

Any 2004. Programa especial. Suplement del núm. 22
6 desembre 2004 / 2 gener 2005



Montgomery Clift

El discurs del Mètode (Actors Studio)

► Història d'un mètode

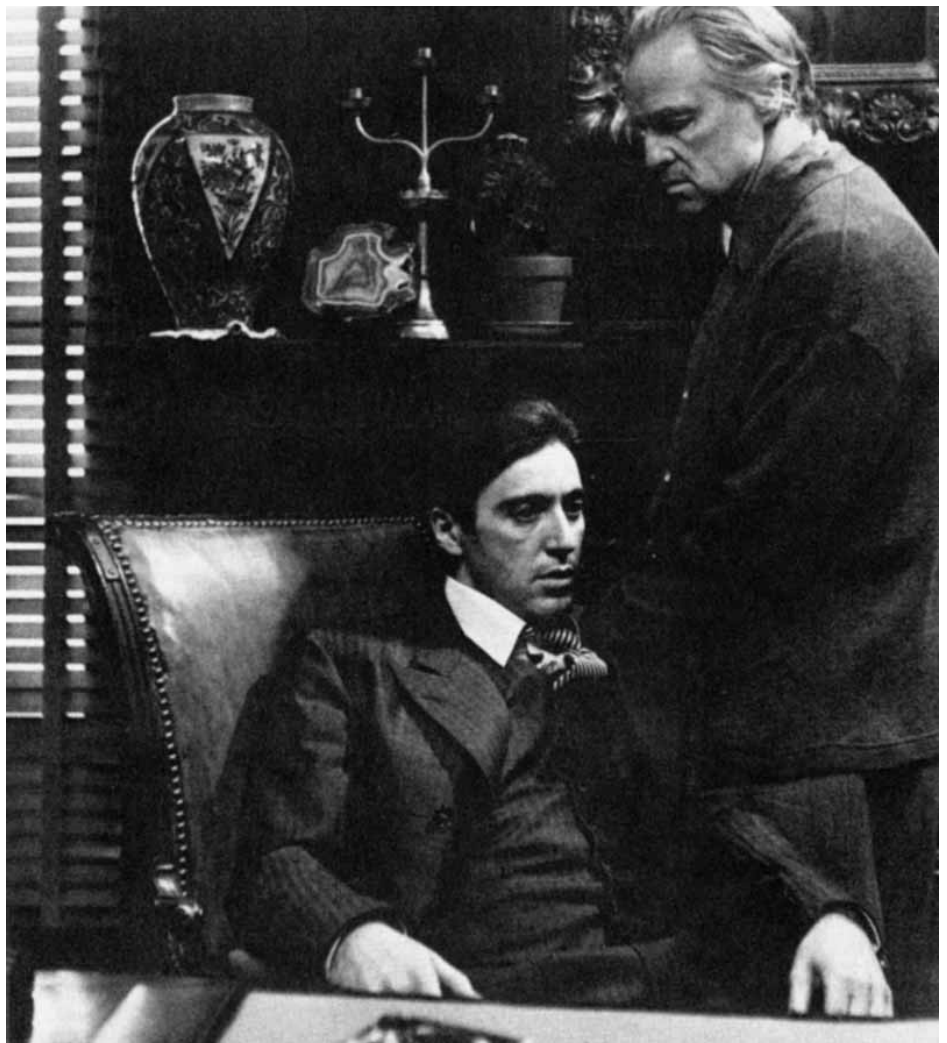
John Garfield, Montgomery Clift, Marlon Brando, James Dean, Paul Newman, Kim Hunter, Maureen Stapleton, Eva Marie Saint, Dustin Hoffman, Al Pacino, Robert De Niro, Ellen Burstyn, Meryl Streep... Tots són purs productes del "Mètode". Això és, en general, el que es pot llegir aquí i allà quan es tracta de posar una etiqueta a la interpretació d'aquests actors. Però què és, doncs, el "Mètode", i sobretot tenint en compte que es precisa en les seves biografies que Clift es va formar principalment amb la parella Alfred Lunt i Lynn Fontaine, i en una interpretació molt clàssica, que Brando i De Niro van ser de primer iniciats per Stella Adler al seu prestigiós Conservatori i després refinats respectivament per Elia Kazan i Lee Strasberg, i que Dean i Pacino van ser alumnes d'Strasberg mateix al legendari Actors Studio del carrer 44 (costat oest) de Nova York? Potser és que hi ha diversos mètodes? Qui en van ser els fundadors? Quina és la situació actual d'aquest aprenentatge, generalment qualificat a l'Actors Studio de procés de treball més que no d'estil?

► El sistema Stanislavski

Tot va començar a Rússia, una nit que un jove actor, Konstantin Stanislavski, va interpretar el seu paper amb tanta intensitat que li va agafar de seguida un gran temor de no poder reproduir aquella qualitat d'interpretació en la representació següent. Per tant, es va posar a reflexionar en una sèrie de mitjans que poguessin permetre a l'actor romandre en un esperit de creativitat permanent i estar així constantment inspirat en escena.

Va ser entre 1898 i 1904, en el si del seu Teatre d'Art de Moscou –fundat el 1896 amb Nemirovich Danchenko–, que Stanislavski va concebre el seu "sistema", que arribaria a tenir una influència determinant a Europa i després als Estats Units. Un sistema que ell va poder desenvolupar gràcies a la seva presa de consciència d'un fenomen preproustià: arran d'una representació de *Les tres germanes* d'Anton Txékhov, va fer una associació mental entre el so emès per les unghes que un altre actor, nerviós, feia lliscar al llarg d'un banc de fusta i el d'un ratolí rascant a terra. Així se li va acudir la idea que, a l'actor, la creativitat li havia de venir de l'interior i que exercicis fonamentats en la "memòria afectiva" (un concepte manllevat al psicòleg francès Théodule Ribot) serien la millor tècnica per aconseguir-ho.

El 1905, després d'haver muntat (col·laborant estretament amb el seu col·lega Vsevolod Meyerhold) un estudi que era un veritable laboratori d'investigació en matèria d'art dramàtic, Stanislavski va desenvolupar un conjunt d'exercicis que, segons ell, havien de permetre a tot actor que



The Godfather de Francis Ford Coppola

hagués d'interpretar un paper fer sorgir el seu subconscient a través de la consciència i projectar així la pròpia personalitat sobre la del personatge que s'havia d'interpretar, amb la finalitat d'aconseguir la màxima naturalitat possible en la interpretació; amb la condició, això no obstant, de respectar un límit: estimar el personatge pròpiament dit més que no estimar-se un mateix en el personatge.

Aquest sistema es va definir en vuit grans exercicis i principis, que s'enuncien a *La formació de l'actor* (*An Actor Prepares*), una de les obres fonamentals de Stanislavski

(1926): 1) Reproduir la realitat partint d'una observació aguda del món. 2) Tot comportament en escena ha d'estar justificat psicològicament per una sèrie de motivacions i justificacions extremes del passat del personatge. 3) Tota emoció expressada ha de ser autèntica i manllevada a la memòria afectiva de cadascú: d'aquí prové la necessitat imperativa de recórrer a exercicis sensorials –articulats a l'entorn de la utilització exhaustiva dels cinc sentits– en una relació estreta amb la investigació introspectiva. 4) L'actor ha d'analitzar profundament la pròpia personalitat amb la finalitat d'aportar una veritat psicològica absoluta



Giant de George Stevens

al seu personatge. 5) Obligació de practicar la improvisació tant durant els assaigs com durant les representacions, amb l'objectiu de fer que tota interpretació sigui espontània. 6) Necessitat absoluta per part dels actors de comunicar d'una manera molt íntima i de parlar la màxima atenció possible a l'expressió de l'actor que dona la rèplica, amb la finalitat de crear en escena un "conjunt" harmoniós en la interpretació. 7) Necessitat d'utilitzar els objectes pel seu valor simbòlic, però també per la seva relació estreta amb el món material. 8) L'actor, finalment, ha de dedicar-se d'una manera quasi religiosa al seu treball, amb una devoció fonamentada en una creença mística en el poder de la veritat que emana de la interpretació. Per a Stanislavski, l'actor hauria de ser el personatge vint-i-quatre hores al dia.

Uns principis així van donar fruits molt de pressa i, aplicats a les obres de Txèkhov, Ibsen o Turgenev, van proporcionar a Stanislavski una fama mundial. Llavors, el novembre de 1917, Oliver Saylor, l'agregat de premsa americana, va descobrir la companyia; de retorn als Estats Units, va fer participi molt aviat del seu entusiasme al medi teatral novaiorquès, i la companyia del Teatre d'Art de Moscou va ser aviat convidada a fer una gira a l'altra banda de l'Atlàntic. La gira va tenir lloc des del gener del 1923 fins

al maig del 1924 i va aconseguir un gran èxit a tot l'Est dels Estats Units. L'art de la declamació i els excessos escènics a la manera de David Belasco ja estaven passats de moda.

► De Boleslavski al Group Theatre

Dos membres del Teatre d'Art es van quedar als Estats Units. Un d'ells era Richard Boleslavski, que va decidir implantar el sistema de Stanislavski en terra americana. Per dur-ho a terme, va crear l'any 1923 el Theatre Arts Institute, que poc després es va convertir en The American Laboratory ("Lab") Theatre on va aplicar al peu de la lletra els treballs pràctics propis del "sistema", subratllant sobretot el que ell anomenava "exercicis de l'ànima", com ara la relaxació, la concentració i naturalment, la "memòria afectiva". Uns exercicis que van convèncer tota una generació de directors i actors de donar a Amèrica un teatre que seria, finalment, un autèntic mirall de la societat. Va ser d'aquesta manera que el 1931 va néixer, gràcies a l'impuls de tres apassionats seguidors de Stanislavski, Harold Clurman, Lee Strasberg i Cheryl Crawford, el Group Theatre, que va muntar a Broadway peces de Clifford Odets (*Waiting for Lefty*, del 1935, que tracta d'una vaga

de taxistes i va ser el seu èxit més gran), de Paul Green (*The House of Connelly*, del 1931, la seva primera representació), John Howard Lawson (*Success Story*, 1932)... Un teatre social molt compromès contra les conseqüències nefastes del somni americà i el capitalisme, i que vint anys després va conduir un gran nombre dels seus creadors davant el Comitè d'Activitats Antiamericanes. Fonamentat en el rebuig dels actors estrella, el Group es va posar sota la fèrula de Strasberg, que era l'encarregat de l'aplicació del sistema Stanislavski, mentre que Clurman era el portaveu de la companyia i el seu conseller literari, i Crawford hi feia de secretari de direcció. Strasberg va donar molta importància al treball sobre la improvisació i la "memòria afectiva", arribant fins i tot a demanar a l'actor que s'alliberés totalment del text, que no l'aprenqués, que improvisés unes "circumstàncies donades" més o menys pròximes a les ofertes pel text, que creés el seu propi diàleg i que tingués present que, per es-



Body and Soul de Robert Rossen

timular-se la imaginació, era millor pouar de dins d'un mateix els records i les emocions viscudes en el passat i projectar-los després al paper. Després, quan el personatge ja estava completament viscut i comprès des de l'interior, l'actor podia aprendre's el text, que llavors feia seu d'una manera purament orgànica. A partir del 1934, aquesta actitud va causar un desacord en el si del Group i va tenir una profunda incidència en el futur de la interpretació dels actors americans.

► La dissidència: Stella Adler

El 1934 Stella Adler, llavors esposa de Clurman, es va trobar Stanislavski a París, i ell li va fer conèixer les seves últimes observacions. Segons la seva opinió d'aleshores, l'actor havia d'introduir-se en l'obra i el paper més que no en ell mateix; havia de partir de l'exterior, crear els límits del paper i considerar-lo com una successió d'accions, cosa que el conduiria a continuació a l'interior mateix del personatge. D'aquest concepte provenia el nou tipus d'exercicis que havia preparat i que anomenava el "mètode de les accions físiques". Dit d'una altra manera, havia descartat dels seus principis essencials el de la "memòria afectiva", que, al capdavant, desviava massa l'interpret del text original.

De retorn a Nova York, Stella Adler, convençuda per aquest nou plantejament, el va explicar a Strasberg, que s'hi va oposar ferotgement. Però aquesta baralla era menys a l'ordre del dia que la que oposava dos dels fundadors del Group Theatre: Strasberg i Crawford li retreien a Clurman la seva omnipotència, i poc després, el 1937, van decidir abandonar el Group, que, al seu torn, va acabar definitivament les activitats el 1941. Però l'aventura va continuar d'una manera encara més revolucionària quan alguns dels seus membres més compromesos amb el sistema Stanislavski, després d'haver seguit el propi camí, sols o acompanyats, es van reagrupar per crear l'Actors Studio.

► L'Actors Studio, de Kazan a Strasberg

Quan el Group Theatre va tancar les portes el refugiament Erwin Piscator va acollir els qui, el 1936, havien muntat la seva obra *The Case of Clyde Griffiths* (basada en *An Ame-*



Baby Doll d'Elia Kazan



The Misfits de John Huston

rican Tragedy de Theodore Dreiser): Strasberg, Adler i Sanford Meisner, que va convidar al seu Dramatic Workshop a la New School de Nova York perquè dispensessin els seus diversos ensenyaments a joves actors que ell havia reclutat, com ara Marlon Brando, Rod Steiger, Montgomery Clift, Maureen Stapleton... El fundador (el 1920) del Teatre Proletari de Berlín s'havia oposat a Stanislavski i la seva explotació sensorial de l'actor. I se sentia més pròxim a Brecht, que considerava que el poder de la gestualitat era més adequat per transmetre les idees que no els sentiments. Strasberg i Adler van romandre fidels a Stanislavski: el primer, defensant sempre la necessitat de recórrer a la "memòria afectiva" i la segona, convertint-se en la dipositària del "mètode de les accions físiques". Ja els havia arribat el moment de volar amb les pròpies ales. I és el que es van apressar a fer quan van deixar Piscator per establir-se pel seu compte.

Stella Adler va crear el seu Conservatori on, partint d'una disciplina de ferro imposada als alumnes (els nois, amb camisa blanca i els pantalons ben planxats, i les noies, amb bruses de col alt, talons i els cabells recollits, s'havien d'aixecar quan la professora entrava a l'aula i havien de cridar: "Bon dia, senyoreta Adler!"), va predicar el sistema de Stanislavski de l'última època, exigint primer de tot conèixer i respectar el text, i només autoritzant després, quan ja es dominaven els elements exteriors, l'apropiació progressiva del personatge des de l'interior mateix de l'actor.

Pel que fa a Strasberg, l'American Theatre Wing el va acollir, i ell va poder conèixer l'expansió personal quan Elia Kazan, cofundador de l'Actors Studio el setembre del 1947 amb dos altres supervivents del Group Theatre (Robert Lewis i Cheryl Crawford), el va cridar perquè l'ajudés i després perquè el reemplaçés com a "moderador" a la seva classe de joves actors (atès que Lewis s'encarregava d'un grup d'actors més veterans). A l'inrevés de Kazan

—que preconitzava l'acció ("Quina acció fa?" "Què intenta dur a terme en aquesta escena?", preguntava sempre als alumnes), però també l'anàlisi dels sentits (interpretar l'escena amb fred, amb calor, en un estat d'excitació, amb el més gran relaxament...), tant com la improvisació, els comportaments manllevats als del món animal i una acció sempre profundament ancorada en el passat de cadascú (però sense practicar els exercicis de "memòria afectiva", que ell qualificava de "falsos")—, Strasberg, des de la seva arribada el 1949, va continuar amb el conjunt dels exercicis practicats per Kazan, però va imposar als alumnes els que estaven relacionats amb la "memòria afectiva", forçant-los a retrobar dintre seu records que tenien com a mínim set anys (deixava de banda tota utilització d'emocions recents) amb la finalitat que poguessin interioritzar el paper al més profundament possible.

De la mateixa manera que Stanislavski, Strasberg obligava els seus alumnes a interpretar amb objectes imaginaris (una porta, un vas...) que els havien de permetre fer sorgir una realitat interior molt exacta. Va crear completament l'exercici dels "moments privats / private moments",

l'objectiu era confrontar l'actor amb les seves incerteses). També va donar més importància a les sessions d'improvisació (una importància atorgada als monòlegs interiors aplicats al text per als quals l'actor es podia prendre tot el temps que necessités: "taking a minute", anomenava l'exercici), les de "com si / as if" (l'actor inventava una situació en relació directa amb aquella en què es trobava el seu personatge i la desenvolupava amb tota llibertat), aquelles referents a "la vida d'abans / prior life" (interpretar una biografia imaginària del personatge anterior al text) o també les de l'"speaking out" (verbalització instantània dels sentiments experimentats durant el treball en una escena, fins i tot si no tenien res a veure amb el paper).

Aquesta mena d'exercicis el van convertir, per a alguns, en un autèntic pare espiritual (aquest va ser el cas d'Al Pacino); per a d'altres, va ser un mentor (Ellen Burstyn) o de vegades, un guru (per als qui no van poder tenir èxit després), i li van fer guanyar nombroses gelosies i crítiques, sobretot a partir de 1955, quan va acceptar Marilyn Monroe com a membre vitalícia sense que hagués de passar

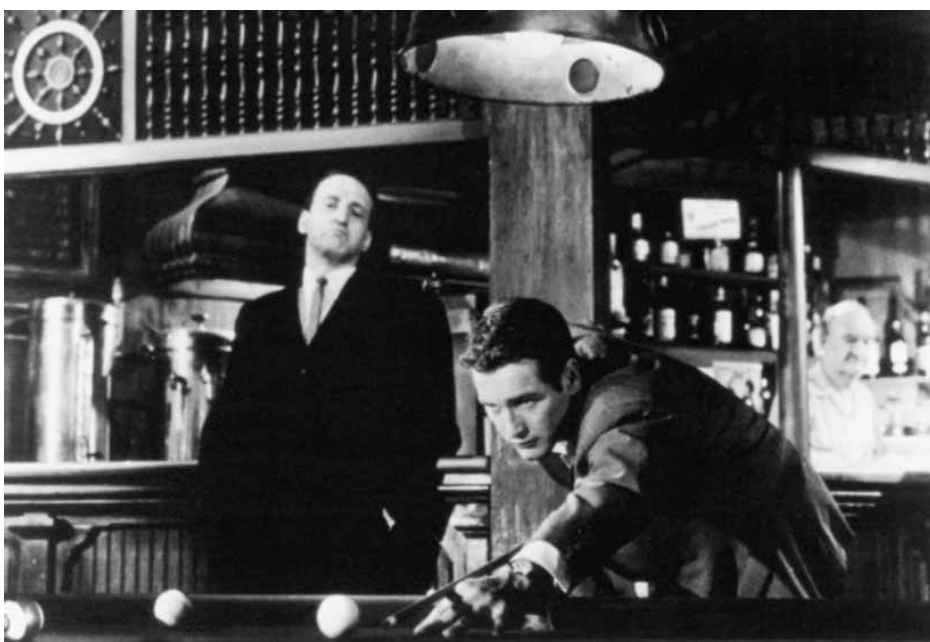


A Streetcar Named Desire d'Elia Kazan

d'acord amb un suggeriment de Stanislavski, que consistia a demanar a un actor que interpretés una cosa molt personal que mai no hauria gosat fer en públic (com ara Brando en l'escena del mirall de REFLEJOS EN UN OJO DORADO, John Huston, 1967) per alliberar-se encara més. A això, hi va afegir l'exercici de "la cançó i la dansa / song and dance" (l'actor cantava una cançó sil·laba rere sil·laba, després passava a fer-ne una versió dansada, i

la més mínima prova; uns retrets que es van accentuar quan el 1974, amb EL PADRINO: SEGUNDA PARTE, va iniciar una breu carrera d'actor de cinema (perquè Pacino li ho va demanar). Aparentment, l'esperit de grup tan car a Stanislavski, pensaven alguns, havia deixat lloc a l'actitud contrària.

De tota manera, l'èxit de l'Actors Studio va ser tan gran després dels triomfs personals de John Garfield (la prime-



The Hustler de Robert Rossen



The Pawnbroker de Sidney Lumet



Taxi Driver de Martin Scorsese



Bonnie & Clyde d'Arthur Penn

ra estrella produïda pel "Mètode"; un terme, d'altra banda, forjat en l'entorn de Strasberg), Clift, Brando, Dean, Newman i d'altres, que Jack Garfein es va veure obligat a obrir un Actors Studio West a Los Angeles a mitjan anys 60, i un Lee Strasberg Institute (ben aviat seguit d'altres) es va haver de crear al carrer 15 de Nova York a l'inici dels anys 70, amb la finalitat de poder acollir els candidats cada vegada més nombrosos, ja que l'antiga capella metodista del carrer 44 (originàriament amb set fileres de butaques) ja no era suficient.

► Després de Strasberg: límits i passions

Poc abans de la seva mort el 1982, Strasberg va establir una llista dels seus successors. A Nova York, va nomenar Shelley Winters, Arthur Penn, Estelle Parsons, Ellen Burstyn, Eli Wallach, Lee Grant, Vivian Nathan i Elia Kazan per assegurar les dues sessions setmanals de treball (els dimarts i els divendres, de les 11 del matí a la 1 del migdia), i a Los Angeles, Martin Ritt, Sydney Pollack, Martin

Landau, Bruce Dern i Joanne Linville, a part de l'equip de Nova York, que també hi podia intervenir. Per tant, l'esperit de Strasberg l'ha sobreviscut fàcilment, i la major part del seus exercicis encara es practiquen; els diversos *moderators*, ara alliberats del poder del mestre, modifiquen els seus ensenyaments d'una manera de vegades més personal, com en el cas de Sydney Pollack, antic alumne de Sanford Meisner a la Neighborhood Playhouse, que practica més els exercicis de "physical actions" que no els que resulten de l'"affective memory" (d'aquí van provenir les seves divergències amb Pacino arran del rodatge de BOBBY DEERFIELD, el 1977).

La força d'un Strasberg o una Stella Adler va ser sobretot crear una autèntica adoració per un procés de treball rigorós i exigent que va donar origen a un gran nombre d'interprets apassionats i absolutistes que van revolucionar la interpretació en el teatre (Brando, dirigit per Kazan en UN TRANVIA LLAMADO DESEO de Tennessee Williams el 1947, va actuar de tant en tant d'esquena al públic, d'acord amb una de les audàcies escèniques de Stanislavski, que es remuntava al 1898, en la seva posada en escena de *La gavina*) i a la pantalla (les mirades sobre-carregades de sentit de Clift o l'aire "implosiu" de James Dean demanant la integració familiar i social). Una interpretació que, avui dia, no sembla ja que topi amb el més mínim límit en l'àmbit del naturalisme, després de les prestacions de Dustin Hoffman (COWBOY DE MEDIANOCHE, 1969), Al Pacino (TARDE DE PERROS, 1975), Robert De Niro (TORO SALVAJE, 1980) o Meryl Streep (LA DECISIÓN DE SOPHIE, 1982).

Una força, en el cas de Strasberg, Adler, Robert Lewis, Sanford Meisner i Jack Garfein (tots seguidors de Stanislavski, de la primera manera o de la segona, i diferint en els exercicis, però amb el mateix objectiu: la veritat en la

interpretació), que va comportar certes febleses. En efecte, el Mètode s'aplica sobretot amb un èxit garantit al teatre americà modern (Clifford Odets, Arthur Miller, Tennessee Williams, Edward Albee, David Mamet...), però troba obstacles amb els textos clàssics (Pacino sempre ha modernitzat massa, i fins i tot "novaloritzat", amb el seu accent el *Ricard III* de Shakespeare en escena). El "Mètode" pot també conduir l'actor cap al pitjor narcisisme (Paul Newman a EL ZURDO d'Arthur Penn, 1958; John Cassavetes a LA SEMILLA DEL DIABLO de Roman Polanski, 1968), els tics d'interpretació (les múltiples picades d'ullet de Clift) i les composicions excessives: Brando a LA CASA DE TE DE LA LUNA DE AGOSTO de Daniel Mann, 1956, o De Niro a EL CABO DEL MIEDO de Martin Scorsese, 1991). Però és innegable que els èxits són molt superiors als fracassos (Brando està genial a LA LEY DEL SILENCIO, del 1954; a l'igual de Dean en AL ESTE DEL EDÉN, també de Kazan, del 1955; Clift a UN LUGAR EN EL SOL de George Stevens, del 1951, i Streep a MEMORIAS DE AFRICA de Sydney Pollack, del 1985. Uns èxits que, d'altra banda, han engendrat adeptes, com ho demostra la munió d'escoles d'art dramàtic que actualment s'inspiren en el Mètode als Estats Units. El fill de Strasberg, John, amb la finalitat de preservar l'ensenyament de seu pare en l'estat original, en va donar l'exemple el 1983 amb la creació de la seva pròpia escola, de nom ben eloqüent: "The Real Stage". L'"escena real", quina denominació millor es podria trobar per qualificar el que, al capdavant (i fins i tot més enllà de la influència de Stanislavski), sempre ha caracteritzat la gran qualitat del cinema americà: els seus interprets!

Michel Cieutat (Positif, núm. 473-474, juliol/agost de 2000)



The Last Picture Show de Peter Bogdanovich

BIBLIOGRAFIA: ACTORS STUDIO.

Monografies

- *Acting: a handbook of the Stanislavski method.* Ed. Toby Cole. New York: Crown, 1955.
- *Elia Kazan e l'Actor's Studio.* Monza: Circolo monzese del cinema, 1957.
- Hethmon, Robert H. *El método del Actors Studio.* Madrid: Fundamentos, 1976.
- Hirsch, Foster. *A method to their madness: the history of the Actors Studio.* New York: Da Capo, 1984.
- Pudovkin, V. "Il lavoro dell'attore nel cinema e il sistema di Stanislavski", dins *Il Mestiere di regista.* Milano: Roma: Fratelli Bocca, 1954, p. 123-198.
- Stanislavski, Konstantin. *Un actor se prepara.* México: Constancia, 1962.
- Stanislavski, Konstantin. *Building a character.* London: Reinhardt and Evans, 1950. Edició en castellà: *La Construcción del personaje.* Madrid: Alianza, 1988.

SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

- Stanislavski, Konstantin. *Manual del actor: recopilación alfabética de consideraciones concisas sobre los aspectos de la actuación.* México: Diana, 1966.
- Stanislavski, Konstantin. *Preparación del actor.* Buenos Aires: Psique, 1954.
- Stanislavski, Konstantin. *La preparación del actor.* Madrid: La Avispa, 2003.
- Stanislavski, Konstantin. *Stanislavski's legacy: a collection of comments on a variety of aspects of an actor's art and life.* Ed. Elizabeth Reynolds Hapgood. New York: Theatre art books, 1958.
- Strasberg, Lee. *Un sueño de pasión: el desarrollo del método.* Ed. Evangeline Morphos. Barcelona: Icaria, 1989.
- Cieutat, Michel. *Histoire d'une méthode, "Positif"*, no 473/474 (juil.-août 2000), p. 39-43.
- Gow, Gordon. *Closer to life, "Films and filming"*, Vol. 7, no. 247 (Apr. 1975), p. 12-17.
- Hinson, Hal. *Some notes on method actors, "Sight & sound"*, Vol. 53, no. 3 (summer 1984), p. 200-205.
- Kazan, Elia. *Le tic-tac du temps, "Positif"*, no 241 (avril 1981), p. 8-10.
- Kieffer, Anne. *Annie Tresgot: l'art du portrait. Hello Actors Studio, "Jeune cinéma"*, no 189 (juil.-août 1988), p. 3-7.
- Neyrat, Cyril. *Ce qui reste derrière: les corps de l'Actors Studio: 'La Fièvre dans le sang', Elia Kazan, 1961, "Vertigo"*, no 22 (2001), p. 146-149.
- Ordoñez, Marcos. *Kazan maestro de actores, "Fotogramas"*, año 56, no. 1921 (nov. 2003), p. 206-208.
- Veillon, Olivier-René. *Un pari sur l'acteur, "Cinématographe"*, no 74 (janv. 1982), p. 17-19.