aprender a sentir “la atmósfera de taberna”, de manera individualizada, para luego, impregnados de ella, crearla y mantenerla con las cualidades generadas en cada participante, es decir, sus sensaciones y sentimientos emanados de ésta.*

#### **PRIMERA PARTE.**

*Antes de empezar, se distribuirán sillas y mesas por el espacio de trabajo como si fuese una taberna. Botellas y jarras de vino y cerveza, situadas de manera caótica por la escena, ayudarán también a generar la atmósfera necesaria. Asimismo, sería muy útil crear unas condiciones de iluminación adecuadas para el ambiente sórdido y cargado que pretendemos.*

*El profesor comenzará asignando roles a los actores: marineros, prostitutas y capitán de barco y, sobre todo les advertirá de la necesidad fundamental para el buen éxito del ejercicio: imaginar la atmósfera a su alrededor pero nunca intentar “sentir” nada. Seguidamente, los alumnos participantes se disponen ocupando todo el espacio de trabajo y, de forma relajada y concentrada, escucharán la atmósfera de taberna sugerida por el profesor para interiorizarla y vivirla en la segunda parte de este ejercicio.*

*El profesor comenzará a sugerir a sus actores la siguiente atmósfera de taberna:*

*Amanece. Nos encontramos en una taberna muy sucia y vulgar. Toda la gente, que ha estado bebiendo toda la noche, está muy borracha. Los personajes (prostitutas y marineros) están cansados y exhaustos porque se respira un ambiente de resaca: todo lo que podía pasar ya ha pasado, y el agotamiento hace que se sientan desmadejados, débiles, como si viviesen una pesadilla. En un determinado momento, hay intentos de recuperar el éxtasis de ambiente festivo y hay improvisados y tímidos intentos por cantar las canciones que se han coreado durante la noche, pero, enseguida, la falta de acuerdo de unos y otros genera discordia y acaba ahogando dicha posibilidad. Se sigue bebiendo con desgana, se oyen algunas exclamaciones salidas de tono, se vuelven a escuchar algunos intentos de cantar que resultan baldíos porque el cansancio y el ambiente cargado son los dueños de la escena. Cada marinero y cada prostituta elegirá un compañero y se sentarán juntos, absolutamente indiferentes a todo. Ahora, debéis abandonar la atmósfera. El profesor establece unos dos minutos de pausa en la que los alumnos permanecen en silencio y concentrados.*

*Pasados los dos minutos, el profesor invita a sus alumnos a rescatar (sólo en su mente, con su imaginación), el momento de mayor actividad en la taberna: cantando, bebiendo y besando. La atmósfera es de desenfreno, muy activa. El capitán, que está en la*

*taberna con su chica, intenta adoptar cierta apariencia de “disciplina” y alza la voz para ordenar a los marineros que deben estar en el barco a las seis en punto. Volvemos a abandonar la atmósfera por otros dos minutos.*

#### **SEGUNDA PARTE.**

*Trabajamos improvisando las distintas atmósferas en nuestra escena. Para ello, el profesor irá dando las siguientes consignas que los alumnos participantes ejecutarán en forma de cuadros escénicos improvisados:*

- 1. Atmósfera de caos: actividad frenética en la taberna, todos están bebiendo, hablando, riendo a carcajadas, moviéndose en la atmósfera generada.*
- 2. Atmósfera de jolgorio organizado: todo el mundo canta una misma canción, el ambiente desprende armonía, excitación, actividad, deseos de amar, etc.*
- 3. Atmósfera de disciplina imprevista y desagradable: El capitán, que hasta el momento ha sido uno más confundido entre la multitud, irrumpe con voz estentórea y da la orden de volver al barco antes de las seis de la mañana. El reloj marca las cinco de la madrugada.*
- 4. Atmósfera de intimidad: confesiones a media voz, revelación de secretos, voces muy apagadas de personajes muy cansados a los que les pesa, en demasía, la noche.*
- 5. Atmósfera de pelea: Un marinero ebrio interrumpe a una chica y a su amante. Discusión y pelea con formación de grupos y coreografía de altercado.*
- 6. Atmósfera de compasión: el marinero broncoso resulta perdedor y, a raíz de la situación generada, surge la compasión que se expresa en forma de burla de la mayoría de los presentes hacia éste. El marinero despechado, ante las continuas burlas salidas de tono, se siente como un animal perseguido.*

*Finalizado el ejercicio, el profesor abrirá con los actores participantes un tiempo de verbalización en el procurará que sus alumnos reflexionen en torno a las siguientes cuestiones:*

*-Cómo se siente mi personaje en cada momento concreto del transcurso de la improvisación y por qué.*

*-Cómo se relaciona emocionalmente mi personaje con los demás.*

#### **-REFERENCIA BIBLIOGRÁFICAS.**

*BOAL, A. (1980): Teatro del oprimido. Ejercicios para actores y no actores, Editorial Nueva Imagen, México.*

*-(2004): El arco iris del deseo, Alba Editorial, Barcelona.*

BOLELAVSKI, R. (1989): *La formación del actor*, La Avispa, Madrid.

CANTOS, A. (1997): *El juego dramático. Una plataforma privilegiada para la creatividad*, Universidades de Andalucía, Málaga.

-(2003): *Creatividad expresiva en el arte del actor. Ejercicios prácticos y propuestas para el trabajo de improvisación*, Ñaque Editorial, Ciudad Real.

-(2003): *La dirección escénica del actor contemporáneo: la técnica de la improvisación creativa y el trabajo colectivo*, Dyckinson, Madrid.

-(2005): “*Metodología creativa para la práctica de un taller de improvisación*”, en revista Ñaque nº40 pp. 18-23.

-(2005): “*Arte conceptual y espacio escénico contemporáneo: la puesta en escena, un cuadro visual que se compone en el tiempo*”, en *Dramaturgias de la imagen y códigos audiovisuales*, CAC Málaga, Málaga.

CHEJOV, M. (2002): *Sobre la técnica de actuación*, Alba Editorial, Barcelona.

-(2006): *Lecciones para el actor profesional*, Alba Editorial, Barcelona.

STANISLAVSKI, K. (2003): *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, Alba Editorial, Barcelona.

STRASBERG, J. (1998): *Accidentalmente a propósito. Reflexiones sobre la vida, la interpretación y las nueve leyes naturales de la creatividad*, La Avispa, Madrid.