

*Sobre la actuación, de Sanford Meisner: un manual de formación actoral con un glosario bilingüe de términos teatrales*

**Catalina Buezo**

**Universidad Europea de Madrid**

### **Resumen**

Acerca de la traducción de "On Acting", de Sanford Meisner: un manual de formación actoral. Se trata de la primera traducción al español del manual de formación de actores "On Acting". Por las aulas de Meisner pasaron en las últimas décadas, en la Neighborhood Playhouse, actores y directores de la talla de Sydney Pollack, Diane Keaton, Michelle Pfeiffer o David Mamet. El libro se cierra con un práctico glosario de términos teatrales empleados en el volumen, recogiendo el contexto en el que cada uno de ellos se sitúa. Este glosario terminológico es una aportación interesante en el área de traducción y se suma a los estudios que sobre la traducción teatral se han realizado últimamente.

### **1. Introducción**

Se presenta en este artículo el libro *On Acting (Sobre la actuación)*, de Sanford Meisner, manual de formación actoral de uno de los mejores profesores de actuación del siglo XX, que carecía de una traducción al castellano. Se acompaña la presentación de unas notas sobre la traducción de textos dramáticos y se ofrece al final un glosario bilingüe de los términos teatrales contenidos en el volumen.

### **2. Unas notas sobre la traducción de textos dramáticos**

Desde hace una década una serie de artículos y aun trabajos monográficos ha servido para cubrir una laguna teórica existente en nuestro país: la falta de estudios sobre traducción dramática. Como muy bien ha visto José Carlos Santoyo (prólogo a Merino Álvarez, 1994: II-III), la reflexión teórica sobre el tema comienza

en los años sesenta, con breves artículos de Hartung, Hamberg y Braem publicados en la revista *Babel*, a los que habría que añadir los posteriores de Mounin, Levi y del propio Hamberg.

Después de otro paréntesis de silencio, el de los años setenta, a partir de 1980 se establecen bases perdurables para el estudio de la dramaturgia traducida gracias al capítulo ("Translating Dramatic Texts") que Susan Bassnett incluyó en su libro *Translation Studies*, y a *The Languages of Theatre*, de Zuber-Skerritt, primer volumen dedicado en su totalidad a la traducción teatral, al que siguió unos años más tarde *Page to Stage: Theatre as Translation*. Otros ensayos de interés son los de G. E. Wellwarth ("Special Considerations in Drama Translation") y Malcolm Griffiths ("Presence and Presentation: Dilemmas in Translating for the Theatre"). Numerosos trabajos han aparecido desde 1985 en lo que respecta a traducciones y transposiciones teatrales. Sobresalen, en este sentido, los de Zuber-Skerritt, Brisset y Van der Broeck, además de la colectánea *The Play out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*, a cargo de H. Scolnicov y P. Holland. En España, el tema de la traducción dramática ha suscitado el interés de Manuel Ángel Conejero (véanse los dos primeros capítulos de su libro *La escena, el sueño y la palabra*), J. C. Santoyo, Ángel Luis Pujante y Raquel Merino. Esta última, en *Traducción, tradición y manipulación: Teatro inglés en España 1950-1990*, teoriza sobre la estructura misma del texto dramático, en el que se da la dualidad de haber sido concebido para ser leído y representado en un escenario, es decir, se trata de una pieza en la que funcionan, al menos, dos niveles lingüísticos: los actores declaman el diálogo o texto principal, mientras que las indicaciones escénicas conforman el marco o texto secundario.

Apunta Van der Broeck (1986: 104-116) que los estudiosos de la traducción dramática sólo han percibido desde hace relativamente poco tiempo el hecho de que el traductor dramático tiene ante sí dificultades diferentes al que se le plantean al traductor de poesía o de narrativa. De forma gráfica, en cada página se refleja la dualidad del texto teatral, que necesariamente se ha de relacionar con la representación. Por medio de escenas y actos se desarrolla una acción dialogada, estructurada en forma de intercambios verbales o réplicas entre los personajes, que acontece en un lugar

y un tiempo escénico concreto. El traductor es consciente de la dificultad de trasvasar lingüísticamente un texto en el que se operan otros códigos no lingüísticos. Para algunos, como Dixon (1989: 22), su labor es reflejar con la mayor fidelidad posible los valores expresados en el texto. Para otros, como McGaha (1989: 79-86), el traductor tiene mucho de "traidor" y de "lector" privilegiado, lo que le acercaría a aquellos directores de escena que, en un intento de ser fieles a la esencia de la obra, no dudan en modificar o añadir elementos ajenos a la misma. Se distancian de esta postura quienes, como Blaxland (1984: 42), consideran que el director debe ceñirse al contenido de la pieza y, en última instancia, yerra –así lo cree McCarthy– cuando ignora las acotaciones específicas del dramaturgo.

En el contexto escénico se emplea más el término "versión", es decir, la traducción dramática *performance oriented* y suscrita por lo general por profesionales de la escena, en tanto que el vocablo "traducción" se suele utilizar en ediciones dirigidas, sobre todo, al público lector en el que se realiza un trasvase literal del texto (1). En cuanto a las "adaptaciones", son versiones escénicas en las que algunos elementos culturales y lingüísticos se adecúan a un determinado país, público o época.

### **3. Sobre la actuación (*On Acting*), de Sanford Meisner**

Huyendo del antisemitismo Herman y Bertha Meisner abandonaron el barrio neoyorquino de Brooklyn –donde nació el 31 de agosto de 1905 Sanford, su hijo primogénito– y se trasladaron al Bronx. Dos años después nacería Jacob, cuya temprana muerte, a los cinco años, dejaría una huella imborrable en un niño imaginativo que siempre quiso ser actor. De adolescente dirigió a varios primos suyos en *tableaux vivants* basados en noticiarios de militares estadounidenses de la primera guerra mundial. El propio Meisner confiesa en el capítulo 10 de *On Acting* que con sus alumnos de la Playhouse experimenta la misma libertad emocional que con sus primos a los trece años, y que prefiere trabajar con jóvenes a hacerlo con adultos. Esa, entre otras razones, explica la dedicación a la docencia –está considerado uno de los mejores profesores de

actuación de nuestro tiempo- de un hombre que pasó por varias aguas: estudió piano en el Instituto Damrosch de Música; trabajó en una fábrica de pantalones y en un almacén de cordones para satisfacer los deseos de su padre, peletero de profesión y, pese a la negativa de éste, probó fortuna como actor en el Theatre Guild (empezó como extra en la obra de Sidney Howard *Sabía lo que querían*).

Más tarde obtuvo una beca en la Escuela de Interpretación del Theatre Guild, dirigida por la actriz Winifred Lenihan. A pesar de la técnica de repertorio que allí se impartía, en opinión de Meisner, de esa época data su amistad con Harold Clurman, que llegó a ser director de escena y posteriormente asesor literario del Theatre Guild. Clurman le presentó a otro joven vivamente interesado en el teatro, Lee Strasberg, quien, junto con el anterior y Cheryl Crawford, también del Theatre Guild, fundó en 1931 el legendario Group Theatre. Meisner fue uno de los veintiocho actores elegidos por el triunvirato, es decir, miembro fundador, y ha afirmado repetidamente que, de no haber pertenecido al Group, habría acabado sus días como peletero.

Meisner actuó en muchos de los montajes que se hicieron del dramaturgo Clifford Odets, residente en el Group. "La interpretación alcanza un nivel desconocido para nosotros", escribió el crítico del *Times* de Londres, James Agate, después de presenciar en 1938 la puesta en escena del Group Theater en Londres de *El chico de oro* de Clifford Odets (aquí Meisner hacía el papel del gángster Eddie Fuseli). No podía ser de otro modo: el método de interpretación desarrollado por Constantin Stanislavski, co-director del Teatro del Arte de Moscú, era la corriente subterránea del Group. Las actrices del Group Stella Adler, Ruth Nelson y Eunice Stoddard, así como los propios Clurman y Strasberg, habían estudiado en el Laboratorio Teatral Americano fundado en 1924 por Richard Boleslavski y María Ouspenskaya, dos célebres actores del Teatro del Arte de Moscú que emigraron a Nueva York y llevaron consigo el "sistema". Interesados por este tipo de aprendizaje, en 1934 Harold Clurman y Stella Adler –en especial esta última– recibieron en París, de labios de un Stanislavski anciano y enfermo, una serie de indicaciones que provocaron una escisión dentro del Group y el abandono definitivo

de Strasberg, que dirigió el Group hasta 1937 y pasaría a dirigir el Actor's Studio desde 1950 (sus ideas se mantienen hoy en el Lee Strasberg Theater Institute). Meisner tomó partido por Stella Adler –se muestra crítico hacia Strasberg en varias ocasiones de este libro– y en su técnica la memoria afectiva o emocional no tiene ninguna relevancia a la hora de buscar la verdad en la expresión. Sanford Meisner continuó su andadura de actor dramático después de la separación del Group en 1941 (su última salida a escena se produjo en 1958, como Norbert Mandel en la obra de S. N. Behrman *El viento frío y el cálido*, dirigida por Harold Clurman). Al año siguiente, un desencuentro con el administrador de la Neighborhood Playhouse le llevó a Los Ángeles y al puesto de director de la División de nuevos talentos de la 20th Century; pero su lugar estaba en el mundo de la enseñanza. De ahí que Meisner volviera a Nueva York en 1962, primero para hacerse cargo del Departamento de Interpretación de la recién creada Academia del Teatro Musical Americano y, al cabo de dos años, de nuevo en la Neighborhood Playhouse, para dirigir el Departamento de Actuación hasta 1987, cuando por problemas de salud se trasladó a Los Ángeles.

*Sobre la actuación* se abre con una dedicatoria a James Carville, quien junto con Sanford Meisner fundó en 1987 la Meisner / Carville School of Acting en Los Ángeles. En efecto, durante los últimos años de su vida, Meisner llevó a cabo en colaboración, en un ámbito informal del norte de Hollywood, el programa de actuación desarrollado en la Neighborhood Playhouse durante más de sesenta y cinco años. En 1992, Meisner le pidió a Martin Barter, que había sido ayudante suyo a lo largo de doce años y miembro de la Neighborhood Playhouse durante cinco, que codirigiera la escuela de Los Ángeles, de la cual se ocupa en solitario desde 1995, cuando Meisner y Carville dejaron formalmente de impartir clases. Un año antes los tres fundaron el Sanford Meisner Center, un teatro de sesenta localidades en el que los graduados del programa bianual continúan su preparación poniendo en escena piezas de forma profesional.

Sanford Meisner falleció el 2 de febrero de 1997, pero su manera de trabajar, a la que se conoce por la "técnica Meisner", sigue siendo la base del programa de actuación de la Meisner / Carville

School of Acting. En este centro y desde 1999 Chris Mitchell, miembro fundador del Sanford Meisner Center, trabaja como profesor ayudante con el propósito de formar profesionales de teatro, cine y televisión.

Como director del departamento de actuación de la Neighborhood Playhouse durante cuarenta años, Sanford Meisner está considerado uno de los más grandes profesores de actuación de nuestro tiempo. Entre los cientos de actores que han sido alumnos suyos en la Playhouse están Elizabeth Ashley, Barbara Baxley, James Broderick, James Caan, Keir Dullea, Robert Duvall, Lee Grant, Lorne Green, Tammy Grimes, Anne Jackson, Diane Keaton, Louise Lasser, Darren McGavin, Steve McQueen, Gregory Peck, Suzanne Pleshette, Tony Randall, Jo Van Fleete, Jon Voight, Eli Wallach y Joanne Woodward.

Cuando Robert Duvall recibió el Lifetime Achievement Award en el American Film Institute sus palabras de agradecimiento fueron para "Sandy", como cariñosamente le llamaban sus alumnos, a quien dijo deber todo como actor. Otro de sus discípulos y ayudante durante seis años, Sydney Pollack, sostiene en la introducción a este volumen que la formación actoral de Meisner suponía un proceso consciente y sistemático de acercamiento a la creación de un modo de comportamiento real y auténtico dentro de la ficción que el teatro en sí mismo es.

Se les inculcaba, como atinadamente precisa el cineasta David Mamet, también discípulo de Meisner, una estética unificada del fenómeno teatral, en el sentido de que cada aspecto de la obra estaba subordinado a la idea central de ella. Asimismo se les enseñaba que la finalidad de la obra era llevar a escena, a través de la actuación de los actores, la vida del alma. Se trataba, en fin, de un sistema más filosófico que técnico, basado en la idea del teatro como ámbito de reconocimiento y de ratificación, porque el teatro, escribe Mamet en su artículo "La tradición del teatro como arte", es el lugar al que acudimos a escuchar la verdad, y refiere la siguiente anécdota: un alumno fue a ver a Evgeny Vajtangov, un actor del Teatro Artístico de Moscú que había creado su propio estudio como profesor, y le comentó: "Vajtangov, trabaja usted mucho y con muy poca recompensa. Debería usted tener su propio teatro". A lo que este contestó: "¿Sabe quién tenía su

propio teatro? Antón Chejov". "Sí", asintió el estudiante, "Chéjov tenía el Teatro Artístico. El Teatro Artístico de Moscú". "No", replicó Vajtangov, "quiero decir que Chéjov tenía su *propio* teatro. El Teatro que llevaba en su corazón y que sólo él podía ver". La grandeza de Sanford Meisner, concluye Mamet, reside en el hecho de que durante más de medio siglo se ha dedicado a preparar a sus alumnos para un teatro que únicamente existía en su corazón. Este libro se divide en doce apartados, pero no hay que entenderlo como un tratado sistemático: cada actor es diferente, las recetas no son universales y la actuación es un arte difícil y misterioso, declara Meisner en el prólogo. Conseguir el sonrojo de Duse, es decir, vivir de forma auténtica circunstancias imaginarias, que es, según Meisner, la definición de la buena actuación, se alcanza echando los cimientos, partiendo de simples ejercicios de repetición, aparentemente sin sentido, mecánicos, que funcionan a modo de juego de ping-pong hasta que se produce un cambio motivado por el propio compañero. Meisner lo compara con el pellizco y el grito. Se va entonces más allá de la repetición, hay un elemento emocional añadido y la frase sale del corazón, no de la cabeza, porque la preocupación por el personaje no tiene que venir del cerebro, debe ser instintiva, punto sobre el que se insiste en el capítulo 10 ("Haciendo tuyo el papel"). Se trabajan esos impulsos, lo que a cada uno le conmueve, le afecta –no la memoria emocional, que cambia con el paso del tiempo–, y se va obteniendo la preparación necesaria. Luego hay que justificar esa preparación emocional, dar credibilidad a ese comportamiento, particularizarlo: es lo que Meisner llama el "mágico como sí" y, ciertamente, hay papeles que un actor puede hacer mejor que otros. "Es la realidad de la emoción la que hace a la mentira más convincente", dice Meisner en el capítulo 7 ("Improvisación"). Y añade al final del mismo:

"la actuación es un asunto escurridizo y paradójico. Una de sus paradojas centrales es que para tener éxito como actor tienes que perder la conciencia de ti mismo, para transformarte en el personaje de la obra".

En España la figura de Sanford Meisner está ligada a la de William Layton, que siguió su escuela y creó la técnica de "improvisación

como acercamiento a la interpretación". Layton aprendió de Meisner a no "marcar" a sus alumnos. Esto les permitía un auténtico crecimiento personal. A él le dedicó su libro *¿Por qué? Trampolín para el actor*. Gracias a la editorial "La Avispa" ha visto la luz en castellano *On Acting*, el único libro escrito por Meisner, un manual de consulta imprescindible en las mejores escuelas de representación actoral del mundo, en especial en el área anglosajona. Al final del mismo hemos incluido un glosario bilingüe de términos teatrales que pasamos seguidamente a comentar.

#### 4. Glosario bilingüe de términos teatrales

**backstage.** n. bastidores; cap. 1

[She 'd sit *backstage* and work on her crossword puzzles]

[Se sentaba entre bastidores y hacía crucigramas]

**balcony.** n. paraíso (Reino Unido), platea (Estados Unidos), gallinero (fam); el grupo de asientos del piso más alto en algunos teatros; cap. 1

[from fifty-five-cent seats in the *balcony*

[desde los asientos de cincuenta y cinco centavos de la *platea*]

**behind the scenes.** entre bastidores; cap. 8

[to spend some minutes *behind the scenes*]

[pasar unos minutos *entre bastidores*]

**cast.** n. elenco; cap. 1

[Antón Chekhov to the *cast* of the first production of his play, *The Seagull*, St. Petersburg, 1896]

[Anton Chéjov al *elenco* de la primera producción de su obra, La Gaviota, San Petersburgo, 1896]

**casting.** n. selección (de actores), reparto (de papeles); en español se suele emplea el término inglés; cap. 11

[All *casting* is like that. We had a student here –a black boy, very talented]

[Así es cualquier *casting*. Aquí había un estudiante –un chico negro, con mucho talento]



**character.** n. personaje; cap. 10

[There are some people in this class who are very concerned with the problem of *character*]

[Hay algunos en esta clase que están muy preocupados con el problema del *personaje*]

**cue.** n. apunte, pie, entrada; cap. 5

[What we´re looking for is the picking up not of *cues* but of impulses]

[Lo que estamos buscando es cómo adquirir los impulsos, no los *pies de entrada*]

**entrance.** n. entrada en escena; cap. 8

[I liked your *entrance* very much]

[Me gustó mucho tu *entrada* en escena]

**fadeout.** n. fundido, apagarse las luces al final de una escena; cap. 12

[They slowly walk out as *Fadeout*]

[Lentamente salen conforme *las luces se apagan*]

**lines.** pl. papel; cap. 5

[learn the *lines*; pick up the impulses]

[apréndete el *papel*; coge los impulsos]

**part.** n. papel; cap. 12

[Now we´re beginning to edge up on the problem of playing the *part*]

[Ahora comenzamos a lidiar con el problema de representar el *papel*]

**play.** n. obra de teatro; cap. 1

[In addition he had co-directed with Odets the latter´s famous one-act *play*...]

[Además, había co-dirigido con Odets la famosa *obra* en un acto de éste último]

**play reader.** n. asesor literario; cap. 1

[Clurman became a stage manager, then a *play reader*, for the Theatre Guild]

[Clurman se convirtió en director de escena y más tarde en *asesor literario* del Teatro Guild]

**playbill.** n. cartel; cap. 1

[his appointment in the *Playbill for Johnny Johnson*]

[su cometido en el *cartel de Johnny Johnson*]

**playwright.** n. dramaturgo; cap. 7

[you must rely on your instinctive reaction to the *playwright's* text]

[debes confiar en tu reacción instintiva al texto del *dramaturgo*]

**rehearsal.** n. ensayo; cap. 5

[Suppose I'm reading from my script in *rehearsal*]

[Supongamos que estoy leyendo el guión en un *ensayo*]

**rehearse.** v. ensayar; cap. 3

[That's your text. Shall we *rehearse* it? What's your text?]

[Ese es tu texto. ¿Lo *ensayamos*? ¿Cuál es tu texto?]

**repertory company.** s. n. compañía de repertorio; cap. 1

[were students and members of the Lab's *repertory company* before joining the Group]

[fueron estudiantes y miembros de la *compañía de repertorio* del Lab antes de unirse al Grupo]

**role.** n. papel; cap. 12

[So we're bearing on the problem of not only being truthful, but of playing the *role*]

[Así que vamos a enfrentarnos al problema no sólo de ser verosímiles, sino de representar el *papel*]

**scenario.** n. guión; cap. 7

[I have a whole *scenario* planned...]

[Tengo planeado un *guión* completo]

**stage direction.** n. acotación; cap. 11

[They have so many *stage directions* that,]

[Tienen tantas *acotaciones* que...]

**stage manager.** s. n. director de escena; cap. 1

[Clurman became a *stage manager*, then a play reader, for the Theatre Guild]

[Clurman se convirtió en *director de escena* y más tarde en asesor literario del Teatro Guild]

**stock company.** s.n. compañía de repertorio; cap. 4

[That's *stock-company* stuff]

[Lo que has hecho es de *compañía de repertorio*]

**typecasting.** n. encasillamiento (de un actor en cierto tipo de papel); cap. 12

[*Typecasting*, Meisner says, and the class laughs]

[*Encasillamiento*, dice Meisner, y la clase se ríe]

**underplay.** v. Interpretar de forma contenida o sin el énfasis necesario; cap. 9

[the tendency is to *underplay*...]

[la tendencia es a *poner menos énfasis del necesario*]

**upstage.** n. fondo del escenario; cap. 12

[She is in the *upstage* position]

[Ella está en el *fondo del escenario*]

## Bibliografía

Blaxland, W. (1984) "On Being a playwright /director", en O. Zuber-Skerritt, ed. *Page to Stage: Theatre as Translation*, Amsterdam: Rodopi, 42.

Dixon, V (1989) "Arte nuevo de traducir comedias en este tiempo: hacia una versión inglesa de *Fuenteovejuna*", en *Traducir a los clásicos, Cuadernos de Teatro Clásico*, 4, Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 22.

McGaha, M (1989) "Hacia la traducción representable", en *Traducir a los clásicos, Cuadernos de Teatro Clásico*, 4, Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 79-86.

Merino Álvarez, R (1994) *Traducción, tradición y manipulación: Teatro inglés en España 1950-1990*, Universidad de León: León.

Van der Broeck, R (1986) "Generic Shifts in Translated Literary Texts", *New Comparison*, I, 114-116.

### **Notas**

(1) Para estas notas a la traducción consúltese además mi trabajo "*Glengarry Glen Ross* de David Mamet. Dificultades en la traducción de un texto dramático contemporáneo", en *Traducción, interpretación, lenguaje*, Madrid: Fundación Actilibre, 1999, 65-80. Véase asimismo David Mamet: "*Glengarry, Glen Ross*" y "*Casa de juegos*", edición y estudio de Catalina Buezo y trad. de Catalina Buezo y Elizabeth Gray, Madrid: Cátedra Letras Universales, 2000, 271 pp.. Acerca de la traducción que aquí presentamos, remitimos a Sandford Meisner. "*Sobre la actuación*", edición y traducción de Catalina Buezo y Luis Guerra, Madrid: La Avispa, 2003.