

## **El lugar del cuerpo en *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación***

Luna Benaglia - UNLP  
lunabenaglia11@gmail.com

### **Introducción**

Esta ponencia forma parte de una investigación más amplia, mi tesis de licenciatura, trabajo que pretende ser una contribución a los estudios de la sociología del cuerpo, y que tiene por objeto de estudio el método de actuación propuesto por Konstantin Stanislavski (1997). En el presente texto me propongo analizar el modo en que lo corporal aparece en *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, se trata del cuarto libro que Stanislavski dedica a desarrollar su propuesta pedagógica para la formación de actores.

El libro está escrito como si fuera la transcripción de los registros realizados por un alumno de la escuela de Stanislavski, por lo tanto las ideas que el autor intenta transmitir son expresadas a través del relato de un supuesto estudiante, quien cuenta sus propios procesos en el transcurso de la formación actoral. El relato incluye anécdotas ficticias del alumno, de sus compañeros y profesores. Si bien estos personajes no existieron como tales, Stanislavski se basaba en experiencias reales del ámbito teatral, así como en los ejercicios que él mismo llevaba a cabo con sus estudiantes en la escuela que dirigía.

En el presente trabajo analizaremos las diferentes formas en que Stanislavski conceptualiza el cuerpo en el libro, poniéndolas en diálogo con discusiones propias de la sociología del cuerpo. De esta manera nos proponemos hallar algunas claves del lugar que el cuerpo ocupa en la propuesta, así como de las tensiones que subyacen en relación a este.

### **El cuerpo máquina**

En el capítulo 1, titulado “*El paso a la encarnación*” La clase inicia con la siguiente frase, dicha por Tortsov, el profesor: “Desde hoy nos ocuparemos de nuestro aparato corporal, de la personificación y de su técnica física exterior. Corresponde a este aparato un papel de importancia excepcional, desde todo punto de vista: volver visible la vida invisible, creadora del artista” (pp. 30-31). De esta manera se presenta lo que será la temática principal del libro, a saber: la formación del cuerpo de los actores.

Desde el inicio el autor nos brinda algunas claves para pensar el lugar del cuerpo en su propuesta. Detengámonos en la expresión “aparato físico” ( también “aparato corpóreo” o

“aparato externo”) para referirse al cuerpo humano. Esta manera de nombrar al cuerpo, que será utilizada reiteradamente, da cuenta de un modo de entenderlo. Un aparato se compone de piezas organizadas que cumplen una función determinada, el cuerpo es así concebido como una máquina. Esta idea es reforzada a lo largo del libro, el cuerpo de los actores es comparado con diversos objetos cuyo funcionamiento mecánico le permite al autor hacer analogías acerca de cómo debe ser utilizado. Cada parte tiene un objetivo definido, y estas se vinculan entre sí como un engranaje. Así el cuerpo es comparado con: un coche (p.52); una máquina de vapor (p.57); una “máquina de escribir” (p.77), instrumentos musicales –por ejemplo equiparando los labios a las “válvulas de un instrumento de viento” (p.76)–, en el mismo sentido se afirma que: “hay teatros que ajustan las clavijas al actor, puesto que mantienen una disciplina de hierro y un orden ejemplar” (p.256). Aquí se hace referencia al disciplinamiento que requiere la educación actoral. Tema que también será recurrente y que retomaremos en el último apartado.

La idea del “cuerpo máquina” no es una novedad para la sociología del cuerpo. Según señala Vigarello (2005) “luego de Descartes, el siglo XVII inventa una visión maquina del cuerpo” (p.17). La misma irá tomando forma en el transcurso de un largo proceso histórico que el autor analiza a través de diversos documentos pedagógicos cuyo objetivo era educar y moldear el cuerpo. Para principios del siglo XX la concepción del cuerpo máquina ya estaba muy establecida. Las preocupaciones al respecto se centraban en la necesidad de formar cuerpos fuertes y capaces de moverse “El cuerpo ya no debería ser ese signo donde se marcan altivamente las pertenencias” - como había ocurrido anteriormente, mediante el uso elementos que constreñían los cuerpos de los infantes para mejorar sus posturas- “sino la máquina donde puede decodificarse el buen funcionamiento de los dispositivos orgánicos” (p.33). Esta nueva cultura del cuerpo puede rastrearse en libros de higiene y pedagógicos en los cuales prevalece el intento por racionalizar el cuerpo, en oposición a la mera búsqueda de la belleza y la elegancia.

Stanislavski menciona un conjunto de disciplinas que permitirán a los estudiantes “refinar” el “sentido de la belleza”: gimnasia, acrobacia, danza y técnicas referidas a la impostación de la voz.. El profesor afirma que la gente “ (...) no sabe utilizar el aparato físico provisto por la naturaleza (...). Músculos flácidos, posturas deficientes (...) muestran la falta de entrenamiento y el mal uso del instrumento físico.” (p.34) Como puede observarse el “sentido de la belleza” que se busca en la escuela de actuación parece basarse en un orden “natural”, vinculado al fortalecimiento de los músculos, la corrección postural y el “entrenamiento”. Stanislavski será muy crítico de quienes entienden la belleza únicamente como algo exterior,

cuestionando por ejemplo las posturas de los bailarines por considerarlas superficiales. Les atribuye falsedad, en contraposición con la “organicidad” que se pretende para el teatro. El uso de un término propio de la biología no resulta casual.

La creciente racionalización del cuerpo que observa Vigarello también está basada en lo que se considera “natural” para el cuerpo, así, “la “buena posición” se ofrece como lo que el cuerpo “es” en su propia constitución y parece definirse según un análisis de la naturaleza” (p. 21). Como veremos esto sucede de un modo muy similar en Stanislavski, quien parte de una concepción de la naturaleza donde esta tienen la capacidad de indicar cuál es el cuerpo correcto y cómo utilizarlo. Sin embargo, Vigarello observa que estas “correcciones” del cuerpo muchas veces se encuentran más vinculadas a rasgos culturales de la época que a un análisis científico de la anatomía humana. El fundamento por el cual un cuerpo o su uso es más o menos “natural” también es cuestionable en la *El trabajo del actor sobre sí mismo*.

Todo esto nos lleva a preguntarnos acerca de la “corrección” del cuerpo a la que apunta Stanislavski. Es decir, ¿cuál es el cuerpo que se pretende moldear? ¿de qué manera es posible llegar a él?. Stanislavski habla de “cuerpos mal formados, no corregidos por el ejercicio”. A esto se agrega que el cuerpo en el escenario debe ser “sano, hermoso, de movimientos plásticos y armónicos” para lo cual los actores deben realizar ciertas gimnasias específicas que “fortalecen y corrigen el aparato externo de la personificación” (p. 34). También se hace mención de prácticas que llevan a un “exagerado desarrollo físico”, por ejemplo el deporte. Según tal idea, en el contexto escénico, esto constituye una deformación del cuerpo, por lo cual la gimnasia realizada por los actores debe corregir los cuerpos a fin de que sean fuertes y bien proporcionados, pero “sin excesos antinaturales”.

Nuevamente la referencia a la naturaleza pone a esta en el lugar de indicar cuál es el cuerpo correcto. Entonces ¿cuál es ese modelo? Ante esta pregunta, planteada por el mismo autor a través de uno de los alumnos, se señala que “la estructura humana ideal no existe. Hay que crearla. Con este fin debe estudiarse ante todo el cuerpo y entenderse las proporciones de sus diversas partes (...) es preciso desarrollar lo que no hizo la naturaleza, y mantener lo que formó afortunadamente”. (p.35) Con este propósito, los profesores de cada disciplina indicarán a los alumnos diversos ejercicios que tienen por objetivo la mentada corrección del cuerpo. Así se proponen actividades como gimnasia, para el fortalecimiento; acrobacia, para mejorar el equilibrio; danzas, para corregir la postura y mejorar “la plasticidad y expresión de las extremidades” (p. 38) así como también ejercicios para desarrollar la movilidad de los músculos faciales.

En este sentido, “los “ejercicios sistemáticos” enfocados en el sistema muscular contribuyen a que “el aparato físico se haga más dinámico, flexible, expresivo y sensible.” (p.35). Retomando nuevamente a Vigarello (2006), la sistematización del ejercicio y el entrenamiento corporal también es un fenómeno propio del siglo XX, momento en el cual crece la diversidad de ejercicios físicos, y la organización de los mismos es cada vez más exigente y metódica. Además sostiene que en dicho período “ “entrenarse” en estos ejercicios sería más que nunca entrar en la modernidad” (p.171). Esta afirmación no es menor para nuestro análisis. Por un lado, nos permite situar las preocupaciones de Stanislavski en un contexto donde la racionalización y la sistematización de la educación corporal se inscriben dentro de transformaciones sociales más amplias, propias de un período histórico donde la mecanización, las discusiones metodológicas y la búsqueda de un saber objetivo ocupan un lugar central. Además no resulta casual que Stanislavski sea considerado por muchos el autor de mayor referencia a la hora de hablar de la construcción de un “método” de actuación en lo que respecta al teatro moderno, siendo un precursor a la hora de sistematizar la educación actoral.

### **El cuerpo expresivo y la naturaleza creadora**

Es posible observar una tensión entre la búsqueda del autor por construir un sistema que permita a los actores dominar el cuerpo, y el objetivo de la educación actoral vinculado a la expresividad artística. En este sentido el alumno, hablando sobre su mal desempeño en una prueba dice: “lo hice forzosamente, (...) el afán de parecer bello vuelve tensos los músculos, y toda tensión es perjudicial. Se apaga la voz y los movimientos pierden soltura.” (Stanislavski, 1997, p.32). Tal conflicto será clave en la técnica del dominio de cuerpo propuesta por el autor. Por un lado se indica a los alumnos que deben tener control de su cuerpo, que deben “adiestrarlo”, estar atentos a los movimientos que realizan con el “aparato físico”. Por el otro se les exige que no estén demasiado pendientes, porque hará que pierdan soltura. La tensión muscular es algo que se ve en el escenario y que vuelve a los movimientos torpes. Todo lo cual impediría tornar al cuerpo expresivo. Así, el control del cuerpo incluye poder llevarlo a un estado de relajación, que permita a la “naturaleza creadora” entrar en el actor.

Stanislavski reconoce que existe un límite para la conciencia en lo que respecta a la creación. Sostiene que la personificación externa “solo tiene importancia en cuanto transmite la “vida interior del espíritu humano” ”. Esta tarea parece exceder la capacidad racional de los actores. Mientras los ejercicios vinculados a la mecanización del “aparato corpóreo” son muy

precisos en cuanto a lo que hay que hacer con cada parte del cuerpo, lo que concierne a la expresividad del mismo - la transmisión de sentimientos, emociones y vivencias- aparece como algo más difícil de sistematizar. Se debe “acudir en ayuda de la naturaleza creadora” esto consiste en “(...) llevar a la perfección lo que nos dio la naturaleza misma. (...) desarrollar y preparar nuestro aparato corporal de modo que todas sus partes respondan a la tarea que les asignó la naturaleza.” (p.31)

Expresiones como “la vida interior”, y otras similares son claves para este punto de la propuesta. Lo interno suele estar vinculado, por un lado, a la conciencia, a su capacidad de imaginar y dar sentido a las palabras, y por el otro a las emociones. Por oposición a lo externo, ligado a las “acciones físicas”, a lo “visible”. La relación entre “el interior” y el “exterior” resulta compleja. En principio al hablar del cuerpo se refiere a algo de carácter externo. Sin embargo, podemos ver que está íntimamente ligado con lo que ocurre en “el interior”. Ahora bien, lo que aún queda por clarificar es: esas emociones, y todo lo que atañe a la “vida interior”, ¿pertenecen al cuerpo? ¿constituyen una parte del mismo?. El autor se muestra ambiguo al respecto. Lo que sí podemos afirmar con claridad es que para Stanislavski el cuerpo es el medio a través del cual la vida interior se expresa. Asimismo es posible realizar el camino inverso: llevar a cabo “acciones físicas” (corporales) que nos permitan evocar la emoción que queremos transmitir.

A esto se agrega que el vínculo entre lo físico y lo emocional sólo puede ser efectivo en términos escénicos si los actores logran darle un sentido a las acciones que realizan. Como mencionamos antes, hablando acerca de la danza, Stanislavski dice sobre algunos bailarines: “aprenden los movimientos sin relación alguna con su contenido interno y crean formas carentes de significado”. Para él, tales movimientos “tienen plasticidad, pero son vacíos, no los anima una idea”. A continuación opone las poses y los gestos que siguen “una línea externa superficial” y que no pueden “expresar el espíritu humano” a lo deseable en un actor, esto es “acciones simples, expresivas, sinceras, con un contenido interno (...)” (p.43).

Aparece en estas expresiones una valoración del “mundo interior” como legitimador de lo que sucede en el exterior. El cuerpo carece de un valor intrínseco, por lo menos en lo vinculado a la expresividad. Para que algo contenga una expresión artística debe corresponderse con una idea que es provista por el interior. Asimismo, este último encierra un carácter metafísico, como podemos ver en el siguiente fragmento

“si prestaran atención (...) sentirían una energía que brota de los manantiales más profundos de su ser, (...) está cargada de emociones, deseos y objetivos que la impulsan por todo el

cuerpo, siguiendo una línea interior, incitando a distintas acciones creadoras. (...) Al fluir por la red del sistema muscular, excitando los centros motores internos, la energía incita a una actividad externa” (p.44)

Esta valoración del mundo de las ideas por sobre la vida material (recordemos que el cuerpo es medio y no fin en sí mismo), así como la diferenciación entre el “ser” y el cuerpo, remite a lo que Marcuse (1967) señala como un mecanismo propio de la filosofía idealista. Este autor denomina Cultura afirmativa a la cultura burguesa, que “ha conducido a la separación del mundo anímico-espiritual, en tanto reino independiente de los valores, de la civilización, colocando a aquel por encima de esta.” La misma, se caracteriza por afirmar “un mundo valioso, obligatorio para todos, que ha de ser valorado incondicionalmente y que es eternamente superior, esencialmente diferente al mundo real (...) (p.50). Este modo de concebir lo cultural se encuentra presente en Stanislavski. Podemos verlo en la importancia que le da a las ideas como fundamento de lo que se hace en escena, así como en sus evocaciones a la “naturaleza creadora”. Esta es una entidad que excede a los actores, ocupando un lugar trascendental. La naturaleza sabe cosas que a las personas nos resultan oscuras y, como veremos, es ella la que crea, los actores sólo pueden entrenarse para permitirle operar a través suyo.

Es el carácter metafísico de la “naturaleza creadora” lo que le impide a Stanislavski explicitar el origen de la energía mencionada, así como de las emociones y del espíritu, lo que vuelve difícil enseñar a evocar esa naturaleza y más aún volverla parte de un sistema. Uno de los alumnos ficticios, pregunta “¿sentimos realmente su pasaje por nuestro sistema muscular, o imaginamos que lo sentíamos?” (p.45). Este tipo de dudas, presentes durante todo el libro, ponen de manifiesto la dificultad para conceptualizar la vinculación entre el “mundo interno” y el “externo”. Pero además ponen en jaque la separación tajante entre el mundo espiritual (interior) y el material (exterior), que sitúa a Stanislavski como un reproductor de la cultura afirmativa. Es decir: lo que el autor no puede terminar de resolver está íntimamente ligado con la escisión que él mismo establece entre ambos mundos, da por sentada esta división, al tiempo que necesita establecer un vínculo entre ambos. El cuerpo, aunque sea entendido como un medio, es el instrumento clave de la actuación, por lo cual la vida material de una u otra forma debe hacerse presente y cobrar relevancia. Como veíamos en el fragmento citado, el mundo interior impulsa al cuerpo, “fluye” por los músculos. Se establece así una vinculación directa entre interior y exterior.

En su preocupación por dar sentido a lo que ocurre en la escena, Stanislavski, se ocupa del lenguaje y la dicción. Aquí también aparece la división entre el “interior” y el “exterior”, esta vez vinculado al modo en que se dicen las palabras. Para Stanislavski son la “expresión más concreta del sentimiento humano” y pueden “excitar nuestros cinco sentidos” (p.85). Resulta interesante analizar la diferencia que establece el autor entre la expresión proveniente de los movimientos físicos, que él asocia directamente a lo corporal, y la dicción. Esta última no es identificada como propia del cuerpo, sin embargo la única vía de acceso a la misma pareciera ser a través de este. Por lo cual, en última instancia, la expresividad del actor sigue recayendo en el entrenamiento del cuerpo. Por otro lado, la referencia a la excitación de los sentidos también se vincula a lo corporal, ya que estos solo pueden operar a partir de una percepción que se da mediante el cuerpo.

Para referirse al modo en que las palabras operan en el “mundo interior” de los actores, para luego proyectarse hacia el espectador, Stanislavski habla del “subtexto”. Al respecto afirma “la palabra, el texto de una pieza, no tiene un valor en sí mismo y por sí mismo, sino por el contenido interior o subtexto que abarca (...)” (p.87). Más adelante refuerza esta idea diciendo “Podría decirse que la palabras vienen del autor y el subtexto del artista (...)” (p.88). De este modo enfatiza la idea de que el rol del actor es darle expresividad a la palabra a través de su interpretación. Esa expresividad surge de los sentimientos, de la emocionalidad del artista.

Para transmitir estos sentimientos el actor debe poder hacer propias las palabras del texto. El testimonio de uno de los alumnos resulta útil para clarificar esta cuestión: “en cuanto las palabras se volvieron mías (...) aparecieron por sí mismas la tranquilidad y el control (...) Qué delicia es ser dueño de uno mismo (...)” (p. 92). Acá se reitera la necesidad del actor de tener control de sí mismo, lo cual implica necesariamente un momento previo en el cual el actor no se pertenece a sí mismo, no se controla, ni a él ni a su cuerpo. Son los ejercicios y la técnica los que le darán las herramientas para tomar conciencia de su cuerpo y de sus emociones, lo que le permitirá apropiarse de sí. Esto también remite a la ya mencionada división entre ser y cuerpo. Pareciera que a la hora de actuar no alcanza con tener un cuerpo, en el sentido material, ni con poseer la capacidad de decir. Es necesario pasar por un proceso más complejo, interior, que permita a los actores apropiarse de lo que hacen y dicen.

La búsqueda del actor consiste entonces en ser cada vez más dueño de sí. Hacia el final del libro nos encontramos con un fragmento que corrobora esta concepción, Stanislavski afirma “(...) el actor no es dueño de sí mismo. Él no crea. Está creando la naturaleza y él es sólo un instrumento, un violín en sus manos” (p.309). Desde este punto de vista el actor no es dueño ni de su cuerpo ni de sí mismo, es sólo un intermediario entre la “naturaleza creadora” y el

público. Sus esfuerzos sólo pueden generar las condiciones para desarrollar un cuerpo permeable a esa “energía” o “línea” interior. A esto se suma una parte esencial de la técnica: el uso de la imaginación. El autor utiliza diferentes términos para remitirse a ello, a veces habla de activar el subconsciente, otras de buscar sentimientos y emociones en la memoria. Usualmente se refiere a esta cuestión como “visiones”, las mismas son imágenes mentales a las cuales el actor apela para justificar sus acciones, son “el conjunto de todas nuestras representaciones sobre el objeto y las sensaciones acumuladas por todos los órganos de los sentidos.” (p.93)

La relación entre las acciones físicas y la emocionalidad está atravesada entonces por la conciencia, que da al actor la capacidad de imaginar las “condiciones dadas”, las cuales proveen de significado tanto a la acción como a la emoción. Nuevamente observamos la primacía de las ideas por sobre lo material. Sin embargo, al explicar la importancia de otorgar sentido a las acciones escénicas, el profesor sugiere a los alumnos comenzar por algo fácil “una acción lógica y coherente de índole externa” (p.184). Más adelante agrega “(...) para conocer y definir la lógica y continuidad del estado interno, psíquico, no nos dirigimos a nuestros sentimientos, poco estables y mal fijados, ni al complejo psiquismo, sino a nuestro cuerpo, con sus movimientos físicos definidos, concretos, accesibles para nosotros” (p.248). En esta explicación se produce una inversión de lo que veníamos observando, cuando el profesor se enfrenta al desafío de enseñar a actuar debe apelar a algo que resulte más accesible, menos trascendental e ideal que el complejo mundo interior.

Si bien se perpetúa la idea de que el cuerpo es algo más “simple”, y se sostiene la escisión entre ambos mundos, el cuerpo adopta nuevamente un lugar ineludible en la propuesta. El mismo se establece como el elemento principal sobre el cual el actor puede trabajar, en él recaen todos los ejercicios porque es la vía de acceso al resto de los elementos. Es así como la cultura encuentra sus límites para, en palabras de Marcuse (1967), “abstraer” el cuerpo del alma.

### **Un habitus para la creación**

Como señalamos en el apartado anterior, la vida material de los actores resulta significativa para su formación. Hasta ahora hemos visto cómo esto se refleja en ejercicios vinculados al comportamiento del actor en escena, cuando está actuando o preparándose para hacerlo. Pero la formación actoral no se agota ahí. Implica también una transformación en la vida del actor fuera del teatro y de la escuela de actuación.

Hablando acerca de las formas de caminar, Tortsov plantea “(...) la marcha escénica, se funda

en las leyes de la naturaleza” (p.50) “aprendamos a caminar nuevamente, tanto en el escenario como fuera de él (...) ¿y qué hacen las damas de hoy en día, al distorsionar una parte tan excelente y compleja del cuerpo humano como lo es el pie (...)” (p.51). Además de reforzar la concepción idílica de la naturaleza, que en un estado “puro” es perfecta, pero se ve “deformada” a través de prácticas “antinaturales”, la cita nos muestra que ser actor implica una transformación integral de la vida.

Podemos afirmar entonces que, en esta propuesta, la formación del cuerpo del actor implica la construcción de un habitus particular, propio del campo teatral y específico de los actores. Bourdieu afirma que los campos estructuran el habitus, este último funciona como una “encarnación de lo social” y “construye el campo como mundo significativo” (p.88). El habitus moldea las conductas de los agentes dentro de los límites del campo, adaptadas según sus regularidades, generando comportamientos “razonables o de sentido común” (Bourdieu, 1980, p.97). Asimismo, el habitus (2007) es definido como un “sistema de disposiciones”, que en cada agente adoptan la forma de “principios de percepción, pensamiento y acción”. Estas disposiciones interiores permiten a las fuerzas exteriores, las del campo, ejercerse, haciendo que los agentes den valor a lo que se pone en juego en ese campo y a las reglas del mismo.

A los fines de este trabajo nos interesa recuperar el modo específico en que Wacquant (2006) utiliza el concepto de habitus para estudiar el boxeo. Este autor sostiene que el *gym* es “el taller donde se fabrica ese cuerpo-arma y escudo (...) donde se pulen las habilidades técnicas y los saberes estratégicos cuyo delicado ensamblaje hace al combatiente completo” (p. 30). Como vimos, la escuela de teatro cumple un lugar muy similar en Stanislavski.. Pero además, para los boxeadores, el gimnasio también cumple funciones “extrapugilísticas”, incide en su vida cotidiana. Así “el gym funciona prácticamente como una institución que intenta reglamentar toda la existencia del boxeador” (p.64). La idea de “reaprender” a caminar tanto dentro como fuera del escenario (que aparece también vinculada a otras acciones y modos de usar el cuerpo), da cuenta de esa búsqueda por transformar la vida de los actores en lo que podríamos llamar funciones “extra actorales”. Estas, en definitiva, hacen a la actuación en tanto construyen un habitus propio de los actores, una encarnación específica de las lógicas del campo, que se traduce en un modo compartido de percepción y acción, así como también en un modo común de vivir por fuera de la escuela.

Esto se ve reforzado en numerosas parte del libro: el alumno que lleva adelante el relato cuenta que se quedó pensando en lo que había ocurrido en la clase, que repite los ejercicios en su casa o caminando por la calle, que constantemente dialoga con su entorno por fuera de

la escuela acerca de lo que aprendió en las clases, que quedó emocionalmente afectado luego de actuar, ya sea por frustración o por entusiasmo, vinculado a su desempeño en la escena.

Otro elemento que contribuye a esta idea es el concepto de “actitud general del actor en escena” que es “una actitud de trabajo” en todo momento del proceso creador, y debe llegar a ser una “segunda naturaleza” para los actores (p. 265). El concepto de segunda naturaleza para referirse a la labor del actor también es recurrente.

Por último nos interesa exponer el siguiente fragmento, donde el autor habla del momento en que un actor se levanta de la cama a la mañana, y profundiza acerca de la preparación física que este debe llevar a cabo, aún cuando esto suceda mucho antes de subir al escenario:

“todas las partes del aparato físico de la encarnación se han vuelto flexibles, receptivas, expresivas, sensibles, dinámicas, como una máquina bien ajustada y aceitada, en la que todos los engranajes y rodamientos funcionan en coordinación mutua (...). En todo el cuerpo hay un llamado a la acción. (...) Ese estado físico es el que el actor debe aprender a alcanzar al estar en escena”. (p. 263)

Asimismo, según Wacquant aprender a boxear es

“modificar sin darse cuenta el esquema corporal, la relación con el propio cuerpo y el uso que de él hacemos habitualmente para interiorizar una serie de disposiciones mentales y físicas inseparables que, a la larga, hacen del organismo una máquina de dar y recibir puñetazos, pero una máquina inteligente, creadora y capaz de autorregularse” (p.95)

La similitud entre ambas formas de concebir la educación corporal resulta evidente. En ambas prácticas se busca transformar el cuerpo de los agentes implicados, pero también sus mentes, sus capacidades perceptivas y su cotidianeidad. Además otra vez se hace presente la idea de un cuerpo máquina como un lugar al que llegar. Por otra parte, la idea de que el cuerpo se vuelva “una máquina creadora” permite pensar en la vinculación entre el aspecto más técnico del entrenamiento corporal y el momento expresivo donde debe aflorar la creatividad. En última instancia, como fuimos observando a lo largo del trabajo, este es el objetivo que persigue Stanislavski en su propuesta para la formación de actores: la construcción de un cuerpo que sea, al mismo tiempo, controlado y expresivo.

## Conclusiones

A lo largo de todo el libro se habla de dominar tanto la técnica actoral como el cuerpo. La imposibilidad de que ese dominio del “aparato físico” sea total es un tema recurrente. Stanislavski da un lugar privilegiado a la naturaleza, concebida como una fuerza que trasciende y supera lo que las personas, en este caso los actores, pueden aprehender y controlar. Por lo tanto la propuesta apunta a invocar a la “naturaleza creadora” a través de ejercicios y procedimientos que componen su técnica. En palabras del autor la creación “es inaccesible a la conciencia, puede realizarla únicamente la naturaleza. No hay creador, artista o técnico que supere a la naturaleza.” (p.31)

En las “*Consideraciones finales*” Stanislavski aclara algunas cuestiones sobre el denominado “sistema”. “El método que estamos estudiando suele llamarse el ‘sistema de Stanislavski’. Esto es inexacto. Toda la fuerza de este método consiste precisamente en que nadie lo pensó, nadie lo inventó. (...) corresponde a nuestra misma naturaleza orgánica, tanto espiritual como física.” (p.296). Algunas páginas después vuelve sobre el tema indicando que el libro es una “guía”, un lugar de consulta, pero “no una filosofía” y sugiere trabajar con él en sus casas, pero dejarlo a un lado en el escenario, ya que “No hay sistema alguno, lo que existe es la naturaleza” (p.301). No obstante también asevera: “pronto llegará el momento en que la ciencia demostrará que todos estos procesos que nos parecen misteriosos se explican por simples causas materialistas y racionalistas” (p.309).

Como señalamos en el segundo apartado estas ambigüedades encuentran su origen, en parte, en la tensión que genera la concepción esencialista de la naturaleza que sostiene Stanislavski. La naturaleza es entendida como una entidad incondicionada y trascendental, vinculada al mundo interior, y por ello superior a lo que ocurre en el exterior. Estas ideas entran en conflicto con la voluntad por construir un sistema que permita enseñar a actuar: ¿si la creación no nos pertenece, entonces cómo acceder a ella? la expresividad artística depende y no depende de los actores, requiere de que ellos realicen esfuerzos para acceder a la creación, pero la misma está supeditada a una voluntad superior.

En esta trama, el cuerpo se constituye como el lugar donde dicha tensión se manifiesta más claramente. Principalmente porque es el instrumento por excelencia de los actores: se actúa con el cuerpo. Pero además, a diferencia de lo que ocurre en la mayoría de las disciplinas artísticas, el cuerpo de los actores forma parte integral de la obra de arte, no sólo es utilizado para la realización de la misma, si no que la constituye, por eso el cuerpo del actor debe ser expresivo y todos los intentos por construir un método de actuación recaen necesariamente

sobre él. Así la educación actoral es siempre una forma de educar el cuerpo. Pero, de nuevo, en Stanislavski lo artístico se vincula a lo trascendental, motivo por el cuál el cuerpo siempre parece un medio insuficiente para la expresión, en tanto pertenece a ese mundo externo, más “tosco” y “superficial”. En este sentido, para volverse expresivo, debe ser modificado según las “leyes” de la naturaleza, entrenado sistemáticamente comprendiendo sus partes como a las de una máquina, y educado de manera integral, transformándolo tanto dentro como fuera de la escena.

#### Referencias bibliográficas

Bourdieu, Pierre, “Estructuras, habitus, prácticas”, capítulo 3, Libro 1 (Crítica de la razón teórica), de *El sentido práctico* (1980), BsAs, Siglo XXI, 2007.

Bourdieu, Pierre y Wacquant, Loïc (1987), *Respuestas por una Antropología Reflexiva* (1995), México, Grijalbo, 1997.

Marcuse, H., “Acerca del carácter afirmativo de la cultura”, en *Cultura y sociedad*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1967

Stanislavski, C. (1997). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Editorial Quetzal.

Vigarello, G., “Entrenarse”, en Courtine, J-J. (Dir.), *Historia del cuerpo, volumen 3*, Madrid, Taurus, 2006.

Vigarello, G., *Corregir el cuerpo. Historia de un poder pedagógico*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005.

Wacquant, L., *Entre las cuerdas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006.