

Constantin Stanislavski

La construcción del personaje



Alianza editorial
El libro de bolsillo

Título original: *Building a Character*
Traducción de: Bernardo Fernández

Traducido y publicado con autorización de Theatre Arts Books, New York

Primera edición: 1975
Tercera edición: 2011
Octava reimpresión: 2022

Diseño de colección: Estrada Design
Diseño de cubierta: Manuel Estrada

Ilustración de cubierta: Marlon Brando. © Getty Images
Selección de imagen: Alicia Fuentes

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Theatre Arts Books/Routledge, Inc., New York
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1975, 2022
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid
www.alianzaeditorial.es



PAPEL DE FIBRA
CERTIFICADA

ISBN: 978-84-206-4388-5
Depósito legal: M. 455-2011
Composición: Grupo Anaya
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

11	Nota explicativa
17	Prólogo
	La construcción del personaje
31	1. Hacia una caracterización física
39	2. El vestuario del personaje
54	3. Personajes y tipos
72	4. La consecución de la expresividad corporal
87	5. Plasticidad del movimiento
119	6. Contención y control
133	7. Dicción y canto
169	8. Entonaciones y pausas
222	9. Acentuación: la palabra expresiva
254	10. La perspectiva en la construcción del personaje
267	11. El tempo-ritmo en el movimiento
322	12. El tempo-ritmo del lenguaje
351	13. El atractivo escénico
356	14. Hacia una ética teatral
382	15. Pautas de superación
408	16. Algunas conclusiones sobre la interpretación

Un actor debe trabajar toda su vida, cultivar su mente, desarrollar su talento sistemáticamente, ampliar su personalidad; nunca debe desesperar, ni olvidar este propósito fundamental: amar su arte con todas sus fuerzas y amarlo sin egoísmo.

Constantin STANISLAVSKI

Nota explicativa

Ya en 1924 mi marido, Norman Hapgood, y yo discutimos con Stanislavski la posibilidad de publicar los resultados de sus experiencias como actor y maestro de actores en la compañía teatral más importante de este siglo. Pero en los años inmediatamente posteriores a esta primera conversación, diferentes asuntos lograron impedir que este gran innovador realizara sus deseos. Estaba absorbido por la responsabilidad de su trabajo en el Teatro de Arte de Moscú, del cual no sólo era cofundador y codirector junto con Nemirovich-Danchenko, sino además uno de los actores principales. Su propio Estudio de Ópera, donde trataba de lograr la aplicación de sus técnicas interpretativas a las representaciones de ópera con el objeto de conseguir una unión completa de acción, palabras y música, le quitaba también mucho de su tiempo y energía. Un tercer factor inhibitorio era el mismo temperamento de Stanislavski. Su genio artístico y crea-

dor nunca estaba totalmente satisfecho; le empujó, hasta el mismo día de su muerte, a buscar, a comprobar, a elegir nuevos enfoques del arte de la interpretación, de manera que dudaba en considerar ninguna conclusión como definitiva. Siempre esperaba encontrar un camino mejor hacia su meta. Además tenía miedo de que la palabra escrita llegara a asumir el carácter de una gramática inalterable, una regla inflexible, una especie de Biblia. Lo que finalmente le convenció a compartir sus resultados con artistas de todo el mundo por medio de la palabra impresa fue el razonamiento de que ello podía significar un estímulo para que otros se lanzaran a la busca de senderos propios.

De esta manera en 1930, cuando Stanislavski, después de una seria enfermedad en Rusia, y con unas vacaciones concedidas por el Teatro de Arte, vino al sur de Francia para estar con mi esposo y conmigo, había llegado el momento de dar la forma final al libro tanto tiempo preparado. En aquella ocasión Norman Hapgood, que había sido editor y crítico teatral, le instó para que examinara en un volumen ambos aspectos de su método —la preparación interna de un actor y los medios técnicos externos para dar vida a un personaje ante un público—. En los primeros borradores, realizados en la Riviera, ambas partes estaban yuxtapuestas.

Después Stanislavski volvió a Rusia para reanudar su trabajo una vez más. Ya no podía actuar, pero continuó dirigiendo y escribiendo. Muchos meses más tarde me envió un manuscrito de la extensión de un libro. En parte porque le había faltado el tiempo y la energía para elaborar todo su material, y en parte porque creía que su

inclusión en un solo tomo retrasaría aún más el libro y lo haría excesivamente extenso, había decidido limitarlo a la preparación interna del actor, o de cualquier artista dedicado a la creación de un personaje. Fue publicado por Theatre Arts, Inc. en 1936 –dos años antes de que se publicara en Rusia– con el título *An Actor Prepares (La preparación del actor)*.

En cartas que me dirigí y en el curso de una visita que le hice en 1937, Stanislavski me habló de la continuación de *An Actor Prepares*, que es el presente libro. Incluiría, me dijo, los capítulos ya esbozados en el sur de Francia y otros que me enseñó. Me mostró también sus *Anotaciones a Otelo*, que había escrito en Francia como guía de un montaje del Teatro de Arte que él no había podido supervisar personalmente. Le parecía que aquel manuscrito podría también ser interesante para el teatro de habla inglesa.

Pero ninguno de aquellos manuscritos tenía entonces una forma que le satisficiera. Continuó trabajando en ellos hasta su muerte, el año siguiente. Poco después se produjo la Segunda Guerra Mundial, haciendo difíciles las comunicaciones incluso antes de que Rusia interviniera en 1940. A pesar de que su familia me envió un telegrama diciendo que los manuscritos estaban en camino, sólo aparecieron fragmentos, y hasta bastante tiempo después del final de la guerra no recibí el grueso del material de este volumen. El otoño pasado Robert M. MacGregor, que había adquirido el departamento editorial de Theatre Arts, del que era anteriormente director, se propuso publicar *La construcción del personaje* como parte de la conmemoración del cincuenta aniversario de

la fundación del Teatro de Arte de Moscú y el décimo de la muerte de Stanislavski, pero la noticia de que estaban en camino nuevos materiales y versiones posteriores le hicieron aplazar la publicación. El aplazamiento permitió depurar la selección, que fundamentalmente consistía en escoger entre diferentes versiones de determinados capítulos que habían llegado a nosotros.

En esta continuación de *An Actor Prepares* el escenario vuelve a ser la misma escuela de arte dramático con su auditorio y escenario propios, parte de un teatro permanente. Aparecen los mismos estudiantes, que representan un grupo característico de actores jóvenes: el joven Grisha, siempre discutiendo; Sonia, atractiva y presumida; su admirador, el divertido Vania; María, con su intuición femenina; la pareja introspectiva, Nicolas y Dasha; el equilibrado y acrobático Vasia; y sobre todo Kostia, el ex taquígrafo, que por sus conocimientos es capaz de registrar las lecciones en una especie de diario de actor. Siempre investigando, siempre lanzándose apasionadamente sobre cualquier proyecto que encierre la promesa de nuevas posibilidades, es posiblemente una imagen del mismo Stanislavski muchos años antes. El profesor es desde luego Stanislavski, el actor maduro, apenas disfrazado como Tortsov, director de la escuela y del teatro. Le ayuda Rajmanov, lleno de inventiva para demostrar los argumentos expuestos por Tortsov, para encontrar esquemas visuales, para dirigir ejercicios.

Este libro, de la misma manera que *Me Life in Art* (también publicado ahora por MacGregor) y *An Actor Prepares*, ambos de Stanislavski, subraya la interpretación como un arte y el arte como la más alta expresión de la naturale-

za humana. Su continuo retorno al estudio de la naturaleza humana es el distintivo anteico que caracteriza lo que ha llegado a llamarse el «sistema» de Stanislavski. Es la base de todas sus teorías y la razón por la que estaban siempre sujetas a ligeras modificaciones; cada vez que se volvía al estudio de los seres humanos se aprendía algo nuevo. Como él mismo dice de su método en este libro: «No es un traje de confección que se pueda uno poner y salir andando, ni un libro de cocina donde baste encontrar la página para tener la receta. No. Es toda una forma de vida.»

Stanislavski no pretende haber hecho nada más que exponer los principios que todos los grandes actores han usado consciente o inconscientemente. No intentó nunca que sus exposiciones se tomaran como reglas inalterables, ni que sus ejercicios se consideraran aplicables a todas las situaciones o válidos para todo el mundo. Especialmente en cuestiones de dicción y lenguaje, insistía en que se entendiera que la finalidad primaria de los ejercicios era un reto a la imaginación del estudiante de interpretación, despertar en él un darse cuenta de sus propias necesidades y de las posibilidades de los instrumentos técnicos de su arte.

Sin embargo, el objetivo general es siempre el mismo. Ayudar al actor a desarrollar todas sus posibilidades –espirituales, físicas, intelectuales, emocionales– para llegar a ser capaz de abarcar sus papeles en la medida de seres humanos completos, personajes que adquirirán así el poder de inducir al público a la risa, a las lágrimas, a emociones inolvidables.

Elizabeth Reynolds Hapgood

Prólogo

La primera vez que le vi, en Moscú en 1931, Stanislavski era un inválido, acostado en un sofá de su cuarto de estar. Se veía forzado a realizar sus ensayos en casa con la espalda apoyada contra uno de los extremos de aquel sofá-cama, las piernas estiradas y cubiertas con una bata.

Charles Leatherbee y yo –dos estudiantes americanos de poco más de veinte años– nos quedamos mirándole por un momento. Habíamos hecho una auténtica peregrinación para verle. Yo había dejado la Universidad en uno de los últimos años de la carrera, a mitad de curso. Estábamos de pie, con botas forradas de piel y con los gorros de piel apretados en las manos. Era enero en Moscú, hacía treinta y cinco grados bajo cero y sufríamos el racionamiento de combustible del Primer Plan Quinquenal. Habíamos ido a Rusia para estudiar en el Teatro de Arte de Moscú. El viaje había sido posible gracias a las becas del Friendship Fund de Charles R. Crane.

Stanislavski era un hombre fuerte y esbelto. De pelo blanco y suave, piel color canela y ojos de un brillo maravilloso. Al verle no parecía necesariamente ruso. Podría haber sido el presidente de los Estados Unidos, Kubla Khan, el Papa, o el Señor en *Green Pastures*¹. Físicamente no parecía pertenecer a ninguna edad ni país.

Su mujer, conocida en la escena con el nombre de María Petrovna Lilina, nos hizo pasar y nos presentó a él. Ella le hablaba en ruso, pero él nos saludó en francés. Se disculpó por no poder atendernos de la misma forma que podría haberlo hecho años atrás. El Plan Quinquenal era estricto y no servía de fomento de las diversiones, es decir, no en casa. Nos señaló una vieja criada que estaba ordenando sillas al otro extremo de la habitación:

—¡Es realmente abnegado por su parte que siga trabajando para mí, porque su función no se considera esencial y por tanto le corresponde muy poco racionamiento, medio pan a la semana!

La señora Lilina, dulce y etérea, había colocado dos sillas a los pies del sofá. Nos sentamos en ellas. Pronto estuvimos hablando de nuestro viaje, de sus recuerdos de América y, lo que es más importante, del teatro. Charles le habló de los University Players, una organización que había fundado dos años antes junto con Bretaigne Windust y de la cual yo era miembro. Stanislavski se animó inmediatamente y comenzó a hacer preguntas. Le dijimos que era una organización de estudiantes de univer-

1. Espectáculo basado en leyendas negras, representado en Broadway en 1930. (*N. del T.*)

sidad que estaban decididos a crear un teatro de repertorio permanente en los Estados Unidos. Charles le dijo que esperábamos ser una réplica del Teatro de Arte de Moscú en América. Stanislavski pareció desilusionado:

—No deben ustedes imitar al Teatro de Arte de Moscú. Tienen que crear algo propio. Si tratan ustedes de imitar quiere decir que estarán simplemente siguiendo una tradición. No estarán avanzando.

—¡Pero su método —protesté yo—, el método Stanislavski! Hemos leído tanto sobre él, hemos hablado tanto de él. Hemos hecho tantos kilómetros para estudiarlo en su fuente.

Al principio nos contestó lleno de paciencia:

—Nuestros métodos nos van bien a nosotros porque somos rusos, porque somos este grupo concreto de rusos que está aquí. Hemos aprendido a través de experimentos, de cambios, de tomar cualquier concepto de la realidad que ya se haya gastado y sustituirlo por algo fresco, algo cada vez más cercano a la verdad. Ustedes tendrán que hacer lo mismo. Pero a su manera, no a la nuestra. El método que nosotros utilizábamos en 1898, cuando se creó el Teatro de Arte de Moscú, ha cambiado mil veces. Alumnos míos o actores de nuestra compañía se han impacientado y separado de nosotros. Han formado nuevas compañías y ahora el Teatro de Arte de Moscú les parece pasado, antiguo. Quizás encuentren algo más cercano a la verdad que lo que hemos encontrado nosotros.

Ahora hablaba excitado, a veces con vehemencia. Y nos dimos cuenta de que estaba expresando una convicción profunda.

–Ustedes están aquí para estudiar, para observar, no para copiar. Los artistas tienen que aprender a pensar, a sentir por sí mismos y descubrir nuevas formas. No deben contentarse nunca con lo que haya hecho otro. Ustedes son americanos, tienen un sistema económico diferente. Tienen un horario diferente de trabajo. Comen una comida diferente y a sus oídos les complace una música distinta. Tienen un ritmo diferente en su lengua y en sus bailes. Y si quieren crear un gran teatro deben tener en cuenta todas esas cosas. Han de utilizarlas para crear su propio método, y puede ser tan válido como cualquier otro que se haya descubierto hasta ahora.

»Pueden ustedes sentarse en esas sillas y vernos ensayar. Quizás encuentren cosas en nuestros ensayos que sean aplicables a su forma de pensar. Si algo les impresiona utilícenlo, aplíquenlo a ustedes mismos, pero adaptado. No intenten copiarlo. Que sirva para hacerles seguir pensando.

Nos miró por un instante y esperó a que habláramos nosotros. Pero no teníamos nada que decir. Estábamos asombrados y desengañados. En cierto modo habíamos decidido mentalmente que una vez dentro del *sancta sanctorum*, la sala de ensayos del Teatro de Arte de Moscú, habríamos llegado a nuestra meta si lográbamos dominar el método de Stanislavski. Pero nos veíamos privados de esto.

Sonrió:

–Ahora va a comenzar el ensayo. Ya seguiremos hablando luego.

Se abrió la puerta y entraron el regidor y varios actores, cada uno de ellos saludando a Stanislavski con un respeto obvio.

Aquella mañana determinada Stanislavski iba a ensayar algunas escenas de la ópera *Coq d'Or* de Rimski-Korsakov. La estaba preparando para estrenarla en el Estudio de Ópera de Stanislavski, un pequeño teatro, una de las ramificaciones del Teatro de Arte de Moscú. En aquel período de su vida le fascinaban los problemas de trasladar el realismo conseguido en el teatro *per se* a la forma operística o musical.

Los cantantes-actores eran jóvenes y sin experiencia. Procedían de escuelas correspondientes a nuestros conservatorios de música. Yo observaba cuidadosamente mientras se preparaban para empezar el ensayo, tratando de detectar cualquier nota que pudiera diferenciar a un ensayo ruso de uno americano. Pero eran aproximadamente iguales: el regidor colocaba las sillas, un sillón grande situado a la derecha hacía de trono y un banco iba a utilizarse como lecho.

Como yo había oído que en el teatro de Stanislavski no se repartían los papeles según los tipos, traté de adivinar a qué actor correspondería cada papel. En principio era difícil saberlo porque la mayoría iban vestidos con ropas que dieran calor más bien que un aspecto determinado. La mayoría con jerseys grises de cuello alto y ropa basta de lana. También sus caras eran grises. Tenían esa clase de palidez que recuerdo que a mí me parecía provenir de la falta de comida adecuada. Era casi como si toda su sangre se estuviera utilizando para mantenerlos en vida y no quedara suficiente para regar sus mejillas.

Pero sus ojos brillaban de entusiasmo y dedicación. Me di cuenta de que la mujer grande que estaba sentada en un banco no iba a hacer el papel de la princesa. Había

una chica esbelta de largas pestañas negras adecuada para hacerlo. El protagonista era guapo y armonioso. El rey insensato lo haría un actor regordete que podía tener cualquier edad entre veinticinco y cuarenta. Me sentí aliviado, porque la última ópera que había visto era *Madama Butterfly* en Ravinia, cerca de Chicago; en aquella representación Cio-Cio San pesaba unos cien kilos, y cuando entró atravesando el pequeño puente japonés el telón con el cielo pintado se oscureció como en un eclipse de sol. Estaba contento de que la forma en que Stanislavski repartía los papeles no estuviera tan lejos de los tipos. Más tarde aprendí que el Teatro de Arte de Moscú practicaba por lo menos una forma negativa de tipificación. Un miembro del Teatro de Arte de Moscú se quejó ante mí de que nunca le dejaban hacer determinados papeles porque su aspecto era excesivamente georgiano.

Empezó el ensayo. Aunque Stanislavski lo dirigía en ruso, de vez en cuando hacía una pausa para traducirnos lo que iba diciendo. Pronto la traducción llegó a ser innecesaria, puesto que el lenguaje de los ensayos es universal, y aprendimos rápidamente el vocabulario teatral ruso.

La primera parte del ensayo era un aria cantada por el rey en su trono, acompañada por un piano que había al extremo de la sala. Cantó el aria con los gestos, muecas y posiciones de diafragma tradicionales que yo había observado en los cantantes del Metropolitano, en Ravinia y en la Ópera de París. Incluso tenía la misma expresión de dolor teatral en sus ojos cuando llegaba a una nota difícil. Stanislavski le detuvo antes de llegar al final del aria, cortándole en medio de una nota y de un gesto mefistofélico, que consistía en llevar una mano, arrastrando

los dedos, desde su diafragma y haciendo un arco ascendente hasta que el dedo índice quedaba majestuosamente apuntando al techo. Stanislavski le habló cortantemente, incluso con sarcasmo. El actor discutía con pasión, señalándose el diafragma, agitando los brazos y, en suma, indicando que lo que el director le pedía era imposible de hacer. Stanislavski volvió a hablar, y esta vez parecía estarle dando una orden. Refunfuñando, el actor bajó ambos brazos y se sentó sobre las manos. Volvió a empezar con el aria. Cantó dos o tres frases y se detuvo protestando de que era demasiado difícil. Ahora casi podíamos entender lo que Stanislavski estaba diciendo: «Siéntate sobre las manos y canta, demonios. ¡Canta!». El actor volvió a sentarse sobre las manos y a empezar el aria. De vez en cuando Stanislavski volvía a pegarle un chillido y el actor volvía a cantar más alto. Por fin, y con las manos debajo, le oímos cantar con claridad y potencia, pero con una expresión de dolor y martirio. Después tuvo que cantar lo mismo con las manos en el regazo. En cuanto sus manos se movían involuntariamente en un gesto estereotipado, Stanislavski le interrumpía. Pasada media hora cantó el aria con sencillez y sinceridad. Sus manos estaban bajo control, la cara descansada, y, a pesar de que yo no era capaz de entender lo que decía, podía ver en sus ojos que había empezado a pensar y sentir las palabras que estaba cantando. Había dado un paso hacia la verdad. Pero había sido una lucha agotadora por parte de Stanislavski para conseguirlo.

Más tarde Stanislavski nos explicó lo que había sucedido:

–Lo peor con que tenemos que luchar en los cantantes –dijo– son los maestros de canto. Enseñan gestos espan-

tosos y una forma ridícula de pronunciar las palabras. Hacen creer al cantante que no puede producir un tono determinado a no ser que adopte alguna posición forzada con las manos cruzadas frente al pecho, los hombros hacia atrás y la barbilla tensa hacia delante. Esto, desde luego, no es cierto. Los tonos se pueden conseguir y se puede alcanzar el volumen, aunque el actor esté echado de espaldas o boca abajo, con la cabeza en el suelo, agachado o pegando saltos. Todo depende de la voluntad de hacerlo que tenga el actor. A veces los cantantes insisten en que en determinadas posiciones el tono es feo, que su voz adquiere un color diferente. Pero ¿qué tiene eso de malo? A veces un tono feo o un color diferente es el efecto que precisamente se está buscando. Si las palabras se hablaran con ira o con desprecio el color cambiaría. ¿Por qué no debe cambiar entonces cuando las palabras se cantan?

Más tarde la chica cantó dirigiéndose al rey en un intento patoso y casi estúpido de parecer coqueta. Stanislavski la interrumpió repentinamente:

—Eres una gata, tienes que moverte como una gata y sentirte como una gata cuando cantes esta canción.

Poco después la vimos acechando por la habitación a cuatro patas, a veces encorvando la espalda y cada vez más cerca del rey. Y estaba cantando. Era grotesco, ridículo. Pero cuando hubo acabado de cantar el aria de aquella forma había olvidado todos los clichés y estaba lista para empezar a trabajar en una actuación sincera.

No era así como estas arias se iban a representar al final. En los meses siguientes las vimos desarrollarse en muchas direcciones. El resultado final de este trabajo

pudo verse diariamente en Moscú en el Estudio de Ópera de Stanislavski. Unas semanas antes había yo visto una representación de *Boris Godunov* en el Théâtre des Champs Elysées en París. La representaba una compañía rusa encabezada por Fiodor Chaliapin y me había impresionado mucho la actuación del gran actor-cantante. La dirección era muy buena y en el reparto había voces hermosas. Me pareció tan viva y tan realista como nunca había esperado ver una ópera. Pero cuando vi la misma ópera, *Boris Godunov*, representada en el Estudio de Ópera de Stanislavski por un grupo de jóvenes dirigidos por Stanislavski, la representación de París se convirtió en una cosa insípida. Todos los miembros del reparto actuaban con sinceridad. El movimiento de los cuerpos o la expresión de los ojos seguían tan de cerca las melodías y ritmos de la orquesta que pronto me olvidé de estar viendo una ópera —estaba hipnotizado por una representación en una lengua extranjera—. Ni siquiera era consciente de que estuviera tocando la orquesta. En la escena en que Boris se enfrenta con el fantasma del niño que ha asesinado, el actor, cantando todo el tiempo un aria difícil y dramática, era realmente un hombre aterrorizado. Huía del niño imaginario chillando con miedo. Al principio trató de espantar al fantasma agitando el aire con sus brazos. Luego se volvió y empezó a coger objetos de la mesa —botellas, jarrones, espejos— y a tirarlos contra la aparición. Finalmente, en un intento de escapar, saltó hacia atrás, por encima de una gran cama, rasgando las cortinas del dosel y lanzándolas contra el fantasma; cayó al suelo y comenzó a reír enloquecido. Fue la representación más escalofriante que he visto en mi vida. Sólo al