

ISAAC BUTLER

EL MÉTODO

Cómo aprendió el siglo xx
el arte de la actuación

Traducción de Manuel de la Fuente Soler

Alianza editorial

Título original: *The Method: How the Twentieth Century Learned to Act*
Esta edición ha sido publicada por acuerdo con Bloomsbury Publishing Inc.

Reservados todos los derechos.

*El contenido de esta obra está protegido por la Ley,
que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes
indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran,
distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria,
artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada
en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier
medio, sin la preceptiva autorización.*



© Isaac Butler, 2022

All rights reserved.

© de la traducción: Manuel de la Fuente Soler, 2023

© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2023

Calle Valentín Beato, 21; 28037 Madrid

www.alianzaeditorial.es

ISBN: 978-84-1148-442-8

Depósito legal: M. 23.840-2023

Printed in Spain

SI QUIERE RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE
ALIANZA EDITORIAL, ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:

alianzaeditorial@anaya.es

Índice

Introducción	11
--------------------	----

PRIMER ACTO EL REINO DE LOS SUEÑOS

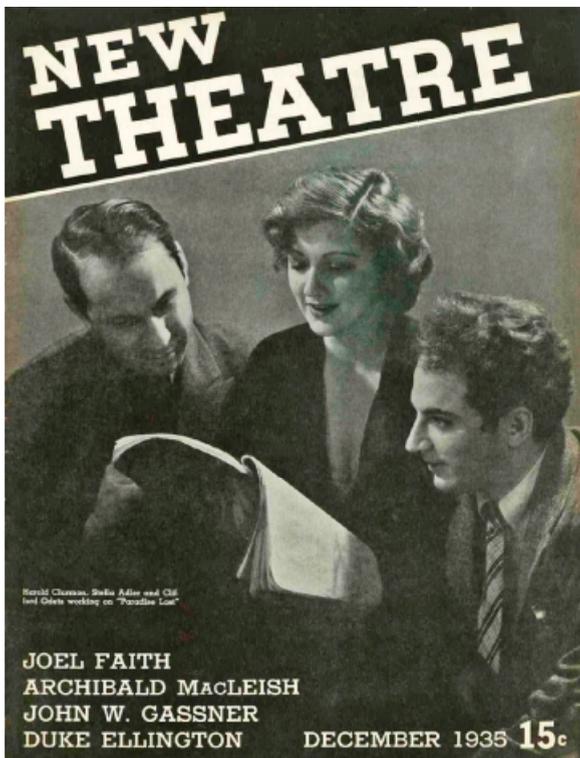
1. La única manera de salvar el arte	25
2. Nuevas respuestas a los problemas de la vida	41
3. El ajeteo del vals	56
4. El superconsciente a través del consciente	69
5. El síndrome de Stanislavski	88
6. Quiero una compañía nueva	100
7. ¿Conoces el secreto del arte?	111

SEGUNDO ACTO EL VALOR DE LA UNIDAD

8. Nada de actorzuelos	129
9. Llega una nueva religión	145
10. ¡¡Esto me apasiona!!	161
11. Te dan ganas de llorar	173
12. Para todos nosotros era Dios	188
13. Un nuevo hombre interior	197
14. La vida de una prostituta resulta bastante cómoda	210
15. Tu yo secreto	223
16. Los actores que queremos	235

TERCER ACTO
UN FENÓMENO HORROROSO

17. Aquello era una masacre	255
18. Escenas de la vida normal	265
19. Blandura y autocomplacencia	282
20. La realidad, y una mierda	296
21. Ha sido una noche horrible	308
22. Cómo podemos actuar delante de tantas máquinas	329
23. Cuando algo resulta tan real	350
24. Todos los medios de expresión	363
Epílogo. El Método y el futuro	379
Agradecimientos	384
Notas	389
Bibliografía	423
Índice onomástico	435



Harold Clurman, Stella Adler y Clifford Odets con el libreto de *Paradise Lost*. En 1935, el fracaso del montaje de esta continuación de *Awake and Sing!* motivaría la desbandada hacia el oeste de los miembros del Group Theatre y el desembarco del Método en Hollywood. [Abajo] Algunos miembros del Group Theatre en 1938: Roman Bohnen, Luther Adler, Leif Erickson, Frances Farmer, Ruth Nelson, Sanford Meisner, Phoebe Brand, Eleanor Lynn, Irwin Shaw, Elia Kazan, Harold Clurman y Morris Carnovsky.





«THOU SHALT NOT» [«No deberás»]: una fotografía de 1940 realizada por Whitey Schafer que se burla satíricamente de todos los pecados censurados por el código de Hays: 1) la ley derrotada; 2) el interior de un muslo; 3) lencería de encaje; 4) un hombre muerto; 5) narcóticos; 6) bebida; 7) un pecho de mujer expuesto; 8) juegos de azar; 9) apuntar con un arma; y 10) una metralleta.



[Izq.] Jessica Tandy [*al frente*], junto a Kim Hunter y Marlon Brando, dando vida, respectivamente, a Blanche DuBois, Stella y Stanley Kowalski, en la versión teatral de *Un tranvía llamado Deseo* (1947). [Der.] Fotograma de la versión cinematográfica de 1951 de la obra con Brando (el Mejor Actor Vivo) y Vivien Leigh, que ya había protagonizado la puesta en escena británica de la obra de Tennessee Williams.

*El gran secreto para mover las pasiones es que éstas
nos muevan a nosotros; porque la imitación del dolor, la ira,
la indignación, será a menudo ridícula,
si nos conformamos sólo con nuestras palabras y expresiones,
nuestro corazón se aparta también de ellas.*

Quintiliano, siglo I d. C.

Somos actores. Somos lo opuesto a la gente.

El intérprete, *Rosencrantz y Guildenstern han muerto*,
Tom Stoppard

Introducción

Actuar es una actividad extraña. Cualquiera que vea una película de Hollywood (es decir, casi todo el mundo) invierte una cantidad increíble de tiempo hablando y pensando en los actores. Conocemos detalles íntimos de sus vidas privadas. Escuchamos sus opiniones sobre las noticias del día a día. Los examinamos sin cesar y agasajamos a los mejores con infinidad de premios de diversa índole. Aun así, cuando se nos pide que expliquemos en qué consiste una buena actuación, empiezan las discusiones. Hasta nosotros, los críticos, que tenemos que dominar el análisis de productos culturales, a menudo caemos en expresiones simplonas como «convinciente», «hábil», «carismático» o «un hallazgo». Juzgar lo que constituye una buena actuación puede asemejarse a salir de arenas movilizadas sin una rama de árbol a mano. Es más, diría que la mayoría seguimos la célebre máxima del magistrado Potter Stewart al respecto de la pornografía: sabemos lo que es una buena actuación cuando la vemos.

Pero, ¿cómo la vemos? La actuación es contextual, evidentemente. *Hechizo de luna* no funcionaría sin Nicolas Cage, pero si lo metiéramos con esa misma interpretación en *Lo que queda del día*, el resultado daría risa. Sin embargo, casi todos tenemos una serie de ideas sobre lo que comprende una buena actuación, al margen de que la contemplemos en un momento u otro. Queremos interpretaciones que parezcan *reales*, aquellas en que los actores expresen la psicología de los personajes mediante gestos sutiles y leves expresiones faciales, en lugar de decir sus

pensamientos y sentimientos. Queremos emociones que parezcan genuinas y no recreadas de forma mecánica. Queremos actores que estén metidos en el personaje sin explicar nada más y, en la mayoría de los casos, no deberían ser siquiera conscientes de que actúan ante un público. Queremos sentir que, de algún modo, se han *convertido* en ese personaje, como si se hubiera eliminado la distancia entre el papel asignado y ellos mismos. Excepto en los proyectos que se basan en un principio diferente, lo que anhelamos es autenticidad. Queremos verdad psicológica y emocional.

Fijémonos, por ejemplo, en una actriz como Frances McDormand. A lo largo de su carrera ha mostrado una notoria versatilidad, tanto en el escenario como en la pantalla. En teatro, ha trabajado frecuentemente con el Wooster Group, una de las compañías de vanguardia más importantes del siglo xx, pero también ha sido muy aclamada con obras realistas de dramaturgos como Tennessee Williams o Clifford Odets. A la vez ha desarrollado una filmografía prolífica y brillante en el cine y la televisión, y sólo está por detrás de Katharine Hepburn en el número de Óscar recibidos como mejor actriz. Sus actuaciones (incluso cuando llega a límites estilísticos en films como *Quemar después de leer*) resultan precisas y con el acento puesto en la psicología, que considera «lo más importante de todo»¹.

Esto ya era así en su primer papel, el de Abby en *Sangre fácil* [1984], al que llegó poco después de graduarse en la Facultad de Arte Dramático de Yale. Es un papel que lleva a engaño, resulta bastante difícil: constituye el centro de la película, el polo que atrae la pelea de los personajes masculinos, si bien cuenta con poco diálogo. No obstante, requiere constantes reacciones. La cámara se detiene en su rostro mientras intenta asimilar lo que sucede y piensa la posible respuesta. Es un papel con algunos de esos grandes momentos que solemos asociar a grandes actuaciones. Un actor con un sentido de la vanidad más acusado intentaría subrayarlos, pero la interpretación de McDormand es limpia y sencilla. Cumple sin aspavientos y así Abby nos parece un ser humano de verdad.

Según ha contado ella misma, se las vio y se las deseó en esa película. Era la primera vez que estaba en un plató cinematográfico, un espacio que comporta una serie de requisitos técnicos muy diferentes a los del teatro. Hay que colocar el cuerpo con precisión ante la cámara, que en cierta medida es el verdadero compañero de escena. Además, se une un componente de rompecabezas: en el teatro se interpreta cada noche el papel desde el principio hasta el final y, en una película, se filma con

el orden cronológico alterado, con lo que se pide a los actores que alcancen una y otra vez puntos emocionales álgidos.

La secuencia de acción final de *Sangre fácil* supuso un sinfín de desafíos emocionales y técnicos. Visser, el grotesco detective interpretado por M. Emmet Walsh, llega para matar a Abby y a su amante, Ray (John Getz), pero la chica cree que quien los persigue es su marido, Julian Marty (Dan Hedaya). Ve a Ray abatido de un disparo y luego corre aterrorizada hacia el cadáver, saca un cuchillo del bolsillo y se esconde a toda prisa en el baño. McDormand no había leído la escena con detalle, no se había percatado de su intensidad, y el día del rodaje no se sentía preparada. «Pensé que, joder, tenía que mostrarme histérica, alcanzar ese estado con *rapidez* y mantenerlo *todo el día*». Recordó un ejercicio de clase en el que un compañero la agarraba por detrás y ella luchaba por zafarse «de manera desesperada». Así pues, pidió que la sujetaran con fuerza y no la soltaran por nada del mundo hasta que el director Joel Coen dijera «acción».

El resultado aparece reflejado en el film durante unos segundos. McDormand, con una rabia y dolor que roza la histeria, corre presa del pánico y se mete en el baño. Cuando oyó «corten», cayó en la cuenta de que «tenía que mantener todo el día la tensión». Se sentó debajo de una mesa para recuperarse y aislarse de todo. Joel Coen se tumbó a su lado, le explicó como si nada la siguiente toma y después le preguntó si se encontraba bien. El día siguió igual, con McDormand con los nervios a flor de piel, retirándose bajo la mesa y escuchando las instrucciones de Coen, hasta que llegaron finalmente a una toma en que, según explicó el director, sólo iban a filmarle las manos y no necesitaban ya esa intensidad que había mantenido durante la jornada.

«Ahí empecé a ser consciente de que tenía que aprender algún sistema para no quedarme durante horas escondida bajo una mesa y en ese estado de nervios», señalaba McDormand. «Era insostenible, además de incómodo [...]. Ahí es cuando [Coen] aprendió a dirigir a los actores, porque a él también le costaba.» Aquel día supuso el inicio de su maestría como actriz, y también el origen de su relación con el cineasta, de quien se enamoró en aquel momento. Se casaron en 1984, el año del estreno de *Sangre fácil*.

Lo que McDormand necesitaba era desarrollar una técnica con la que experimentar las emociones y la psicología de sus personajes sin perder el control. «Pensemos en un pozo profundo de experiencias y recursos emocionales», explicaba, «pero en el que tienes que dominar la entrada

y salida. Hay que saber quitar la tapa y sumergirse dentro, pero no puedes dejarlo abierto porque es imposible soportar el trauma de sacarlo todo a la superficie».

Se trata de un reto que hoy resulta familiar a los actores de todos los estratos de la industria estadounidense. No obstante, si construyéramos una máquina del tiempo, viajáramos unos ochenta años al pasado, mostráramos al público de entonces las películas de McDormand y explicáramos lo que le había costado mostrar sentimientos reales, seguramente nadie entendería nada. La gente se preguntaría por qué un actor habría de experimentar lo mismo que su personaje; por qué son buenas *Olive Kitteridge* o *Nomadland*, con esa jerga norteamericana mal pronunciada y la exposición de la personalidad a través de gestos sutiles; a santo de qué toda la versatilidad tan trabajada a lo largo de su carrera.

No es que las películas e interpretaciones del Hollywood clásico sean peores que las que llegaron después (es imposible pensar eso si se ha visto alguna vez a Barbara Stanwyck o Cary Grant), sencillamente es que son distintas. Siguen reglas e ideas diferentes sobre lo que es una buena película o lo que distingue una buena actuación. Si se derrumbó aquel viejo orden, fue porque sucedió algo, una revolución en nuestra manera de ver el trabajo de actor. En los Estados Unidos de los años cincuenta, esa revolución se denominó el Método, y aunque McDormand no esté adscrita a él, generó un sistema de normas, así como un linaje estilístico y técnico del que ella proviene. Al igual que sus predecesores, McDormand vive en Nueva York y no en Los Ángeles, huye del encasillamiento, le encanta trabajar en el teatro y estudió una versión norteamericana de las teorías y prácticas elaboradas por el actor y director ruso Constantin Stanislavski.

Las ideas de Stanislavski (y del Teatro del Arte de Moscú, que fundó en la década de 1890) cambió por completo siglos de tradición sobre lo que significaba actuar, primero en Rusia y después en Estados Unidos y en todas partes. Su revolución se basaba en el concepto de *perezhivanie*, que podría traducirse como «experimentar» o «re-experimentar». Se produce cuando un actor está tan conectado con la verdad de un personaje, y ha entrado tan profundamente en su realidad imaginaria, que siente las mismas sensaciones, y e incluso piensa como él. No implica convertirse por completo en el personaje ni perder la identidad propia; supone, más bien, el encuentro entre la conciencia viva del actor y la del personaje ficcional. Para Stanislavski, la *perezhivanie*, que también denominaba «vivir el papel», representaba el ideal más elevado, la cima artística que todo actor ansiaba alcanzar.

Ésta era una idea descartada durante gran parte de la historia de la humanidad. Ya desde Plutarco, los textos antiguos se posicionan en contra. En «¿Por qué nos deleita la representación?», Plutarco escribió que un actor «irritado o afligido de verdad se nos presenta únicamente con emociones corrientes, mientras que en la imitación aparecen cierto ingenio y persuasión»². Por lo tanto, lo primero nos incomoda «y lo segundo nos deleita». La *perezhivanie* no sólo sería molesta para Plutarco, también podría constituir un peligro. De hecho, nos cuenta la historia de un actor romano que, en cierta ocasión, «se dejó llevar tanto por el furor de la acción, que golpeó con el cetro a uno de los actores esclavos que corría por el escenario, con una violencia tal que lo dejó muerto en el sitio»³.

Desde los tiempos de la antigua Atenas hasta finales del siglo XIX, fueron muchos quienes siguieron a Plutarco y desdeñaron la *perezhivanie*. La actuación era sobre todo una cuestión de técnica. Se pensaba, en resumen, que experimentar lo mismo que el personaje era una especie de locura, tenía un componente de vulgaridad. Resultaba inconcebible que un actor sumergido así en su personaje recordara el texto o su posición escénica e, incluso, como menciona Plutarco, podría lastimar a sus compañeros.

Durante la Ilustración, la idea se calificaba de absurda y era blanco fácil de críticas. En su diálogo inacabado *La paradoja del comediante*, Diderot argüía que la racionalidad y el control resultaban fundamentales para una buena actuación. Lo expresó con estas palabras: «Es la sensibilidad extrema lo que hace a los actores mediocres; es la sensibilidad mediocre la que nos trae multitud de malos actores, y es la falta absoluta de sensibilidad lo que da origen a los actores sublimes»⁴.

El estilo de actuación que más se alineó con la perspectiva de Diderot tenía por nombre estilo *simbólico*⁵. No era realista, sino expositivo. Con el mero uso de la técnica, los actores empleaban gestos físicos y vocales muy pautados para representar las emociones. La formación actoral incluía el entrenamiento de la voz y el cuerpo, así como el aprendizaje correcto de la presentación de textos concretos, normalmente mediante la imitación del instructor. De estos actores, la más importante fue Sarah Bernhardt, cuyas grandes actuaciones y excentricidades fuera del escenario le otorgaron en vida un aura de leyenda. En la actualidad no se la toma a veces muy en serio por la concepción, tan oscilante e influida por la sociedad, que albergamos respecto a la actuación.

Sin embargo, los principios de Stanislavski no surgieron de la nada. Junto al estilo simbólico dominante (o tal vez, de manera soterrada) co-

rría otro, basado y centrado en la conexión con el personaje. Unas décadas después de Plutarco, el gramático latino Aulo Gelio escribió en sus *Noches Áticas* acerca de cierto actor, el ateniense Polo, encargado de representar a Electra en la tragedia homónima de Sófocles. En una escena, tenía que «sentir y llorar» la muerte de su hermano Orestes mientras sostenía una urna con sus cenizas. Polo recurrió a un recipiente que contenía las cenizas de su hijo y «llenó todo no con simulacros ni imitaciones sino con duelo y lamentos auténticos y palpitantes»⁶. Siempre ha habido actores que han seguido los pasos de Polo. Por ejemplo, Eleonora Duse, la actriz trágica italiana que fue la principal rival de Sarah Bernhardt al final de su carrera. Su estilo (conocido como *verismo*, o «realismo») estaba repleto de pausas inesperadas e interpretaciones inusuales de los textos. Era conocida por dar en ocasiones la espalda al público si lo requería el momento o por hablar tan bajo que a la gente le costaba oírla. Para los defensores de la *perezhivanie*, fue quizá la mejor actriz de todos los tiempos, el referente absoluto de Stanislavski y sus seguidores.

A lo largo de su trayectoria, Stanislavski dio la vuelta a la concepción de Diderot. Descalificó el estilo simbólico como «rutinario», nada más que una serie de clichés que podían aprenderse en un libro de texto. Los mejores actores, sostenía, eran quienes poseían la *mayor* sensibilidad. El talento consistía, según él, en la capacidad del actor para experimentar las emociones de los personajes. Con todo, a veces le abandonó su propio talento. Tuvo que afrontar el problema que experimentaron todos los actores desde Polo: no había forma de invocar las emociones siempre que uno quería. La inspiración puede ser la clave de una gran actuación, pero ¿cómo controlar algo tan volátil e inasible?

Este libro trata de cómo resolvieron este problema Stanislavski y los artistas que siguieron sus enseñanzas, o, como dirían algunos, de cómo fueron incapaces de solucionarlo. Trata también sobre la conversión de estas enseñanzas en un conjunto de técnicas que Stanislavski denominó «el sistema» y del viaje que este «sistema» emprendió a Estados Unidos (en parte debido a la Revolución rusa y la posterior guerra civil rusa), donde se transformó en el Método. En el transcurso de esta transformación, el Método a su vez cambió la mentalidad de los estadounidenses sobre la actuación, primero en la escena teatral durante la Gran Depresión y luego en el cine posterior a la Segunda Guerra Mundial, además de originar nuevas ideas sobre la naturaleza y el sentido del arte, sobre la interpretación, la escritura y la dirección, que revolucionaron la cultura popular norteamericana. Desde el principio, el «sistema» fue controver-

tido y se consideró incluso peligroso. Las discusiones en torno al «sistema» y el Método, el debate sobre si tienen valor las enseñanzas de Stanislavski, siguen todavía vigentes. No han cesado y tal vez no terminen nunca. Así pues, este libro también es la historia de un siglo de discusiones, mantenidas en salas de ensayos y en la prensa rosa, en los platós de Hollywood y en las cámaras legislativas, sobre en qué consiste ser buen actor. Al desplazar la atención desde los estereotipos hacia los individuos concretos, desde la exterioridad hacia la interioridad, desde la representación hacia las ideas y la autenticidad y la verdad de cada cual, el Método impugnó las normas de lo que define no sólo a un buen actor sino también a un ser humano.

Cuando accedí al Método a mediados de los años noventa, había entrado en un periodo de declive del que no ha salido. No creo siquiera que quienes me lo enseñaran usaran la expresión «el Método», y si acaso, para descalificarlo. Aunque cuenta con muchas definiciones, para los profesores de dramaturgia «el Método» designa las técnicas y valores enseñados por Lee Strasberg, el más célebre e importante de quienes adaptaron las ideas de Stanislavski al ámbito anglosajón. En esa década, los noventa, muchas de las otras escuelas que seguían a Stanislavski consideraban a Strasberg un charlatán de cuidado, con lo que únicamente estudié «Principios de Realismo» y «Personaje y Emoción» en el Studio Theatre de Washington D.C. Empecé allí mis clases en la adolescencia porque había sido actor infantil. Había participado en un par de musicales y obras teatrales, y Joy Zinoman, la indómita fundadora del centro, pensó que me vendría bien asistir a clases de mayores. Al cumplir los trece años, me instó a tomar en serio el oficio, y me dio un ejemplar de *Actuación: Las seis primeras lecciones*, de Richard Boleslavski, el primer libro en inglés que detallaba el método de Stanislavski.

En aquella asignatura del Studio Theatre, teníamos que llevar a clase un objeto con el que tuviéramos un fuerte vínculo sentimental y explicar delante de todos su significado. El ejercicio perseguía dos objetivos: el primero, observar la fuerza que tienen los sentimientos, y así marcar una distancia con las maneras trilladas de representarlos en el escenario; el segundo consistía en dar con claves para desbloquear nuestras emociones y así usarlas en el trabajo. Un estudiante llevó el bastón de su padre recientemente fallecido. Otro apareció con el anillo de boda. Era seropositivo y, como no le estaba permitido casarse, su pareja y él se habían comprado un anillo como símbolo de su amor mutuo, para no olvidar este sentimiento en el caso de que empeorara su salud. Yo llevé el obitua-

rio de un amigo del Studio Theatre que había muerto de sida el año anterior. Tenía entonces diecisiete años y, según hablaba de su fallecimiento, me emocioné tanto que me puse a llorar y jadear hasta el punto de perder la noción del tiempo. Nancy, nuestra maravillosa maestra, acortó la sesión. «Ya veo», dijo con cariño, «que es un objeto muy importante para ti».

Durante el ejercicio había revivido un estado emocional extremo. Si pudiera aprender a controlarlo y canalizarlo, pensaba, igual me ayudaría en la búsqueda de la *perezhivanie*, me permitiría unirme a las filas de los «buenos actores» que se remontan a Polo y su urna. Nunca pasó tal cosa. Un par de años después, estaba en una obra de la facultad y me sumergí tanto en las profundidades de mis demonios personales, que no veía la forma de salir. Al terminar cada función, me iba casa y me quedaba durante horas en el dormitorio con la mirada fija en la pared y sin ser capaz de volver a la normalidad. Estaba tan mal que una amiga me comentó, tras verme en una función, que estaba preocupada por mí. Yo también. No me gustaba nada en lo que me había convertido durante los ensayos, puesto que la mezquindad de mi personaje se había filtrado en mi propia personalidad, y carecía de la fortaleza necesaria para gestionar aquellas emociones. Dado que «actuar de verdad», consistía en eso, lo dejé y empecé a dedicarme a la dirección.

No era el primero, ni sería el último, que experimentaba los peligros de las técnicas de Stanislavski. Aquella experiencia me dejó muchas preguntas y pocas respuestas. Por ejemplo: ¿qué era lo que en realidad creía y enseñaba Stanislavski?, ¿destruyó el Método el oficio de actor en Estados Unidos o lo llevó a su edad dorada?, ¿cómo se dio un cambio cultural de tal magnitud?

El intento de contestar a estas preguntas me ha traído hasta el libro que tienes en tus manos.

Cuando me propuse escribirlo, decidí enfocarlo como una biografía. A fin de cuentas, el Método tenía padres, unos comienzos titubeantes, algunos tropiezos en la búsqueda de su objetivo, un ascenso espectacular, peleas para llegar a la cima y el posterior declive. Hay quienes incluso sostienen que ha muerto.

La perspectiva biográfica también me proporcionó una estructura (con un arco de un siglo de duración que comprendía el surgimiento, desarrollo y auge del Método hasta su eclosión como fenómeno generalizado) que podría articularse en un relato. Existen muchos libros dedicados a explicar los distintos métodos posteriores a Stanislavski, o a disputar

los cismas doctrinales entre varios maestros. También hay biografías de distintas personalidades importantes en la historia del Método. Muchas de estas obras son excelentes y, como queda claro en el listado bibliográfico del final, este libro no habría sido posible sin ellas. No obstante, ninguna sitúa al Método como protagonista de la historia. Me interesaba averiguar qué pasaría si lo hiciera, si lo colocaba en un contexto cultural más amplio para contemplar su vida excepcional y llena de cambios, caos y polémicas. ¿Qué nuevos modos de mirar el Método podrían surgir?

Algo que quedó claro es que el Método y especialmente el «sistema» de Stanislavski constituían modelos perfectos para la delicada danza entre individuos y su contexto que genera un cambio cultural. Los artistas y su trabajo hacen avanzar nuestra sociedad, pero únicamente surgen a causa y dentro de un entorno determinado, al que responden y transforman con su arte. Las generaciones anteriores consideraron la historia del Método como un duelo entre genios imponentes. Abundan en este relato, y sus características moldearon sin duda el origen y desarrollo del Método. No obstante, la del Método también es la historia de una época. La actuación evoluciona acorde a los cambios tecnológicos, los acontecimientos políticos y la demanda del público por ver a ciertos tipos de personajes.

A Stanislavski le gustaba decir que se limitaba a observar a grandes actores y codificaba sus hábitos en una serie de ejercicios. En mi opinión, su humildad resulta excesiva. Es poco probable que el «sistema» o el Método hubieran existido sin él, no sólo por ser un gran artista, un intelectual serio y un erudito del arte de la actuación, sino también por la autonomía de la que gozaba por ser rico y porque Rusia, en el ocaso de los Románov, ansiaba el tipo de verdad que el Estado se negaba a proporcionar. Puede que Stanislavski jamás hubiera sentido la necesidad de crear un «sistema» de no haber contado Rusia con una tradición de arte realista mucho más larga y consolidada que la de otros países, o de no haber limitado severamente la censura las obras que podían montarse, o de no haber visto cómo los teatros reducían el tamaño y mejoraban la iluminación. Su concepción de la naturaleza actoral se vio muy influida por otros artistas de su tiempo y también por su fe ortodoxa. Su estilo de escritura sobre la actuación, e incluso el afán por sistematizarla, surgió en parte porque vivió en una época de gran desarrollo científico. A su vez, en las adaptaciones de Lee Strasberg de estas teorías influyó tanto su conocimiento enciclopédico del teatro como su dificultad para relacionarse

con otras personas, su condición de inmigrante judío en Estados Unidos, las características de la industria de Broadway, los cambios en el arte estadounidense durante la Gran Depresión y la incipiente popularidad de la psicología y la teoría psicoanalítica.

La idea que normalmente tenemos del Método consiste en una serie de truquitos que los actores, en especial los más engreídos, emplean en su oficio. O, como explicó a su marido un hombre que estaba sentado junto a mí en una boda cuando se enteró de qué iba mi próximo libro, «se trata de recordar tu mayor trauma para que se te salten las lágrimas». Pero el Método es más que eso, mucho más. Teorizar sobre la actuación significa teorizar sobre la esencia y comportamiento del ser humano. Implica teorizar sobre lo que es una obra de arte buena y cómo se consigue. En tanto que militante de la Ilustración, Denis Diderot necesitaba un modelo racional de actuación que reflejara su modelo racional de la naturaleza humana. En los Estados Unidos de los años cincuenta, una época en la que se vivía un clima de opresión para cumplir las normas, el Método mostró que no podíamos considerarnos seres racionales sino reprimidos. Su idea del ser humano consistía en unas aguas turbulentas de emoción y descontento ocultas bajo una superficie congelada e inmutable.

El Método no es una mera teoría de interpretación, o un modo fiable para llorar en el momento adecuado. Es un movimiento artístico influyente, revolucionario y moderno, uno de los grandes conceptos del siglo xx. Al igual que la atonalidad en la música, el modernismo en la arquitectura o la abstracción en el arte, el «sistema» y el Método generaron una nueva manera de concebir la experiencia humana de un modo que cambió nuestra percepción del mundo y de nosotros mismos. Hoy vivimos en el mundo, y con un gusto estético, que el Método contribuyó a inaugurar.

Como muchos de los grandes conceptos del siglo xx, había algo romántico, hermoso y atractivo en el «sistema» y sus discípulos. Habían descifrado una especie de código, una forma más viva de creación artística y que hablaba de la condición humana de modo más directo e inmediato. Al principio resultó rompedor, ilusionante e iluminador, aunque el «sistema» y el Método podían crear tantos problemas como los que resolvían, sobre todo si los empleaban dogmáticos que propugnaban que sólo existía un medio de llegar a la verdad.

Cuando los ideales se cruzan con la realidad, siempre surgen la decepción y la tristeza. Stanislavski lo sabía, y por eso le gustaba tanto el arte, por su capacidad de tomar experiencias de la vida real, purificarlas y

convertirlas en algo más hermoso y lleno de sentido. También por eso nunca estuvo contento con el arte que creó, ni con las teorías que propugnó, ni con los modos en que se llevaron a cabo. El Método creó al final patrones que nadie podía cumplir, y para algunos de quienes creyeron en él, de tan exigentes se desvelaron imposibles de sobrellevar.

Pero antes de que todo esto pasara, tuvieron que darse bastantes circunstancias inauditas. Tuvieron que entrar en contacto estrecho dos hombres que apenas se conocían y crear juntos una compañía teatral. Tuvieron que recaudar dinero para este fin y contratar a actores que estuvieran abiertos a sus ideas. Tuvieron que sortear las garras censoras del zar y producir con sus obras éxitos de taquilla. Uno de ellos tuvo que superar una crisis de confianza en su trabajo. Tuvo que llegar una revolución social que impulsara su revolución artística más allá del Atlántico hacia Estados Unidos. Todos estos hechos, y los que siguieron, fueron casuales. Podría afirmarse que, en muchos sentidos, el Método carecía de posibilidades de triunfo.

Así pues, para ver qué es el Método, tenemos que remontarnos a esos inicios. Tenemos que viajar a un estudio en las estepas de Ekaterinoslav, donde un dramaturgo y profesor llamado Vladímir Nemiróvich-Dánchenko, al llegar a un punto de inflexión en su carrera, decidió escribir una carta que desviaría el cauce de la cultura hacia una nueva dirección y cambiaría el rumbo del arte en el mundo occidental.

PRIMER ACTO

El reino de los sueños

*La existencia de intérpretes entre bastidores siempre es temblorosa,
siempre tensa, todo se junta: la alegría, las lágrimas y la exasperación.
El reino de los sueños. El poder sobre el público.*

Vladímir Nemiróvich-Dánchenko
Mi vida en el teatro ruso

La única manera de salvar el arte

La revolución empezó en silencio, con una carta desmañada que ponía en contacto a dos extraños que apenas se conocían, fechada el 7 de junio de 1897. ¿Se encuentra en Moscú? Le escribí una carta enorme pero, como estaré en Moscú, no se la enviaré [...]. Si cuando reciba esta misiva se encuentra fuera de Moscú, le enviaré la larga carta que escribí primero. Pero, ¿adónde?¹ El remitente era un hombre llamado Vladímir Nemiróvich-Dánchenko. Bajo la capa de modestia jovial, le rondaba una idea acuciante en la cabeza, tan importante que tenía que contarla en persona. Quería nada menos que transformar por completo su oficio, su futuro y la naturaleza del teatro ruso. Pero sabía que no podía hacerlo a solas.

Llevaba unos años descontento con su vida, y eso que, visto desde fuera, le iba muy bien. Era uno de los hombres de teatro más respetados y populares de su país, una figura destacada entre la *intelligentsia*, el grupo de eruditos de Rusia que trascendió las clases sociales y moldeó la cultura². Tenía un puesto fijo de profesor para formar a los futuros actores en la Escuela Filarmónica, y sus obras nutrían la programación del Maly, el más prestigioso de los teatros nacionales del imperio. Había ganado premios, gozaba de los elogios de sus colegas y contaba con la amistad de muchos de los más grandes escritores y artistas de la época.

No obstante, se analizaba a sí mismo y era consciente del riesgo de instalarse en la vida cómoda reservada a las mediocridades. Nadie había leído más teatro que él, nadie conocía mejor los mecanismos de las obras,