

Análisis del proceso creativo en el documental *Looking for Richard*: aproximación a las bases de la construcción de los personajes Shakesperianos desde el sistema Stanislavki y el método Strasberg

Bárbara Caffarell

Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, España

Abstract

Analysis of the creative process in the documentary Looking for Richard: Approach to the bases of the construction of Shakespearean characters from the Stanislavki system and the Strasberg method.

The American actor, Al Pacino, in 1996 approached Shakespeare with his documentary Looking For Richard. A 112-minute film in which Pacino reflects on Shakespeare, the public's perception of his works and the way in which the actors approach the characters.

In this article we propose a study of the film to analyze the acting methods used by Al Pacino and the rest of the cast to be able to play the roles of Ricardo III. The goal is to identify the bases of the Method through the work of Al Pacino and the rest of the North American actors opposite to the way of working of the English actors, as well as to establish the similarities with the Stanislavski System.

Through the case study we can discover the work of each interpreter and we will build on the methodological contributions of Stanislavski, as creator of the System, Strasberg as initiator of the Method and finally we will include Peter Brook as renovator of the English theater.

Keywords: Stanislavki, Strasberg, Al Pacino, Film, Película.

1.- Introducción

El actor norteamericano Al Pacino en 1996, graba el documental *Looking for Richard*. Cuando realiza sus estudios de interpretación durante su juventud, aseguraba sentirse ajeno a los personajes de Shakespeare pero posteriormente ya en los años 1972 y 1973, tuvo oportunidad de realizar en varias ocasiones la obra *Ricardo III*, así como otras obras del dramaturgo inglés. Tras varios años de interpretar a Shakespeare sobre las tablas se plantea la posibilidad de realizar su propio *Ricardo III* para el cine. (Peirui Su, 2004, 1) mostrando una visión vanguardista convirtiéndose en un proyecto de investigación en sí mismo.

A partir del cuestionamiento del por qué los actores norteamericanos sienten miedo al interpretar personajes de Shakespeare, comienza su línea narrativa para poder crear la película.

Una narrativa en la que a partir de la división en cinco actos siguiendo el teatro Isabelino, se verá la puesta en marcha hasta su representación final teniendo como resultado la grabación de cada acto. Por tanto, estamos ante un desdoblamiento en dos planos, el plano principal, en donde vemos una línea más documental que muestra la carpintería del montaje teatral: análisis, contextualización, trabajo de

mesa, y un segundo en donde el juego de espejos hace que la película pase a ficción recreando la obra de William Shakespeare y a su vez refuerza la línea del documental.

Todo esto nos lleva a un nivel más profundo, que es la reflexión final de Al Pacino de por qué el público no conecta con Shakespeare y se produce esa fractura ante su relevancia en la cultura.

Es interesante aportar la idea de Quicke, ya que va en línea con nuestra investigación. Señala que su narrativa rompe con las reglas tradicionales, que no se puede decir que sea un documental al uso. Estamos ante una película de actores en donde Pacino desde su devoción y desde su humildad nos presenta la obra de Shakespeare. Un modesta producción pero de gran valor educativo.

One of the charms of studying film is discovering a movie that breaks free of the narrow confines of genre, a film that is neither a narrative construct nor strictly a factual documentary. *Looking for Richard* is an "actor's documentary." Al Pacino presents a plain man's guide to appreciating Shakespearean tragedy, an educational program, and finally a famous actor's home movie. (Quicke.1999, 1)

Nuestro propósito final con esta investigación es analizar el método interpretativo usado por Al Pacino para encarnar el personaje de Ricardo III, así como el empleado por los actores norteamericanos, observando su forma de trabajo. Asimismo, realizaremos una aproximación al Método Strasberg a través del análisis del trabajo de creación de los personajes, estableceremos analogías y diferencias con el sistema Stanislavki, así como una pequeña aproximación al teatro inglés con actores de larga trayectoria interpretando a Shakespeare.

Para realizar este estudio nos apoyaremos en el libro *Conversaciones con Lee Strasberg*, de Robert H. Hethmon, el *Trabajo del Actor Sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* y lo apoyaremos con artículos realizados sobre la película en universidades norteamericanas como es el caso de Peirui Su y Andrew Quicke. Asimismo, no podemos dejar de acudir al libro *Conversaciones con Al Pacino* de Lauren Grobel donde el propio actor reflexiona sobre el Shakespeare e incluye opiniones de Peter Brook, renovador del teatro inglés.

Esta investigación, por tanto, se considera relevante ya que nos adentra en el mundo de la interpretación de la mano de actores de renombre y así establecer diferencias y analogías en los sistemas de interpretación mediante una base sólida. Igualmente, se trata del primer estudio de caso en español y relacionado con la interpretación sobre la película *Looking for Richard* puesto que hasta la fecha no se ha encontrado ninguna reseña en este idioma.

2.- Metodología

En primer lugar, este artículo se fundamenta en el estudio de caso de la película *Looking for Richard*, cuyo objetivo principal es analizar el método interpretativo llevado a cabo para crear los personajes de la obra Ricardo III y, segundo lugar, realizar un estudio de la estructura narrativa del documental porque lo consideramos muy relevante para la contextualización del mismo.

Posteriormente, realizaremos un análisis descriptivo del método Strasberg basándonos en la obra *Conversaciones con Lee Strasberg*, con la intención de comprender el Método del Actor's Studio, escuela liderada por Strasberg y con quien Pacino realizó sus estudios de interpretación. Asimismo, estableceremos las analogías con el sistema Stanislavki para poder dilucidar las verdaderas diferencias entre ambos sistemas.

Es importante destacar el papel tan importante que el Studio tuvo sobre Al Pacino:

Puede decirse que el Actor's Studio me lanzó. Realmente lo hicieron. Fue un punto crucial en mi vida. El Studio fue realmente responsable de que dejara todos esos trabajillos y me dedicara a la interpretación. Me infundieron confianza y me dieron un lugar donde trabajar, donde conectar con otras personas. Allí pude hacer de todo- Shakespeare, O'Neill (Gobel, 2007,58,59)

Creemos que la metodología del estudio de caso resulta adecuada para realizar este estudio ya que Al Pacino, a través de *Looking for Richard*, nos desgana la preparación de un personaje de la envergadura de Ricardo III y el trabajo que realiza el resto del elenco. Estamos ante actores de Método que nos acercan a su proceso de trabajo.

En este sentido podremos corroborar las técnicas empleadas en el objeto de estudio. Además, en el desarrollo de esta investigación se opta por una metodología cualitativa, muy empleada en el campo de las Ciencias Sociales y aplicable a nuestro trabajo, también. Esta metodología se usa para "la elaboración de teorías en las que los elementos de carácter intangible, tácito o dinámico juegan un papel determinante" (Martínez, a,2006, 174), porque la interpretación no es algo medible y cuantificable. A través de los testimonios de los actores podremos establecer las bases de nuestra investigación.

De allí que Eisenhardt (1989) conciba un estudio de caso contemporáneo como "*una estrategia de investigación dirigida a comprender las dinámicas presentes en contextos singulares*", la cual podría tratarse del estudio de un único caso o de varios casos, combinando distintos métodos para la recogida de evidencia cualitativa y/o cuantitativa con el fin de describir, verificar o generar teoría". (Martínez, b, 2006, 174)

Asimismo, se realizará un análisis descriptivo basándonos en las aportaciones teóricas de Stanislavski y Strasberg para poder establecer las bases de cada sistema en el caso estudiado.

3.- Narrativa de *Looking for Richard*

Para sentar las bases del sistema de interpretación usado por los actores americanos en el proceso de creación de la obra de Ricardo III, es importante analizar primero la narrativa del documental que nos plantea Al Pacino. A partir de su reflexión sobre las dificultades de los actores norteamericanos para representar obras de Shakespeare y junto al distanciamiento por parte del público, llegando en algunos casos al desconocimiento total, comenzará la búsqueda de sus respuestas.

La película, está dividida en cinco actos tal y como marca el teatro Isabelino, cuyo máximo exponente es William Shakespeare. Esta obra teatral se representó durante el reinado de Isabel I durante el siglo XVI hasta mitad del siglo XVII.

Por hacer una breve contextualización de este tipo de dramaturgia señalaremos lo siguiente: estamos ante un teatro que en donde se combinan personajes de la nobleza con plebeyos, en concreto en Shakespeare es muy valiosa la introducción de un personaje cercano al *Clown*, con lo que se produce una descarga de la situación dramática. Además, se alternan géneros creándose tragicomedias y se mezcla verso con prosa. En concreto las obras dramáticas suelen recrear hechos históricos como el caso analizado.

Pero retomando *Looking for Richard*, hemos señalado que se trata de una narrativa dividida en actos como si de una obra de teatro se tratara. Dentro de cada acto Pacino realizará un profundo análisis de cada parte de la creación de la obra.

Partimos del planteamiento, en donde Al Pacino recorre la ciudad buscando transeúntes que contesten a su pregunta de si han visto Ricardo III y si saben quién es Shakespeare. Llega a formular la pregunta incluso hasta algunos vagabundos de Nueva York que no saben dar una respuesta precisa, aunque algo les suena.

En este sentido, comienza a cuestionarse el por qué ese miedo Shakespeare por parte ya no solo del público, si no de los propios estudiantes.

Quando iba a las universidades a hacer lecturas de poesía allá por 1977. Al llegar a Shakespeare, la gente no quería seguir escuchando. Yo no podía creer que una universidad reputada no conocieran *Hamlet*. Entonces comenzaba a explicarlo pero en un lenguaje coloquial que pudieran entender" (Gobel, a168. 2007)

A partir de ahí comenzará el análisis de la obra, llevándole a realizar un trabajo muy profundo de contextualización, viajando hasta Inglaterra para dar respuesta a sus preguntas y solo cuando aclara sus dudas, comienza la grabación en cine de algunos pasajes de la obra, en este caso el primer acto. Es interesante ver como establece una analogía con el acto primero de Ricardo III, que corresponde al primer acto del proceso creativo de iniciar cualquier proyecto teatral: búsqueda del texto, atrezzo, casting y comenzar ensayos. El resto de los actos llevarán la misma estructura, se plantean dudas sobre los personajes,

sobre los ensayos, sobre cómo profundizar en ellos, buscar localizaciones hasta materializarlo en película.

Pacino por tanto nos muestra el esqueleto del teatro dentro de una película con una división teatral. Veremos a un Al Pacino actor y director que realiza el proceso de creación, mezclando charlas, cenas y conversaciones con momentos del rodaje y con opiniones de académicos y de importantes intérpretes del teatro inglés con argo recorrido en la interpretación de Shakespeare como es el caso de Kenneth Branagh, John Gielgud, Vanessa Redgrave, quienes aportarán interesantes reflexiones sobre su propia experiencia y sobre la importancia del autor y la obra.

Esta estructura nos lleva a un segundo plano más profundo de reflexión durante de la película, del por qué se produce esa ruptura cuando Shakespeare realmente muestra un acercamiento a la condición humana a través de sus personajes, muy vigentes hoy día.

4.- Análisis del método Strasberg

Una vez analizada la narrativa se hace indispensable realizar la aproximación al método Strasberg con las diferencias y analogías con respecto al método Stanislavki.

El método Stanislavki entra en contacto en EEUU a través de las giras realizadas por el Teatro del Arte de Moscú, Richard Boleslavsky y Maria Ouspenskaya, sus discípulos y quienes inician el *American Laboratory Theater*.

Konstantin Stanislavki, actor y director ruso en su búsqueda de la verdad y la organicidad dentro de la escena, dedicará prácticamente toda su vida a la investigación de un sistema de actuación que haga a los actores trabajar buscando el naturalismo. A partir de sus apuntes, Stanislavki escribirá dos volúmenes que recogen todo su sistema:

1. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* (1938) publicado antes de su muerte.
2. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* (1951).

Esta separación se produce porque el autor necesitaba separar dos partes del entrenamiento: una hace referencia a la vida psíquica del personaje, y la otra a la representación externa (psicología y cuerpo).

Es interesante mencionarlo porque el primer volumen, es decir el que se basa en la vivencia interna del actor, es el que tiene más calado en EEUU y es con el que Lee Strasberg continuará sus investigaciones, en el *American Group Theater* junto a Harold Clurman y Cheryl Crawford. Años más tarde, concretamente en el 1948 se creará el *Actor's Studio* y ya en el año 1951, adquirirá la presidencia Lee Strasberg.

A partir de entonces será cuando Strasberg desarrolle su propio método inspirado en las enseñanzas del director ruso. Tanto Stanislavki como Strasberg abogan por la relajación y la concentración, siendo Strasberg el que lo lleva un paso más allá. Consideraba que la concentración era la clave para

que los actores pudieran llegar a conectar con sus emociones y que estas fluyeran. De aquí saldrá el famoso ejercicio de la silla, por la que Strasberg proponía mediante un recorrido mental desde la punta de los pies hasta la cabeza observar aquellas partes del cuerpo en donde pudiera existir tensión y tratar de eliminarlo con la mente o bien con pequeños masajes. Este ejercicio podía prolongarse hasta una hora de duración.

Para Stanislavki era importante la relajación, pero no la relacionaba con las emociones sino con el vehículo para poder iniciar cualquier creación de personajes. La relajación nunca podría ser total, ya que para realizar acciones en el escenario hay músculos que deben estar en tensión.

Pero continuando con Strasberg, antes hemos mencionado que la relajación y la concentración eran claves para realizar el trabajo emocional, porque prestaba especial relevancia a las vivencias del actor para posteriormente aplicarlas en la creación de personajes. Strasberg trabajaba el llamado método sensorial como medio para llegar a la memoria emocional. Era importante entrenar este aspecto, ya que de esta manera el actor se convertía en una especie de atleta de las emociones pudiendo recurrir a ella siempre que lo requiriese.

Stanislavki, por su parte, consideraba que el fluir de emociones se producía en la escena misma y a través del desarrollo de las acciones y la comunicación y no tanto en la búsqueda interior del propio actor. De hecho, aunque dedica un capítulo a la memoria emocional, con el tiempo la rechazará porque consideraba que esta podía alterarse con el paso de los años.

Los entrenamientos de Strasberg proponían inicialmente un trabajo más individualista e introspectivo sin prestarle atención a la obra en un principio, frente a Stanislavki que fomenta el trabajo del personaje desde la obra y crear emociones a partir de ella. "Strasberg intenta mostrarle al actor la naturaleza del "instrumento" individual, de modo que pueda desarrollar una técnica para emplear sus propios recursos superando sus dificultades" (Dubatti, 2008, 235)

En cualquier caso, y dado que estamos analizando el sistema de interpretación en la película *Looking for Richard*, no nos detendremos en explicar exhaustivamente el entrenamiento dentro del Método Strasberg y pasaremos al hecho que nos interesa, es decir, cómo se abordaban los personajes desde el método.

El recurso principal era la improvisación como mecanismo de acercamiento al texto. Los intérpretes comienzan a realizar improvisaciones partiendo de la obra con el fin de encontrar intenciones, matices de los personajes para que fluyan las emociones.

Strasberg distingue dos tipos de improvisaciones: la primera que se hace sobre el texto en una aproximación al personaje, y la segunda, la que se realiza durante los ensayos a la hora de representar las escenas con el fin de evitar la anticipación.

Strasberg señala, al igual que Stanislavki, la necesidad de una primera lectura que le dé una idea global al actor. A partir de ahí y a través de la

improvisación se llega al subtexto, es decir descubrir lo que se esconde detrás de cada parlamento y así enriquecer los personajes. Además, ayuda al actor a entender los antecedentes y a contextualizar. Asimismo, Strasberg propone realizar improvisaciones de dichos antecedentes con el fin de obtener más información de los personajes.

La improvisación durante los ensayos previos es de gran valor ya que permite al actor liberarse de las ataduras del texto y de la mecanicidad inicial con la que uno se enfrenta antes de memorizarlo completamente. Además, es interesante mencionar la reflexión que añade Strasberg sobre la preocupación por anticipado del actor por el resultado final, lo que impide una concentración plena en la acción, “tiende a liberar al actor de la preocupación obsesiva por el resultado: sin esa liberación el actor ensaya lo que ha preparado antes” (Hethmon, 1965, 231).

Como conclusión, y a través del estudio de caso de *Looking for Richard*, observaremos que Strasberg y Stanislavki coinciden en puntos muy importantes a la hora de abordar la creación de una obra. Lo primero es que ambos buscaban la organicidad y la verdad sobre el escenario y que para conseguirlo se basaban en puntos clave como la contextualización de la obra y análisis, búsqueda y comprensión, las circunstancias dadas de los personajes y del subtexto, para así desarrollar las acciones.

5.- *Looking for Richard*: hacia la creación de los personajes. Estudio de caso.

Tras analizar la narrativa de la película, procedemos a realizar el estudio de caso para establecer las analogías entre ambos sistemas y observar el modo de trabajo de los actores americanos y su acercamiento a Shakespeare. Al tener una estructura tan fuera de lo común y mostrarnos por un lado a Al Pacino director y a Al Pacino actor y finalmente convertido en Ricardo III, se nos podría plantear la dicotomía de si podríamos analizar también la figura de Al Pacino haciendo de Al Pacino. Dado que el estudio que nos ocupa está relacionado con el trabajo de creación de personajes de Shakespeare con respecto al método, dejamos una línea abierta para futuras investigaciones en el campo de la interpretación.

A raíz del cuestionamiento inicial sobre Shakespeare en EEUU, Al Pacino y Frederic Kimball, tras una primera lectura, comienzan con el análisis de la obra. Lo primero que tienen que encontrar son los significados que esconde Shakespeare en cada frase. Por ejemplo ¿Qué significado tiene el sol de York? Detrás de eso hay una información muy relevante para poder entender la obra, porque se sitúa en el condado de York donde Ricardo III quiso establecer la capital de Inglaterra. De ahí nos adentra en la Guerra de las Rosas, que enfrentó a la casa de York con la de Lancaster. Hay que empezar por un trabajo de contextualización partiendo de que Inglaterra está a miles de kilómetros de EEUU. Al Pacino y Kimball necesitaban entender la situación y lo que quiso decir Shakespeare a través de sus versos. Esto los lleva a

visitar Inglaterra, a conocer la casa de Shakespeare, los teatros donde se representan, y por ende a conocer York, lugar en donde se emplaza Ricardo III. Hay que destacar que los lugares que visitan se irán mezclando a lo largo de la película, mientras graban distintas secuencias con el fin de contextualizarlas y dotarlas de significado como por ejemplo visitar la Torre de Londres para comprender mejor algunas escenas como la del asesinato de Lord Hastings.

Pacino lo tiene claro, primero es necesario saber qué esconden los textos y escharbar al máximo en ellos. El propio Al Pacino señaló en su libro que conforme repetía la obra en el teatro, iba descubriendo más secretos del personaje. “Después de setenta repeticiones de Ricardo, algo empezó a suceder. Empezaba a entender escenas que antes pensaba que nunca llegaría a entender. Sabía que tenía mucho por aprender” (Gobel, 2007,94).

A la vez que se contextualiza la obra, hay que conocer al personaje de Ricardo III, pues en este caso va unido al hecho histórico. ¿Quién fue Ricardo III? Desde el monólogo inicial con el que abre Al Pacino, en el que Ricardo III alaba a su hermano, descubrimos la envidia que siente hacia Eduardo IV. Pacino indaga sobre el personaje, sobre su deformidad, ¿cuáles son las motivaciones de Ricardo III?

Estamos ante los pilares básicos del sistema Stanislavki, que es el análisis de la de las circunstancias dadas. Estas, según Stanislavki, dan una visión global de los personajes, de sus pensamientos internos y de los antecedentes.

Las circunstancias dadas permiten reconstruir la fábula desde el inicio, llenar de contenido las elipsis temporales, frecuentes en el teatro, suponer cuanto hacen los personajes fuera de escena durante el espacio que media entre un mutis y una entrada, y observar las actitudes de los personajes a causa de elementos externos que escapan a su propio ser. (López Antuñano, 2013)

Y es que para Stanislavki las circunstancias dadas son cruciales para entender al personaje, para entender sus motivaciones e imaginar cómo es fuera de la obra, es decir, dotarle de vida lo que implica un trabajo de imaginación. También hay que contextualizar, estudiar los antecedentes, trabajo que Pacino realiza concienzudamente, tal y como hemos señalado, puesto que en su tarea de investigación nos lleva a conocer la cuna de Shakespeare.

Esta fase está también presente en el trabajo propuesto por Strasberg, porque da mucha importancia a una primera lectura de la obra con el fin de comenzar a trabajar la imaginación y tener una aproximación. Es necesario realizar un trabajo de análisis previo, entender hasta la última palabra del texto, comprender a los personajes, saber quiénes son, ¿quién es Eduardo IV? quién es Lady Ana? Al Pacino, además, en esta búsqueda constante descubre el por qué Shakespeare propone a Ricardo III como un personaje deformado y cómo justificar la búsqueda de su espacio después de haber sido un general de éxito pero que ahora en tiempos de paz

no le queda nada. Eso le llevará a sentir esa envidia y ambición que enfermiza le convierten en un personaje abyecto, malvado y manipulador.

En la película se habla del proceso de *casting* y proponen a Wynona Rider, que a pesar de no ser una actriz propiamente de teatro, la creen idónea para el papel de Lady Ana. No es necesario saber proyectar la voz, es más, Peter Brook señalará que gracias al micrófono y no tener que levantar la voz, te permite acercarte de forma más profunda a los versos de Shakespeare y más en concreto en un personaje como el de Lady Ana, cuyo marido e hijo acaban de ser asesinados por Ricardo III, y aun así, accede a casarse con él a pesar de los prejuicios. La escena se rueda con contención y emoción. Lady Ana llora con un realismo absoluto, se ha convertido al igual que Pacino en los personajes que representan, realizando el trabajo de búsqueda de motivaciones y a través de ese tono intimista.

Otro de los puntos interesantes es el trabajo de mesa previo con los actores para que juntos puedan aportar ideas sobre los personajes. El ensayo es una lectura de guion tal y como se realiza en cine. Aportan ideas, hablan de matices y realizan pequeñas improvisaciones para comprender el subtexto. Esto hace que conecten con las emociones de los personajes, algo que tanto Stanislavski como Strasberg perseguían en ambos métodos, aunque no podemos decir que en este caso se haga una improvisación entera como tal.

Es reseñable la acalorada discusión entre Penelope Allen y Al Pacino, en donde Allen defiende su punto de vista sobre los personajes. Considera que una reina tiene una categoría y que sus enemigos tienen que estar a su misma altura, sino todo cae. Este enfrentamiento trae como resultado un acercamiento total a la Reina Isabel por parte de Allen, convirtiéndola en el personaje mismo. Y es que a través de los ensayos vemos que se cumple la búsqueda de las circunstancias dadas, todos necesitan encontrar a los personajes de una manera o de otra.

Ahora hablemos del llamado “si mágico” de Stanislavski, por el que los actores han de preguntarse continuamente el por qué actúan así los personajes ¿Qué haría yo si estuviera en esa situación?

La respuesta ha de ser un verbo, lo cual los lleva a la acción. Esto queda aclarado en las charlas que tienen a la hora de abordar las escenas. Todos necesitan tener acciones, porque la acción es lo que mueve al personaje. Kimball y Pacino ensayan una escena en concreto para determinar si el texto debe decirlo mientras se levanta de la cama, ya que la acción le da un cariz distinto al personaje.

Strasberg también lo propone, de hecho, para él también es importante la acción como motor de la escena, aunque lo llama “ajuste”. Considera que la pregunta no debe ser, ¿qué haría yo?, si no, ¿qué haría el personaje?, porque esto dota de más precisión el trabajo de los actores.

En *Looking for Richard*, queda demostrado que los actores se preguntan continuamente por las acciones de los personajes pensando en lo que haría el

personaje, pero también tratan de encontrarlo en ellos mismos. Resultado, ambos métodos para la búsqueda de acciones son correctos y se pueden llegar a usar indistintamente.

Hemos observado también otro de los pilares de Stanislavski, la búsqueda de la *supertarea* y la división en pequeñas unidades que juntas formen un todo. Al Pacino, realiza esa división desde el principio, las pequeñas unidades van a ser las que desgranen más al personaje y las que los enriquezcan y como resultado se obtengan más acciones y por ende se pueda realizar una conexión más profunda con los personajes provocando las emociones y haciendo que estas fluyan.

Strasberg no habla de *supertareas* pero sí habla de objetivo general, por tanto, estamos ante la misma idea. Además, señala que cada unidad tiene un valor y un significado. “encontrar experiencias, sentimientos y emociones comparables a las nuestras, mediante las cuales nos sentimos más cerca del personaje. En resumen, el análisis descubre el material esencial en el proceso creativo del individuo” (Hethmon, 1965, 272).

Ambos puntos son exactamente iguales y Pacino lo lleva rigurosamente, mostrándonos todo lo que esconde Ricardo III, sus luchas internas, su maldad, lo que le empuja a matar a todo aquel que le haga sombra.

Hasta aquí podemos comprobar que a la hora de trabajar los personajes y en lo que nos muestran en la película, se cumplen muchas cosas de ambos sistemas. Ahora bien, pasaremos a la controvertida memoria emotiva. Para Strasberg era necesario trabajar el método sensorial para llegar a la memoria afectiva e indagar en los propios sentimientos de actor para luego aplicarlos al personaje. Para Stanislavski, tal y como hemos visto, a las emociones se llega mediante la acción que marca el texto. Si tuviéramos que ser objetivos, en *Looking for Richard*, ningún actor ha echado mano de sus propios sentimientos, o por lo menos no lo ha manifestado; sin embargo, sí se han producido escenas cargadas de emoción llevadas a cabo con la comunicación y por la acción.

Por último, nos remitiremos a las enseñanzas de Stanislavski en cuanto a la encarnación del personaje y es todo aquello que tiene que ver con el exterior, pero la buena caracterización proviene primero de interior. A los ojos del público, Al Pacino deja de ser el actor para convertirse en Ricardo III, primero, y gracias al proceso previo que nos muestra a lo largo de la película, observamos su trabajo interior, la caracterización es un punto más, pero seguiría siendo Ricardo III aún si no se le pusiera la corona. Se aprecia el trabajo de cuerpo deformado, que no es forzado, pues esa fealdad es la que le lleva a su carácter malvado.

Sigamos con Stanislavski, que nos habla de la voz, de la palabra, fundamentales para transmitir la idea de la obra. Uno de los problemas que plantea Al Pacino es el engolamiento por parte de los actores norteamericanos a la hora de enfrentarse al verso. Al Pacino lo primero que hace es estudiar cómo se ha de declamar para transmitir con verdad todos

esos versos. Los actores al final lo hace suyo, pero lo consiguen porque primero han hecho un importante trabajo interno.

Por último señalaremos la visión que aportan los actores ingleses sobre el teatro de Shakespeare, y que contrasta con los americanos. Vanessa Redgrave habla brevemente pero señala que las ideas del dramaturgo están hoy día vigentes. De hecho, no se puede pasar por alto que se hacen versiones modernas de sus obras, tanto en teatro como en cine.

John Gielgud por su parte, señala que la formación de actores en Inglaterra contiene una parte cultural muy importante y de gran peso en su formación. Eso les aporta un valor muy grande para poder enfrentarse a Shakespeare o a cualquier autor clásico. No tienen ningún miedo a representar una obra así, pues están acostumbrados.

6.-Conclusión

Estamos ante una narrativa vanguardista, original desde su planteamiento. Se trata de una película en donde el público puede ver todo el proceso creativo desde el inicio de la idea hasta el desarrollo final. Sería como presenciar una obra de teatro mientras los actores comienzan a forjarla, verla representada desde las bambalinas y posteriormente desde el patio de butacas.

Gracias a esta estructura nos ha permitido analizar el proceso creativo de Al Pacino para representar a Ricardo III y al resto del elenco sus respectivos personajes. Los actores americanos siguen el llamado Método que basándose en el sistema Stanislavski, se divide a su vez en tres corrientes: la de Lee Strasberg, Stella Adler y Sanford Meisner.

En este caso hemos hecho una comparativa entre el sistema Stanislavski y el Método Strasberg, ya que Al Pacino proviene del *Actor's Studio*. Tras exponer los puntos de ambos sistemas y observar minuciosamente el método de trabajo empleado, hemos llegado a la conclusión que a la hora de crear la obra de Shakespeare, han empleado prácticamente todas las enseñanzas de Stanislavski, que además son comunes a Strasberg. Es decir, contextualización, búsqueda de las circunstancias dadas, "si mágico", división de la obra, búsqueda del superobjetivo y pequeños objetivos que den una idea general.

Con respecto al uso de la improvisación con el texto, vemos que se trata más de un trabajo de mesa propiamente dicho en donde, poner en común matices e ideas, llegando a hacer unas pequeñas improvisaciones. No se cumple con la improvisación del texto completo propuesto por ambos autores.

No se aprecia que para llegar al fluir de emociones se haga un trabajo sensorial ni de memoria emotiva, como apuntaba Strasberg, si no que más bien se llega a la emoción a través de la acción, idea de Stanislavski.

Hay una preocupación por la dicción, por acercarse a la emoción desde la palabra, lo que le lleva a un entrenamiento en la declamación del verso. Stanislavski considera el manejo de la palabra imprescindible en el actor, ya que es al fin y al cabo la forma en la que se comunicará con su público.

Por último, Al Pacino estudia el cuerpo de su personaje, para ello trata de interiorizar la personalidad de Ricardo III y revierte en el exterior. Cumple por tanto otro de los conceptos establecidos por Stanislavski, la plasticidad del cuerpo debe provenir del interior.

Bibliografía

ALSINA, Carlos María (2017): "De Stanislavski a Brecht. Las acciones físicas. Teoría y práctica de procedimientos actorales de construcción teatral", en *Artes y Humanidades*, Editorial Argus-a, Buenos Aires-Los Ángeles, disponible en <<https://bit.ly/2Vafxmg>>

BRACELI, Natalia:

— (2015): "La Super-Estrategia de Stanislavski: Motivos de un método para la interpretación del actor contemporáneo", Tesis Doctoral, Universidad de Granada, disponible en <<https://hera.ugr.es/tesisugr/26118117.pdf>>.

COLE, Toby. (1983) *Actuación. Un manual del método Stanislavsky compilado por Toby Cole*. Editorial Diana. Novena impresión. México.

DUBATTI, Jorge (2008): *Historia del actor: de la escena clásica al presente*. Ediciones Colihue. Colihue Teatro. Buenos Aires.

HETHMON, Robert H. (1972): *El método del Actor's Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*, Primera Edición, Editorial Fundamentos, Madrid.

LAWRENCE, Grobel (2007) *Conversaciones con Al Pacino* - Segunda Edición. Editorial Belcava. (Grupo Editorial Norma), Barcelona.

LÓPEZ ANTUÑANO, José Gabriel. "Importancia y vigencia de Stanislavski". Nueva Revista. Disponible en: <<https://bit.ly/2WIEDVH>>

MARTÍNEZ CARAZO, Piedad Cristina. (2006) El método de estudio de caso. Estrategia metodológica de la investigación científica. Pensamiento y gestión. Nº 20. Recogido en <<https://bit.ly/3bp1JZ6>>

KNEBEL, María (1996): "El último Stanislavski. Análisis activo de la obra y el papel", Primera Edición, Editorial Fundamentos, Madrid, disponible en <<https://bit.ly/2Plap2P>>.

PEIRU, Su. (2004) "Method Acting and Pacino's Looking for Richard". Comparative Literature and Culture. Purdue University. Volumen 6, article 9, Recogido en <<https://bit.ly/2xl49U3>>

QUICKE, Andrew (1999)- "Looking for Richard". Academic journal article. Article of film and video. Questia. Recogido en <<https://bit.ly/2XN0lf1>>

STANISLAVSKI, Konstantin:

— (2016): *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Editorial Alba. Quinta edición Barcelona.

— (2016): *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Segunda edición. Editorial Alba. Barcelona.

Filmografía

Looking for Richard (1996) Directed by Al Pacino. U.S.A. Chal Productions, Jam Productions, Twentieth Century Fox.