



Bárbara Caffarel

Universidad Rey Juan Carlos

@ barbara.caffarel@urjc.es b 0000-0002-2388-7623

Ana María Zaharías

Universidad Rey Juan Carlos

@ anamaria.zaharias@urjc.es b 0000-0003-1134-0054

■ Recibido / Received
28 de diciembre de 2021

■ Aceptado / Accepted
15 de enero de 2022

■ Páginas / Pages
De la 109 a la 121

■ ISSN: 1885-365X

Del teatro al cine: Análisis de la creación de los personajes de la obra *Tío Vania* y su traslación al cine en *Vania en la calle 42*

From theater to cinema: Analysis of the creation of the characters in the play *Uncle Vanya* and their transfer to the cinema in *Vania on 42nd Street*

RESUMEN:

Vania en la calle 42 (Malle, 1994) es la adaptación de la obra *Tío Vania* (1899), de Antón Chéjov, representada como si se tratara de un ensayo teatral. Su arranque en forma de documental enseguida se transforma en ficción, lo que nos permitirá determinar nuestro objetivo, que es analizar el método con el que trabajan los actores, buscando analogías y características propias del sistema Stanislavski, pero enmarcadas en el medio cinematográfico. Para alcanzar nuestro propósito, estudiaremos la narrativa seguida por Malle para crear esta adaptación de la obra de Chéjov, así como la construcción de personajes bajo el sistema Stanislavski. La investigación se realizará a partir del uso de la película como fuente principal, seguido por fuentes bibliográficas elaboradas por Stanislavski, así como otros documentos científicos. A través del análisis realizado, se puede constatar el trabajo de los intérpretes siguiendo el sistema Stanislavski y su adaptación al trabajo ante la cámara.

PALABRAS CLAVE:

Vania en la calle 42; Luois Malle; Stanislavski; cine; actuación; teatro.

ABSTRACT:

Vanya on 42 nd Street (Malle, 1994) is the adaptation of the work of *Uncle Vania* (1899) by Antón Chekhov as if it were a rehearsal. Its start in the form of a documentary is immediately transformed into fiction, which will allow us to determine our objective, which is to analyze the method with which the actors work, looking for analogies and characteristics of the Stanislavski system but adapted to the camera.

To achieve our purpose, we will study the narrative followed by Malle to create this adaptation of Chekhov's work, as well as the construction of characters under the Stanislavski system. The research will be carried out from the use of the film as the main source, followed by bibliographic sources prepared by Stanislavski as well as other written resources. Through the analysis carried out, it is possible to verify the work of the actors following the Stanislavski system and their adaptation to the work in front of the camera.

KEY WORDS:

Vanya on 42 nd Street; Louis Malle; Stanislavski; cinema; acting; theater.

1. Introducción

Vania en la calle 42 (*Vanya on the 42nd Street*, Louis Malle, 1994) podría definirse como teatro dentro del cine, ya que es la representación de la obra de Chéjov *Tío Vania* (Дядя Ваня, 1899), llevada a cabo como si de un ensayo teatral se tratara. A través de un arranque a modo de documental, su director, Louis Malle, presenta ante el espectador lo que será la propia representación. Se trabaja desde el lenguaje cinematográfico con giros de cámara y con actores que representan a sus personajes atendiendo a esa técnica.

Antes de explicar en qué va a consistir este estudio y los objetivos que nos planteamos, hablaremos de la obra en sí y de cómo surge la idea de filmar *Vania en la calle 42* (1994) con el fin de ofrecer una contextualización.

André Gregory, director teatral de *Tío Vania* en la película de Malle, en un momento de crisis de financiación y de asistencia de público, decide arriesgarse a hacer una representación alternativa en un teatro abandonado del barrio New Amsterdam para un grupo reducido de espectadores. «El viejo teatro ya había sido testigo de la peculiar experiencia teatral impulsada por el vanguardista director André Gregory: ante la imposibilidad de usar el escenario sobre el que se había caído parte del techo, la obra se representaba en distintas partes del teatro, a las que los miembros del público eran guiados entre acto y acto» (Ayala, 1996, p. 135).

Esta crisis estaba fomentada en parte por las ideas y el tono crítico con el que trataba el sueño americano, muy acorde con las ideas de Mamet, guionista de *Vania en la calle 42* (1994). En cualquier caso, Gregory, con el fin de evitar la desmotivación del elenco, no quiso paralizar los ensayos de la obra. De esta manera, su proyecto fue ganando popularidad al irse añadiendo un público de la categoría de Robert Altman y Woody Allen, entre otros.

Se invitaba a asistir a una representación insólita: dos horas de teatro «vivo», sin vestuario, ni artificios, con muchos descansos y piscolabis entre actos, el escaso público (entre otros, nombres como los de Susan Sontag, Robert Altman, Richard Avedon o Woody Allen fueron espectadores de excepción) compartía las entrañas de una producción teatral rodeada de actuaciones soberbias y una atmósfera mágica (García, 2018, p. 18).

Sin vestuario, sin publicidad y sin atrezo, pero con unos actores con recorrido, creó este espectáculo diferente, dirigido a amantes del teatro, incluso introduciendo cambios en la obra de Chéjov hasta que logró crear una atmósfera cuidada pero original. «La desnuda escenografía y puesta en escena de *Vania en la calle 42* consigue aunar teatro y cine en una experiencia única recurriendo a la fuerza de un texto y al rostro de los actores» (Balagué, 1996, p. 27).

Louis Malle, amigo de Gregory, quedó maravillado con el proyecto, por lo que decidió embarcarse en la grabación de *Vania en la calle 42* (1994). Sin apenas recursos, y volviendo



a los orígenes de la *nouvelle vague*, haría su homenaje al teatro de una forma totalmente casual, pero no por ello menos arriesgada. «*Vania en la calle 42* se perfila, en cambio, como uno de los *films* más sólidos de los noventa, una década donde la navegación a contracorriente resulta mucho más ardua que en la de los sesenta» (Riambau, 1996, p. 21).

El propósito de nuestro estudio es analizar la construcción de los personajes de la obra por parte de los actores y observar qué partes del sistema Stanislavski se cumplen, dada su vinculación con el teatro de Chéjov. Su sistema entra en Estados Unidos a través del Teatro de Arte de Moscú, que posteriormente evolucionará al método; de este encuentro, se producen grandes similitudes e importantes aproximaciones entre ambas técnicas. Para observar analogías y diferencias entre trabajar la obra para el teatro o para la cámara, hemos recurrido al estudio de sus autores (director y guionista), a la narrativa de la película y al análisis de la interpretación de los protagonistas conforme a los principales puntos del sistema Stanislavski, a los cuales haremos referencia mediante la observación de sus respectivos trabajos ante la cámara.

2. Metodología

Este artículo se fundamenta en el estudio de caso de la película *Vania en la calle 42* (1994). En primer lugar, nuestro objetivo será analizar la narrativa de la película de Malle y de cómo, de manera vanguardista, transforma en cine una obra creada para ser representada en teatro dentro del propio teatro. Para ello, se realizará una aproximación a Louis Malle como director, al guionista David Mamet y a Antón Chéjov como autor de la obra *Tío Vania* a partir de la revisión bibliográfica sobre estos tres creadores. En segundo lugar, analizaremos el trabajo realizado por los intérpretes de la obra, poniéndolos en relación con el sistema Stanislavski, el cual llega a Estados Unidos a través del Teatro de Arte de Moscú y evoluciona al llamado *método*. «En 1920 una parte del Teatro de Arte de Moscú realizó una larga gira por Estados Unidos que tuvo gran éxito y causó profunda impresión en el público y crítica por la veracidad de la interpretación de los actores» (Saura, 2016, p. 11).

Nuestra investigación se basa en una metodología descriptiva mediante un análisis bidimensional de la narrativa por un lado y de la creación de personajes por otro. Como fuente primordial tenemos la película en sí: *Vania en la calle 42* (1994), a la que hemos aplicado las categorías del sistema de interpretación de Stanislavski a partir de la revisión sistemática de sus dos obras principales, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* (2019) y *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* (2016). Esta separación del entrenamiento se debe a que Stanislavski consideraba relevante separar la psicología del personaje de la caracterización, la expresión corporal y la dicción. Además, este trabajo de investigación se ha ampliado con otras fuentes bibliográficas que han permitido contextualizar e interpretar el objeto de estudio.

En este sentido, observamos otros autores, como Flores y Montes, quienes, para su estudio *Construyendo cultura visual a través del cartel de cine. Análisis de afiches de las sagas cinematográficas* (2017), han empleado una metodología de análisis de contenido apoyándose en las aportaciones de otros autores. «La metodología empleada en el estudio es el análisis de contenido, centrado en las denominadas variables manifiestas [...] La definición y



valores de las variables manifiestas de esta investigación se extrajeron de las aportaciones de los autores ya referenciados» (2017, p. 133).

Creemos que esta metodología resulta adecuada para llevar adelante esta investigación porque podemos analizar las analogías y las diferencias en la interpretación de una obra de teatro adaptada al cine desde la propia interpretación teatral. Además, *Tío Vania* (1899) fue una obra dirigida por Stanislavski en el año 1900, y en esta adaptación encontramos actores del método, gracias a los cuales, a través de la observación no participante, podemos ver qué puntos de su sistema se cumplen.

Para el desarrollo de este trabajo, se ha optado por una metodología cualitativa, empleada en el campo de las ciencias sociales y aplicable, por tanto, a nuestro trabajo. Dado que la interpretación, como tal arte, no es medible ni cuantificable, recurriremos a la observación y al análisis del trabajo de los actores para obtener las conclusiones. «El estudio (explicativo) de caso viene de la teoría y va hacia ella. Antes de iniciar el trabajo de campo, el estudio debe ser precedido por el desarrollo de una teoría que permita la observación. La observación está siempre acompañada de una teoría, aunque sea incipiente. El desarrollo de los primeros esbozos teóricos clarifica y profundiza los componentes del caso» (Yacuzzi, 2005, p. 9). En este sentido, hemos analizado la narrativa de Malle, el estudio de parte de la obra Mamet y Chéjov, para después, a través de la teoría de Stanislavski, ofrecer una visión de las interpretaciones de los actores de *Vania en la calle 42* (1994).

En referencia al sistema Stanislavski, nos hemos basado en sus principales puntos: el *si mágico*, las circunstancias dadas, el conocimiento de la obra, la imaginación, el tempo-ritmo, la escucha y el superobjetivo. «Este conjunto de normas proponía una serie de principios básicos, como, por ejemplo, el conocimiento de la obra, las circunstancias dadas de los personajes, la imaginación, la acción-reacción, las acciones físicas y la memoria emocional, etc., todos ellos sujetos a modificaciones» (Caffarel-Rodríguez, 2019, p. 210).

El sistema Stanislavski es mucho más extenso, pero, dada nuestra metodología de la observación, y al tratarse del análisis de la película, hemos considerado que estos puntos eran los más relevantes y constatables en su aplicación por parte de los actores.

3. Los autores: Louis Malle, David Mamet y Antón Chéjov

Para contextualizar, necesitamos mencionar a Louis Malle, David Mamet y Antón Chéjov, porque sus reflexiones, trayectoria y forma de entender el arte y las relaciones sociales son tres pilares donde se sustenta *Vania en la calle 42* (1994).

Louis Malle, director y guionista francés, formaba parte de la *nouvelle vague* francesa, aunque en un principio no sentía que perteneciera a ese grupo, tal y como deducimos de sus palabras recogidas por Samaniego: «Con esta generación, el cine se convirtió en un arte adulto, queríamos hacer nuestras películas con una técnica, rodaje y presupuestos distintos. Ahora que han pasado los años, pienso que yo formaba parte de este fenómeno» (1978).

Su filmografía trata de temas sociales, como la prostitución, la soledad o el incesto, aunque desde una óptica distante que no implica crítica, pero sí es testigo de la evolución de una sociedad para que el espectador reflexione y saque conclusiones por sí mismo. En la entrevista realizada por Samaniego para *El País* en 1978 dice lo siguiente:



Mi acercamiento al cine fue muy teórico al principio, pero ahora mi relación con el cine es como si fuera pintor o músico. Soy menos intelectual, me preocupan los problemas de forma y expresión y, sobre todo, los aspectos que vinculan el cine con los sentidos [...]. Al principio de mi carrera quería investigar distintos sistemas y direcciones, pero en los últimos años mi trabajo ha evolucionado hacia una temática.

En el mismo sentido se manifiesta Aldarondo (1996), quien, en su artículo, señala como el cine de Malle es fruto de una evolución constante, aunque siempre manteniendo su esencia: «Se puede ver la última etapa de la carrera de Louis Malle como un punto y aparte que viene a reiniciar su cine para retomar de otro modo algunas de sus constantes, con el peso de todo lo aprendido, hasta dejar una puerta abierta con *Vania en la calle 42* (1994), que viene a ser el final perfecto para alguien que basó su cine en imponerse en cada ocasión un reto distinto al anterior» (1996, p. 74). Su filmografía responde a ese criterio, pero no se puede pasar por alto su interés por el teatro, de ahí su adaptación de *Tío Vania* y la creación de la cinta objeto de estudio.

La adaptación de la obra al guion la realizó David Mamet (1947), una de las grandes figuras de la literatura y del teatro estadounidense de mitad del siglo xx, premio Pulitzer en 1984. Mamet se graduó en el Goddard College de Vermont y también en el Neighborhood Play House School de Nueva York, donde empezó a forjarse cierta fama como dramaturgo. Esta escuela estaba bajo la dirección de Sanford Meisner, seguidor del sistema Stanislavski, aunque posteriormente evolucionará al método. A pesar de haberse formado en escuelas, está en contra de seguir ningún método, según deducimos de sus palabras: «El actor está en el escenario para comunicar la obra al público. Este es el principio y final de la obra. Para hacerlo el actor necesita una voz potente, una buena dicción, un cuerpo dúctil y bien proporcionado y una comprensión somera de la obra» (Mamet, 2011, p. 15).

La obra de Mamet está influida por el teatro de O'Neill y por su continuador Arthur Miller. Siguiendo las corrientes que se estaban dando ya a través del Actor's Studio, y a pesar de estar en contra de este, Mamet concibe la escena de forma realista creando personajes con perfiles psicológicos profundos y diferentes empañados de desencanto y con tendencia a ser un tanto oscuros. «Una de las marcas autorales de David Mamet consiste en su tendencia a recrear espacios negativos, entendiendo por tales aquellos universos de ficción en los que predomina una imagen pesimista o desencantada de una sociedad» (Echart, 2012, p. 3).

David Mamet mantiene los principios aristotélicos y está en contra, en principio, de todo aquello que no los siga, entiende un teatro que tenga claridad expositiva y el espectador pueda encontrarse con sus verdaderos sentimientos, si bien se observa su gusto por las metáforas y las figuras simbólicas. Los diálogos se potencian poniendo más énfasis en las desigualdades sociales que hay entre el campo y la ciudad, adaptándolas a la época actual. Como señala García, «el estilo de Mamet, como resulta conocido, es muy directo, es muy frío y penetrante, pleno de figuras simbólicas y juegos de metáforas» (2018, p. 32).

Mientras que, para Stanislavski, Chéjov es el autor perfecto para poner en práctica sus técnicas al dirigir a través del Teatro de Arte de Moscú *La gaviota* (1896), *Tío Vania* (1899), *Las tres hermanas* (1901) y *El jardín de los cerezos* (1904), para Mamet son perfectos los temas, ya que le permiten acercarse a las críticas socioculturales contemporáneas, pues siente gran devoción por el teatro que se forjaba en los años cincuenta y sesenta en la escena neoyorkina, que buscaba el realismo y el psicologismo, tan presentes en Antón Chéjov.



Antón Chéjov (1860-1904) era médico, pero su pasión por la literatura y la lectura de autores como Pushkin, Goncharov y Turguénev, así como Tolstoi y Dostoievski, lo llevarán a convertirse en un importante autor. García (2018) realiza una aproximación de lo que significaba para Chéjov la literatura: «Entendía también Chéjov que el fin de la literatura de ficción es agradar, no instruir; no pretendía informar ni adoctrinar, ni siquiera concienciar. [...] Se trata más bien de generar belleza allí donde no parece existir. Si el interés del lector son los problemas de la actualidad, no debería leer novelas ni cuentos, pensaba, sino obras científicas sobre el tema» (2018, p. 24).

Así es como entendemos las obras de Chéjov, que parten de lo estético porque tienen como fin agradar y entretener, aunque los temas propuestos sean los cambios sociales que se están produciendo a su alrededor para que el espectador saque sus propias conclusiones, al igual que Malle; luego, la unión es perfecta.

La película es dolorosamente cercana, muy directa, como correspondería a un ensayo sobre una obra de Chéjov como el *Tío Vania* en donde los actores se sienten demasiado identificados. Louis Malle decidió enmarcar los ensayos, y no la propia representación de la obra, en consonancia con la provisionalidad que parece rodearlo todo, particularmente la vida de los protagonistas de la película. (Gómez, 2019, p. 39).

Antón Chéjov se caracterizó por la creación de la llamada *acción indirecta*, una nueva técnica dramática en la que cobra mayor relevancia lo que sucede fuera de la escena o lo que los personajes no dicen con la palabra. Estaríamos hablando del subtexto, lo cual podríamos asociar a la búsqueda de las circunstancias dadas de Stanislavski; es decir, la búsqueda a través de la imaginación de todo aquello que se esconde tras el texto, así como con el *si mágico*, entendido este último concepto como un condicional que permite al actor formularse preguntas que lo lleven a una acción. «Han comprendido y experimentado por ustedes mismos cómo a través de la palabra *si*, se crean de un modo normal, orgánico, natural, las acciones internas y externas» (Stanislavski, 2019, p. 63). Por todo ello, las obras de Chéjov cuadraban con la nueva forma de representación del Teatro de Arte de Moscú, ya que se buscaba el psicologismo de los personajes, y también ante unos textos idóneos para la representación cinematográfica, porque el lenguaje de planos facilita la captación de ese subtexto. «El *si* siempre da comienzo a la creación; las *circunstancias dadas* la desarrollan» (Stanislavski, 2019, p. 67).

Pero seguiremos con la acción indirecta, que consiste en que la acción no hay que reforzarla con el diálogo, porque lo que se deja sin decir es lo que cobra mayor relevancia. Los silencios adquieren tanta importancia como lo verbalizado si se transmite mediante la expresión o los gestos. Si esto lo trasladamos al cine, tal y como hizo Malle, a través de la observación, podemos apreciar esa búsqueda de emociones y ese realismo que Stanislavski buscaba en escena.

4. Análisis de la narrativa en la película *Vania en la calle 42* (1994)

La historia se sitúa en un tiempo presente que, indirectamente, intuimos que es a finales del siglo xx. Malle arranca la película en forma de documental, aunque se enmarque dentro de la



ficción. Se van mostrando los alrededores de la ciudad y a sus protagonistas llegando al pequeño teatro abandonado de la calle 42. Con el uso del teleobjetivo, hará la presentación de los actores, grabará sus conversaciones y su encuentro con el reducido público que va a presenciar este ensayo, que va a ser sin cortes, tal y como matiza el propio Gregory en una de las escenas.

La película comienza en la atestada calle 42 neoyorkina. Con la marea de viandantes se confunden actores y director encaminándose al ensayo del Tío Vania, de Chéjov, que tendrá lugar en un viejo teatro, otrora esplendoroso y hoy medio derruido. En la puerta del teatro se encontrarán con algunos amigos y parientes venidos para ejercer de público ocasional del ensayo; como nosotros. (Ayala, 2006, p. 135).

Presenciamos un desdoblamiento de roles, ya que por un lado tenemos al director de la película, Malle, y por otro el director de la obra, André Gregory, presente en la película introduciendo al público, saludando a los actores, preparando el ensayo. Puede parecer una improvisación, pero el lenguaje de planos desvela la preparación que hay detrás. Su pequeño papel está en esa parte externa de la película, es decir, en lo que no corresponde a la obra en sí.

Wallace Shawn espera en la puerta del teatro y habla de forma distendida y coloquial con el director, que acaba de llegar en ese momento. Lo que pretende Malle aquí es dar una pincelada sobre el actor, al que conoce desde hace años, sin solución de continuidad porque, cuando comience la representación, no habrá diferencia entre Wallace Shawn actor y Wallace Shawn Vania.

Lo que parece una improvisación en el exterior continúa también en el lugar en el que tendrá lugar la representación; algo muy peculiar, porque se trata de un teatro en ruinas, pero que tiene algo especial. Ese lugar se convertirá en el escenario de ambas representaciones: la del público que acude a ver la obra y la de la obra en sí. Entre polvo, luces caídas y un pequeño *catering*, continúan las charlas entre los actores. La música de *jazz*, compuesta por Joshua Redman, desempeñará un papel muy importante porque marca las transiciones entre la realidad y la ficción. El *jazz* es «un género no solo querido por Louis Malle, sino perfectamente afín, como resulta sabido, al tono y a las propuestas formales del cine de la nueva ola francesa de los años 60 y 70» (García, 2018, p. 21).

La grabación de la obra sigue las mismas pautas de falsa improvisación, y los cambios de planos son muy sutiles, precisamente para evitar que el espectador se salga de lo que es ese ensayo grabado. No hay atrezzo, pero la iluminación ha sido cuidadosamente trabajada para mantener la atmósfera de Chéjov. Luces cálidas que caen en los personajes y acentúan ese calor veraniego, el oscuro que rodea el escenario en ruinas delimita el entorno de la finca. Y, apoyando esta teoría, tenemos la opinión de García: «Por ello, el hecho de que *Vania en la calle 42* transcurra en un viejo teatro, entre pasillos llenos de polvo y luces abandonadas o en un sofá confundido entre el público y el escenario, no perturba, sino que permite, de forma muy natural, que el foco se centre en los diálogos, en la fluidez del texto» (2018, p. 97). Junto con esto, se apoya la adaptación de los diálogos que realiza Mamet acercándolos al realismo psicológico que tanto buscaba Stanislavski. Gracias a ello, se puede hacer esa traslación al espectáculo adaptándolo al tiempo y el espacio actual.

Seguimos con la película: Wallace Shawn (Vania) explica a los asistentes la historia del viejo teatro, la cámara enfoca a Larry Pine (Ástrov), que charla con Phoebe Brand (Nany) acerca de los ensayos mientras se sientan en la mesa, y Vania se tumba en un banco a



dormir. El *jazz* deja de sonar, pero los actores continúan hablando hasta que, de pronto, el espectador repara en que la función ha comenzado. Malle mezcla planos cortos y conjuntos tomados cámara en mano para dar más realismo. Malle ha conseguido transmitir la idea de que no hay distinción entre el teatro y el cine, al igual que la vida y el teatro.

La trama principal es el rápido paso de la vida y el desgaste que provoca, transmitido a través de la apatía y el hastío que reina en todos ellos. Vania siente que su trabajo en la finca, a la que ha dedicado toda su vida por admiración a su cuñado, ha sido un fraude; Yelena siente lo mismo por haberse casado con alguien a quien no quiere; Sonya por el amor no correspondido del doctor Ástrov, quien a su vez se resigna a ser un médico rural que espera que algún día cambie su suerte, y por último Serebryakov, cuñado de Vania, quien decide volver a la finca hartado ya de la vida en la ciudad. Todos los personajes observan que sus vidas se escapan al compás del tiempo: o permanecen así o se enfrentan a la realidad para cambiarla.

5. Hacia la creación de los personajes

Tras analizar la película, nos aproximamos a la creación de personajes, que ya son parte de la obra desde que aparecen en escena transitando por Nueva York. Su característica principal es el aire taciturno para que Malle pueda realizar esa transición de la realidad al teatro de una manera suave y sutil.

Aunque analicemos después a los personajes por separado, hay un trabajo común a todos, como el dominio de las pausas y los silencios, manejando el tiempo y el ritmo con una dicción que transmite el texto con naturalidad, con una contención en las expresiones y un texto narrativo adaptado al cine y a la actualidad. Las pausas, los silencios y el tempo-ritmo son partes fundamentales del sistema Stanislavski. «Lo mismo ocurre en el trabajo de actores. Nuestras acciones y palabras transcurren en el tiempo. En el proceso de actuar debemos llenar el tiempo de momentos de los más diversos movimientos, alternados con pausas» (Stanislavski, 2016, pp. 231-232).

Igualmente, se puede observar un superobjetivo que es común a todos, y que se entiende como aquella idea del autor intrínseca a la obra. En este caso, todos los personajes mantienen una lucha interior por tener una vida mejor y será el motor que los lleve a las acciones. Para Stanislavski, el superobjetivo o supertarea cumple un papel muy importante dentro de la actuación, ya que es la idea principal del autor a través de la cual se vertebró toda la obra «Así como de la semilla nace la planta, de una idea o sentimiento particular brota su obra» (Stanislavski, 2019, p. 327).

La construcción de los personajes corre a cargo de los actores, pero el papel de Gregory es fundamental, con un trabajo de años de preparación, de muchos ensayos plasmados en la organicidad de los personajes y en los matices. Gregory ha sabido exprimir al máximo la vida de estos personajes y llenar de significado escenas que pueden parecer planas. A propósito de ello, señalaremos unas declaraciones de William Layton recogidas en la tesis doctoral de Emilio Peral:

Layton declaraba que el clima en Chéjov era todo y que había que ofrecer todas las ramificaciones del subtexto, por eso propugnaba por lograr un equilibrio —«que es muy delicado»—, en los detalles, en los comportamientos o en la ilusión de la vida.



Asimismo, recalca que el teatro del dramaturgo ruso era muy difícil, porque en las escenas parece que no ocurre nada, con oscilaciones entre el drama y la risa, y con la historia de unos seres humanos a los que no les dejan vivir (Peral, 2017, p. 255).

Wallace Shawn crea a Vania desde la desgana, la pesadez, el hastío, estados de ánimo que están presentes en su interior durante toda la obra, con las consiguientes emociones de rabia, frustración, tristeza, resignación o enamoramiento. Wallace trabajó con Gregory durante muchos meses en el ensayo de la obra y posteriormente la representó en el teatro de la calle 42 durante tres años. Jamás pensaron en llevarla un escenario mayor. Tal y como asegura Lambert: «Shawn and Gregory spent many months, spread over three years in the early 1990s, rehearsing Chekhov's *Uncle Vanya*, mostly in rented lofts; they eventually performed the play in an abandoned, run down theater on 42nd Street in Manhattan» (2011).

Las circunstancias dadas de las que habla Stanislavski se pueden estudiar a través de la interpretación de Shawn, quien ha construido un personaje acostumbrado a servir, pero también marcado por una falta de voluntad, dependiente de unas circunstancias familiares ajenas a una expectativa de vida propia. Admite su incultura y pequeñez sin rebeldía, incluso la censura que le transmite su propia madre, que a su vez es víctima de las circunstancias de su vida. A través de preguntas en condicional —es decir, el *si mágico*— y las circunstancias dadas, Shawn ha realizado un estudio previo con un proceso de investigación desarrollado durante años de trabajo y conocimiento del personaje y, en este caso, lo que Antón Chéjov ha querido transmitir a través de ese personaje. «El si siempre da comienzo a la creación; las circunstancias dadas la desarrollan» (Stanislavski, 2019, p. 67).

Hemos dicho que no es teatro grabado, pero se ha grabado en orden secuencial toda la película, lo que facilita el trabajo emocional del personaje. El personaje de Vania ha tenido que ser desglosado en las llamadas unidades y tareas, puesto que estas pequeñas acciones son lo que lo hace avanzar para formar un todo al final de la obra. «Dividir la obra en trozos nos resulta necesario no solo para analizarla y estudiarla, sino también por otra razón más importante oculta en la esencia interior misma de cada trozo [...]. Ocurre que en cada trozo existe una tarea» (Stanislavski, 2019, p. 158).

Con respecto al planteamiento del *si mágico* del que habla Stanislavski, es el relativo al desperdicio de su vida y al sentimiento de frustración. Desde el principio se levanta cansado, y será su propia inacción la que provoque la acción. Observamos un trabajo ante la cámara de dominio de las expresiones y de la contención. No existe gesto que lleve a la sobreactuación, y la técnica usada es cinematográfica, porque no hay proyección de voz, entendida como la necesaria en teatro, no hay caracterización, porque usa ropa de calle, pero sí demuestra desde el principio el estado de ánimo que envuelve al personaje.

El profesor Serebriacov (George Gaynes) es el contrapunto de Vania y fuente de todos los problemas; presenta también una ambivalencia común a los demás, es aborrecible y soberbio, pero también vulnerable. Gaynes es un actor formado en el Actor's Studio, tal y como señala la biografía del actor y director Lou Antonio, en la que habla de su paso por el Studio y las oportunidades que les brindaban a los estudiantes, citando como ejemplos a Anne Bancroft o al propio Gaynes: «It gives us a place to take a chance, a place to practice. Some of the chance were a thrill [...]. George Gaynes, in a far jump from his role in *Tootsie* and the *Policy Academy* movies» (Antonio, 2017, p. 33).



Su personaje tiene dificultad, porque sería fácil llevarlo al estereotipo de hombre erudito de clase social alta que desprecia a los demás, mujeriego que triunfa con las jovencitas, pero que no es capaz de empatizar con nadie. Habría que preguntarse el porqué de su malhumor, el que no duerma o sea hipocondríaco. Se intuye que Gaynes ha trabajado con las circunstancias dadas y consigue que el personaje tenga otros matices que no sean las esperables. Stella Adler consideraba que todo debía estar justificado, en el profesor toda acción posee esa justificación que proviene del punto de vista humano. «Cuando el actor trabaja así, está activado en escena y hace avanzar la escena. La verdadera labor creativa del actor con respecto al texto, es la elaboración de dichas justificaciones, porque para que resulten eficaces deben de agitar al actor, deben resultarle lógicas y cercanas, pero además activarle emocionalmente» (Urraza, 2012, p. 58). En el profesor es donde vemos más la *acción indirecta* de la que habla Chéjov, ya que sabemos de él más por lo que los personajes cuentan fuera de escena que por sus apariciones, y esto es lo interesante del trabajo de Gaynes. Mientras todos retratan su malestar, vemos a un hombre vulnerable cuando por fin se enfrenta a su propia realidad.

Cuando hablamos del arranque, Malle empieza por ofrecernos los rasgos principales de los personajes. En el caso del profesor, camina por la ciudad en solitario, con el rostro serio y pensativo. Es al único que no se muestra relacionándose con el resto de los personajes. En la obra, es el que menos interactúa con los demás, pero toda gira en torno a él. Es el único que está caracterizado, con gafas, bastón —ambos objetos potencian el mando y la intelectualidad— y un uso constante de un pañuelo para secarse el sudor, que denota sus achaques. Gaynes ha trabajado las relaciones de distinta manera según el personaje al que se enfrenta, muy interesante porque ofrece muchos matices, ya que, según sea uno y otro, en la misma escena puede enriquecer su personaje mostrando todo el universo psicológico de los personajes de Chéjov.

Sigamos con el personaje de Sonya, interpretado por Brooke Smith. Es una actriz graduada en la American Academy of Dramatic Arts, escuela fundada en el año 1884, que imparte la técnica Stanislavski en sus distintas variaciones del método. Sonya es hija del profesor, y vive y trabaja en la finca con Vania, sin más horizonte en su vida. Brooke Smith trabaja a Sonya en la misma línea que Wallace Shawn, manteniendo un aire de tristeza y resignación desde la bondad, pues es una mujer servicial y trabajadora que, junto con Vania, saca la finca adelante. La actriz ha trabajado su personaje desde la desesperanza, pero buscando en su imaginación para encontrar subtextos que la lleven a encontrar el fluir de emociones. «Ya saben que nuestra labor empieza con el empleo del mágico *si* como palanca que eleva al artista de la realidad cotidiana al plano de la imaginación» (Stanislavski, 2019, p. 73).

Julianne Moore interpreta a Yelena. Es una mujer muy guapa que podría resultar fría y vanidosa, pero huye del cliché asumiendo que se ha equivocado en su matrimonio, pero lo asume con resignación y regida por sólidos principios. No abandonará a su marido ni le será infiel, por mucho que le atraiga el doctor Ástrov. La relación entre Sonya y Yelena es muy interesante, con gran calidad en la interpretación: la primera con lo que Stanislavski define plasticidad del cuerpo, su expresión corporal tiene actitud servicial, espalda encorvada, manos unidas; la segunda es un personaje muy trabajado desde el punto de vista de las circunstancias dadas y la imaginación.

Su trabajo frente a la cámara se intensifica con el monólogo en *off*. A través de su mirada contenida, vemos el sufrimiento y la compasión que siente por Sonya. En este caso, Malle



optó por tomar un plano de Moore durante un minuto y medio para luego insertar la voz en *off*. Así intensifica los sentimientos de Yelena con respecto a la situación a la que se enfrenta. Con este recurso, huye de la teatralidad para introducir un efecto cinematográfico, en contraposición al monólogo de Vania, en el que rompe la cuarta pared. Acorde a lo expuesto con respecto al primer plano del monólogo, encontramos esta cita de Rongier en el libro *The cinema of Louis Malle: Transatlantic Auteur*, editado por Phillippe Met: «This inner prayer of Yelena places us before an experience of prosopon: the cinematic speech (theatrical) character shows the face of the person (Julianne Moore) interpreting her character, all of which highlights, via close-up, a relation between the audience and the vacillation of the persona» (Rongier, 2018, p. 262).

Moore realiza un arco de personaje mediante la división y dosificación de la información. Esto se debe a la división en unidades, que lo van a llevar a la acción y por tanto al movimiento. Aunque el objetivo de Yelena será el ser feliz, en los subtextos estará presente su expresión de melancolía. Podemos observar que es una actriz que trabaja la escucha activa con sus compañeros, lo que provoca una actuación orgánica y creíble, con un arco de personaje que parte de la imaginación y las circunstancias dadas, rico en matices y alejado de clichés, con un control del lenguaje cinematográfico gracias a su experiencia anterior en televisión, con lo que domina los subtextos y expresiones contenidas con significado.

Acabaremos hablando del personaje del doctor Ástrov, interpretado por Larry Pine. Malle dará pinceladas sobre la personalidad del doctor Ástrov ya desde el arranque, único miembro externo de la familia. Camina por la calle y se vuelve a mirar a una chica guapa, es mujeriego, y con eso avanza la trama ante su encuentro con Julianne Moore. Lo conocemos a través del diálogo de Sonya y Yelena. Comprometido con su trabajo, inteligente y guapo, pero, como todos los personajes de Chéjov, su vida carece de contenido.

Pine es un actor que lee las obras una y otra vez. De esta manera, extrae los matices necesarios para visualizar al personaje con la imaginación y una expresión corporal que fluye desde su interior. Malle capta su atracción por Yelena solo a través de la mirada, no es necesario añadirle texto, porque el subtexto queda plasmado en la expresión facial. Al igual que los otros personajes, echa la culpa de su frustración a circunstancias externas, cuando son ellos mismos los culpables de la situación en la que se encuentran.

6. Conclusiones

Estamos ante una obra vanguardista en la que su director, Louis Malle, trabaja desde una realización clásica, pero con una puesta en escena rompedora que enseña una representación teatral totalmente atípica en la que introduce al espectador en el teatro a modo de documental y logra una transición al cine sin saltos e imperceptible. Con una breve observación, indicamos que los personajes son buenos, vulnerables, que buscan la felicidad y llevar una vida plena que les haga abandonar sus miserias (*superobjetivo*, en términos de Stanislavski). Se pueden observar las similitudes con la *nouvelle vague* por sus planteamientos profundamente humanos de personas normales.

El objetivo de nuestro trabajo de investigación era observar qué puntos del sistema Stanislavski eran aplicables a la creación de los personajes de la película de Malle y establecer



una relación a la hora de trabajarlos por parte de los intérpretes. Las circunstancias dadas, el *si mágico*, el mantener un tempo-ritmo, el dominio de las pausas y los silencios y el conocimiento profundo de la obra son partes clave de su sistema para alcanzar la veracidad. Asimismo, Stanislavski huía de la monotonía en escena; para ello, el actor debe dividir la obra en unidades y tareas, trabajo que queda patente en la película al observar esos pequeños cambios llenos de matices en cada uno de los personajes.

Con respecto a los actores, planteábamos al inicio de este trabajo que, del análisis de la construcción de los personajes por parte de los actores, se podía ver la aplicación del sistema Stanislavski. Este objetivo se constata y, por ello, podemos afirmar, tras el proceso de análisis y de observación, que todos trabajan el texto desde la veracidad y la organicidad, lo que nos empuja a observar un trabajo siguiendo las pautas del realismo psicológico de Stanislavski. Cada uno aporta sus particularidades al método en función de la formación y de la experiencia personal. La escucha está presente en todos ellos, y existe una dosificación de la información, que a través del tempo y el ritmo empleado fomentará ese realismo buscado. Igualmente, el trabajo de los silencios será clave para comprender el verdadero sentimiento de los personajes y la relación que se establece con el resto, donde subyacen los subtextos y la comprensión por parte del público.

Vania en la calle 42 fue la culminación de un trabajo de años de experimentación, ya que no es ni cine ni teatro, pero sí ha sido diferente por la búsqueda de personajes a través del texto, que ha requerido un mayor esfuerzo creativo. Es una característica de Stanislavski evitar la monotonía, así como el conocimiento profundo de la obra.

Si todo ello lo extrapolamos al trabajo frente a cámara de los intérpretes, podemos ver cómo se puede seguir el sistema Stanislavski, ideado inicialmente para teatro, pero que es totalmente válido para la interpretación frente a la cámara. La contención realizada por los actores y el lenguaje de planos trabajado por Malle no hace más que potenciar las emociones y los sentimientos de los personajes de la obra de Chéjov.

La inexistente caracterización y un atrezo mínimo no es ningún obstáculo para que el público no entre de lleno en la historia, en los personajes y en sus emociones. Esto es debido al trabajo de los intérpretes y a su búsqueda constante de acciones tanto internas como externas.

Podemos concluir que existe una relación clara entre el sistema Stanislavski y la creación de los personajes de *Tío Vania* (1899) en *Vania en la calle 42* (1994), así como que el trabajo frente a la cámara y la realización llevada a cabo por Malle potencia el psicologismo de los personajes.

7. Bibliografía

- Aldarondo, R. (1996). Renacimiento con final abierto. *Nosferatu Revista de Cine*, 21, 74-79.
- Antonio, L. (2017). *Cool Hand Lou: My fifty years in Hollywood and on Broadway*. Jefferson: Mc Farland.
- Ayala, J. (2006). Representar los límites. *Cuadernos del Ateneo*, 21, 131-137.
- Balagué, C. (1996). «Louis Malle y el documental». *Nosferatu Revista de Cine*, 21, 22-29.
- Caffarel, B. (2019). Del sistema de Stanislavski al método Strasberg: aproximación teórica, análisis y críticas a ambos sistemas. *Avanca Cinema Journal*, 1, 209-213.
- Echart, P. (2012). Perfiles heroicos en la filmografía de David Mamet. *Área Abierta*, 12(132), 1-16.



- Flores, M. y Montes, M. (2017). Construyendo cultura visual a través del cartel de cine. Análisis de afiches de las sagas cinematográficas. *Información, Cultura y Sociedad*, 37, 127-144.
- García, J. (2018). *Vania en la calle 42. Mérito y decepción*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Gómez, I. (2019). *Del teatro al cine: sobre el concepto de adaptación y sus transformaciones*. Venecia: Ca Foscari. <https://edizionicafoscari.unive.it/>
- Lambert, G. (2011). Famous Comedian, Dangerous Playwright. *Harvard Magazine*.
<https://harvardmagazine.com/>
- Malle, L. (Director) (1994). *Vanya on 42nd Street* [Película].
- Mamet, D. (2011). *Verdadero y falso. Herejía y sentido común para el actor*. Barcelona: Alba.
- Peral, E. J. (2017). *Hacia una poética del teatro social (1949-1968): España e Inglaterra*. [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid].
- Riambau, E. (1996). Al principio de la escapada. Louis Malle y la nouvelle vague. *Nosferatu. Revista de Cine*, 21, pp. 16-21.
- Rongier, S. (2018). Vanya in the 42 nd street: Inventing a Space of Creation. En Phillippe Mett (Ed.), *The cinema of Louis Malle: Transatlantic Auteur. Directors' cuts*. Nueva York: Wallflower Press Columbia.
- Samaniego, F. (11 de octubre de 1978). Louis Malle: «El cine necesita apoyarse en la realidad». *El País*.
https://elpais.com/diario/1978/10/11/cultura/276908409_850215.html
- Saura, J. (2019). Prólogo. En Konstantin Stanislavski (Ed.), *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba.
- Stanislavski, K. (2019). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba.
- Stanislavski, K. (2016). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Barcelona: Alba.
- Urraza, J. (2020). «La formación en arte dramático y su adaptación a la interpretación para la pantalla». *AusArt Journal for Research in Art*, 8(1), 91-102.
- Yacuzzi, E. (2005). El estudio de caso como metodología de investigación: Teoría, mecanismos causales, validación. *Econstor*, 296, 1-38.

