

Lenguaje y representación en Stanislavski

Diana María Ivizate González
(Universidad Politécnica de Valencia)

La obra de Stanislavski revela la crucial importancia de asumir el lenguaje como una integración de las posibilidades expresivas de lo humano. Sus investigaciones en este campo aparecen tempranamente en su vida y formarán un núcleo orgánico que, con el transcurso de los años, constituiría el *sistema* stanislavskiano, donde lo verbal y no verbal participan de una constante búsqueda por ofrecer en la escena la naturaleza del individuo, desde una proyección tan existencial como universal.

La crítica a la falsa belleza teatral, motivada por aquello que llamó *métodos de la artesanía*, le llevó a indagar en sí mismo como actor y director la senda de un discurso escénico alejado de cualquier efectismo o fría interpretación. La vivencia del mundo del personaje, sentir la verdad de sus acciones, creer en cada uno de sus gestos, se convierten en requisitos indispensables en la encarnación vital de su rol. La palabra surge en este proceso no bajo el imperativo externo del libreto, sino por una consecuencia natural producto de la interiorización de su sentido. Se ha de aprender a vivir otra vez, originariamente, en el escenario:

...Lo olvidamos todo: el modo que tenemos en la vida de caminar, estar sentados, comer, beber, dormir, conversar, mirar, escuchar; en una palabra, cómo actuamos interna y externamente en la vida. Todo esto tenemos que aprenderlo de un modo absolutamente nuevo en el tablado, lo mismo que un niño tiene que aprender a caminar, hablar, mirar, oír.¹

En este aprendizaje, la palabra no es un complemento efímero de la acción. El *lenguaje debe actuar*. Su imaginario se desvela siendo el sustrato mismo de los actos del actor, el cual ha de tomar conciencia de que sus distintos componentes articulan un potencial que compromete el ser del personaje:

¹ Constantin Stanislavski. *Obras completas*, Traducción de Salomón Merener. Buenos Aires, Editorial Quetzal, tomo II, 1980, p. 95.



...cada uno de los sonidos que conforman la palabra, cada vocal así como cada consonante, es como una nota particular que ocupa su lugar en el acorde sonoro de la palabra y expresa una u otra partícula que va siendo tamizada a través de la palabra del espíritu.²

De ahí que Stanislavski argumente que el perfeccionamiento fonético no puede reducirse a la "ejercitación mecánica del aparato vocal"³. Alcanzar este hecho lo encamina a la necesidad de una técnica que permita al actor estructurar de forma coherente la singularidad de la expresión del personaje. La verificación de los hallazgos teóricos que iría obteniendo en este ámbito, a través de las diferentes puestas en escena que dirigió, demostró la eficacia práctica de su sistema.

La observación del contraste interpretativo de actores que, sin ser brillantes, adquirían de repente en algunas escenas magníficos resultados influidos transitoriamente por la inspiración, le hizo percatarse de que, a pesar de la imposibilidad de gestarla en cada momento, sí era factible generar unos mecanismos físicos-emocionales que ayudaran a incitarla y, una vez presentada, controlar sus poderes. Asimismo, el percibir que con independencia de las cualidades del intérprete, prevalecían un conjunto de leyes generales que se cumplían invariablemente en todos, desde los más a los menos talentosos, motivó la investigación de un *método* capaz de educar el cuerpo y la imaginación del actor auxiliado en la memoria intelectual, afectiva y muscular para dar autenticidad a las *acciones físicas* emprendidas en el montaje del personaje. De este modo, se propone "excitar conscientemente en uno mismo la naturaleza creadora inconsciente, para la creación orgánica supraconsciente"⁴. Una frase de Pushkin vendrá a fundamentar los medios *psicotécnicos* para explorar "el subconsciente por la vía de lo consciente"⁵, la cual Stanislavski reconoció como la base de su sistema: "Sinceridad en las emociones, verosimilitud de sentimientos dentro de las circunstancias dadas"⁶. La palabra contribuirá decisivamente a la realización de estos objetivos. En lugar de pasar a la mecánica memorización textual previa a los

² Constantin Stanislavski. *Obras completas*. Traducción de Luis Sepúlveda. Buenos Aires, editorial Quetzal, tomo V, 1986, p. 240.

³ Ibidem

⁴ Constantin Stanislavski, *Mi vida en el arte*. Traducción de Porfirio Miranda Marshall. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1985, p. 440.

⁵ Constantin Stanislavski. *La construcción del ...*, ob. cit., p. 326

⁶ Idem; p. 325.



ensayos de una obra, se va a optar, primero, por experimentar con el lenguaje del actor, quien conociendo la historia, y manteniendo el orden lógico de los hechos, empleará sus propias palabras al improvisar las situaciones contenidas en las escenas. En estas improvisaciones, la palabra se vuelve una fuente de descubrimiento de sentimientos, emociones, que entrelazan la realidad visible e invisible del actor y del personaje, lo que propicia la vivencia del papel, la recreación del universo dramático del texto y la incorporación subliminal de la dramaturgia del autor en el discurso actoral.

La sustitución del nacimiento natural de lo expresivo por el automatismo memorístico conlleva a diluir lo que Stanislavski llamó la *idea del personaje*. Especial relevancia cobra este aspecto en su metodología donde la palabra y el silencio sustentan una lógica de la imagen. Por ello, en el Programa de la Escuela de Teatro la expresividad adquiere un sentido relevante desde el inicio de la formación del actor, distinguiendo dentro de lo escénico el dominio del *lenguaje* y el *lenguaje expresivo*.⁷ Ambos se relacionan entre sí y trabajan en paralelo. En la maduración de esta concepción, el libro *La palabra expresiva* de S. M. Volkonski será un pilar esencial. Así, paso a paso, la evolución teórica del sistema stanislavskiano arriba a una serie de formulaciones precisas en la preparación del actor y el personaje: "Un actor debiera conocer hasta los más mínimos detalles de su propia lengua. ¿De qué servirían todas las sutilezas de la emoción si están expresadas en un lenguaje defectuoso?"⁸ En este campo expondrá valiosas aportaciones fundadas en aquello que denominó las *leyes del lenguaje*:

...en el arte no es posible confiar sólo en la naturaleza y la intuición. Por eso es muy importante pensar en adquirir sólidos conocimientos. Y los proporcionan las leyes del lenguaje.

Cuando ustedes [alusión a los actores] lleguen a asimilarlos de modo que se conviertan en su segunda naturaleza, tendrán la garantía de no cometer los errores anteriores, tanto en el empleo de las palabras que les pertenecen, como en el texto ajeno del papel.⁹

⁷ En la sección del *lenguaje* se agrupan elementos más técnicos como la impostación de la voz, dicción, canto, ortoepia, acentuación, dialectos, mientras que en el *lenguaje expresivo* acoge una dimensión psicológica y estilística. Véase *Obras completas*, de Constantin Stanislavski, *Obras completas*, ob. cit., tomo III, p. 390-392.

⁸ Constantin Stanislavski. *La construcción del ...*, ob. cit., p. 144.

⁹ Constantin Stanislavski, *Obras completas*, ob. cit., tomo III, p. 297.



Esta *segunda naturaleza* significa la exigencia de conocer las reglas del lenguaje, para una vez estudiadas e interiorizadas, aplicarlas sin tener que pensar en ellas, o de lo contrario, entorpecería la libertad de expresión. Por tanto, hay dos aspectos en las *leyes del lenguaje*: uno externo, vinculado a la correcta pronunciación, y otro interno, consecuencia del anterior, en el que la técnica del lenguaje se ha hecho parte del actor, impulsándole a crear. Con gran perspicacia Stanislavski lo compara a un instrumento musical:

Observen ustedes cómo los músicos estudian las leyes y la teoría de su arte, cómo cuidan sus instrumentos: el violín, el violoncelo o el piano. ¿Por qué los artistas dramáticos no hacen lo mismo? ¿Por qué no estudian las leyes del lenguaje, por qué no cuidan la voz, el modo de hablar, el cuerpo? ¡Son su violín, su violoncelo, su delicadísimo instrumento de la expresividad!¹⁰

Entre líneas se respira su teoría de que no es solo cuestión de *entender*, sino también de *sentir*, que en el caso del actor implica una complejidad añadida por ser parte y todo en sí mismo. Esta peculiaridad se plasma esclarecedoramente en el libro *La construcción del personaje* al evidenciar los múltiples factores que intervienen en su lenguaje:

Los actores no tenemos que manejar simplemente la voz, como hace el cantante; ni sólo las manos, como un pianista; ni sólo el cuerpo y las piernas, como un bailarín. Estamos obligados a manejar simultáneamente todos los aspectos espirituales y físicos de un ser humano.¹¹

Él es una totalidad significativa que se sirve del lenguaje como un todo armónico en la comunicación del caudal infinito de lo verbal y no verbal. La palabra lo adentra en el ambiente de una época, entrega, con la acción, una perspectiva caracterizadora de los personajes, porta con los monólogos, soliloquios y diálogos el orbe psicológico del protagonista, pero no está sola en la emisión de sus mensajes. Hay otros caminos. Al defender la complementariedad verbal-no verbal Stanislavski

¹⁰ Idem;, p. 298.

¹¹ Constantin Stanislavski. *La construcción del ...*, ob. cit., p. 353.



trasciende las barreras respecto a la eficacia de un lenguaje sobre otro, viendo sus decisivas contribuciones. En el período de 1916-1920, hará algunas matizaciones en esta dirección que transparentan, más allá de cualquier dicotomía, su unidad: "La encarnación de las sensaciones vívidas del personaje se expresan más fácilmente con la ayuda de los ojos, el rostro y la mímica. Lo que no alcanzan a decir los ojos lo terminarán de explicar la voz, las palabras, la entonación y el diálogo."¹² Sin embargo, reconoce que, aunque los ojos pueden transmitir significados, "lo consciente, lo definido, lo material, la palabra se hace imprescindible, tanto más cuando se trata de comunicar ideas que se refieren a lo particular y lo concreto."¹³ Esto abarca la relación con los objetos. La obra *El proceso de dirección escénica* publicaría un espléndido testimonio de cómo el mismo Stanislavski en la práctica, a través de un ejercicio actoral, había conseguido que un "abanico hable" y los "ojos conversen".¹⁴

La *acción verbal* ha de transferir una *percepción visual* que compenetre al emisor y receptor en el escenario no solo como imagen. En su interior hay sensaciones que acompañan a la idea. La palabra deviene en una especie de cuadro que antes se ha de contemplar y desentrañar su composición para luego hacer llegar a los demás su sentido. Los pensamientos se pueden *ver*. La palabra es representación. Mediante la *visión interior* de su imagen se concibe escénicamente. Pero ella es también música: "Las letras, las sílabas, las palabras, son las notas musicales del lenguaje con las que hay que formar compases, *arias*, sinfonías completas. Hay buenas razones para decir que una forma bella de hablar es musical."¹⁵ Por eso dedicó una atención esmerada a la pronunciación. Estaba convencido de que la mala dicción más que confundir, entorpece el acceso a las claves psicológicas y emocionales de una historia. Ni el espectador entiende las frases manifestadas a causa de una inapropiada articulación, ni los sentimientos, que han de *completar* lo que las palabras no pueden decir, son comprendidos. Se ha de educar el *diapasón vocal*, feliz término stanislavskiano que engloba en el lenguaje escénico lo verbal y musical.

¹² Constantin Stanislavski, *Obras completas*, ob. cit., tomo IV, 1993, p. 165.

¹³ Idem, p. 168.

¹⁴ Léase el desarrollo de este ejercicio en Constantin Stanislavski. *El proceso de dirección escénica*, Selección y notas Edgar Ceballos. México, Escenología, 1998, p. 162-165.

¹⁵ Constantin Stanislavski, *La construcción...*, ob. cit., p. 274.



El canto colabora junto a la dicción en la consecución de una expresión correcta en el método de Stanislavski. Él creía en la importancia de interrelacionar las lecciones de dicción y las enseñanzas del tratamiento operístico de la voz con independencia de que se fuera a ser cantante o actor. Si bien señaló que la maestría en el arte de hablar requiere una labor durante toda la vida, subrayó las ventajas del canto en la adquisición de una superior flexibilidad en la proyección oral del actor. El tarareo de palabras y frases era un recurso para la experimentación y la recuperación de un lenguaje natural:

...en el 'tarareo' las palabras mismas se eliminan, y con ellas desaparecen, asimismo, los clisés de las entonaciones sonoras y todos los hábitos actorales de la esfera del lenguaje, que lo apagan en escena. Al depurarse de este modo la entonación vocal de las tentaciones peligrosas, se abre un amplio campo para la revelación subconsciente directa de todos los sentimientos interiores. La palabra expresa el pensar y la entonación expresa el sentimiento.¹⁶

El movimiento físico del actor no está separado de lo verbal. El cuerpo simboliza un instrumento que vibra en el habla, dando lugar a una sinfonía cognoscitiva. En ella, el ritmo es, además de *tempo*, vivencia. Así no duda en aseverar que el ritmo de las *sensaciones experimentadas* facilita crear un *lenguaje claro*. Ese ritmo define al personaje, impulsa la acción e influye en el conjunto del espectáculo. Estudiar el ritmo de las palabras es un medio vital para que el actor descubra, en la interpretación del personaje, un estilo original de representarlo, sin caer en estereotipos.

Stanislavski planteó la dependencia recíproca entre el *tempo*-ritmo y el sentimiento. Este sería uno de sus hallazgos más notables en la encarnación del papel. Gracias al *tempo*-ritmo de la obra, el personaje o la acción, se generaba otro medio de posesión de un estado afectivo del ánimo. Incluso opinará que "buscar el *tempo*-ritmo interno de uno mismo" descubre "los propios sentimientos"¹⁷. En el contexto del lenguaje esto se traslada a la órbita de la palabra. Del mismo modo que en la música el *tempo* de la melodía infunde en el alma una emoción, la fonética porta un ritmo con un carácter armónico-sensitivo:

¹⁶ Constantin Stanislavski *Obras completas*, ob. cit., tomo III, p. 447.

¹⁷ Constantin Stanislavski, *La construcción...*, ob. cit., p. 273.



La naturaleza de ciertos sonidos, sílabas y palabras requiere una pronunciación recortada, comparable en música a las corcheas y semicorcheas; otras deben tener más peso y longitud, una mayor gravedad, como las blancas o las redondas.¹⁸

La acentuación tendrá una función principal en la cadencia de un hablar lógico y coherente. El acento fue considerado por Stanislavski un *dedo indicador* que muestra lo esencial en una frase. Su esfera atañe a la correcta distribución de los acentos en los parlamentos de los personajes y el saber dónde no es necesario colocarlos. No es solo un factor gramatical. Él puede ser determinante en la penetración del sentido oculto de una expresión o un elemento connotativo en la intencionalidad del discurso. Por esta razón, diría que un acento puede sugerir "afecto o malicia, respeto o desprecio, franqueza o hipocresía; puede ser ambiguo, sarcástico."¹⁹ En esta dimensión serán personificados en *acento masculino* -breve y cortante- y *acento femenino* de más duración. La entonación ofrece realismo, *fuerza expresiva*. Stanislavski la juzgó primordial en la expresión del sentimiento. No era algo que hubiera que *inventar*. Ella brota siempre que hay un auténtico sentir nacido de la conducta y la situación que vive el personaje. Su recomendación a los discípulos era explícita: "No piense en la frase, ni en el tono: ellos se formarán solos; piense en cómo debe comportarse... Las palabras y la entonación serán una lógica consecuencia de sus pensamientos y actos"²⁰. Los signos de puntuación poseen un particular protagonismo en el logro de una acentuación y entonación verídicas. Ellos imprimen carácter, personalidad al lenguaje. Al estudiarlos puso de relieve su valor representativo y, siempre que se refería a sus funciones, establecía curiosas analogías escénicas.²¹ A las pausas aplicó un minucioso análisis, pues según él "un actor debe aprender a ser rítmico no solo cuando habla, sino también

¹⁸ Idem; p. 189.

¹⁹ Constantin Stanislavski, *El proceso de dirección escénica*, ob. cit.; p. 330.

²⁰ Constantin Stanislavski, *La construcción...*, ob. cit., p. 288.

²¹ Al ejemplificar sus características Stanislavski los corporizaba gráficamente en imágenes dramáticas: "Empezaré por el *punto*. Imaginen ustedes una pesada piedra, que va cayendo violentamente en un abismo para golpear en el mismo fondo." Los *puntos suspensivos* son evocados dentro de lo alegórico: "al revés del punto, no concluyen la frase y, por el contrario, parecen lanzarla al espacio, adonde llega como si fuera un pájaro soltado de la jaula, o como un humo que se disipa por el aire entre el cielo y la tierra." La *coma* se transfigura en espacio, en una arquitectura donde ella "tampoco termina la frase, sino que la transmite hacia arriba, como si fuera a un piso superior, o la traslada un estante más arriba." Véase asimismo sobre el *punto y coma*; los *dos puntos*; el *signo de interrogación*; el *signo de admiración*. En: *Obras completas*, ed. cit., tomo III, p. 320-323.



en silencio."²² Por lo tanto, las palabras y las pausas han de ser estimadas como una unidad. Ambas interactúan en el mantenimiento de la *línea continua de acción* de la obra asegurando, con su presencia, el interés del público por el desarrollo de la trama. Y así como la palabra es un puente entre lo consciente y subconsciente, la pausa constituye un principio ineludible en su escenificación. Stanislavski la dividió en dos áreas de realización bajo los nombres de *pausa lógica* y *pausa psicológica*:

...la pausa lógica tiene su duración relativa. Pero la pausa psicológica no está constreñida por el tiempo. Su detención silenciosa puede ser muy prolongada, por cierto, con la condición de que esté colmada de contenido y de una vívida acción sin palabras.²³

Mientras la pausa lógica está ceñida a las reglas de la gramática, la pausa psicológica no. Ella se introduce en el avance de la actuación para otorgar una intencionalidad dramática. Su índole subjetiva redimensiona la escena más allá de los códigos lingüísticos. Pero pese a su libertad normativa, ella, igual que la pausa lógica, debe estar justificada: "Es preciso que la pausa psicológica se coloque ahí donde la reclama el contenido, pero que no infrinja la lógica y el sentido."²⁴ El acierto en el uso de sus propiedades clarifica aquello que Stanislavski calificó uno de los problemas más importantes del lenguaje, "la exposición en palabras del subtexto del personaje."²⁵

La decodificación de lo subtextual estructura en Stanislavski todo su sistema. En torno a la problemática del subtexto organiza a lo largo de su vida un discurso artístico-científico capaz de objetivar lo subjetivo sobre el escenario:

Es el entrelazamiento invisible de todas las líneas de nuestros elementos espirituales que crean la disposición interior en escena. Todas las líneas tienden hacia una meta común, final, fundamental, o sea hacia el superobjetivo. En otras palabras, el subtexto del papel, que transcurre bajo lo que se dice, es la acción-eje del artista creador.²⁶

Su existencia involucra a los diferentes aspectos del lenguaje que hemos venido tratando por su nexo con el arte escénico. En lo verbal y no verbal, en la dicción, el

²² Idem; p. 334.

²³ Ibidem.

²⁴ Constantin Stanislavski, *La construcción del...* ed. cit., p. 179.

²⁵ Constantin Stanislavski, *Obras completas*, ob. cit., tomo III, p. 449.

²⁶ Constantin Stanislavski *La construcción del...*, ob. cit., p. 219.



ritmo, la acentuación, la entonación, los signos de puntuación, el subtexto imprime su huella. Y su desciframiento consolida la tipología de los sentimientos que se han de representar de los personajes. Frente a la razón, el sentir será la guía en la creación de la verdad del sentimiento:

Al artista le es necesario un tipo de análisis diferente del utilizado por el científico o el crítico. Si el resultado del análisis científico es la *idea*, el del análisis artístico debe ser el *sentimiento*.²⁷

Este juicio, insertado en sus reflexiones teóricas acerca de *El trabajo del actor sobre su papel*, culminará integrándose en la década de 1930 en su concepción de la *perspectiva*, horizonte hacia el cual se dirige su noción de una puesta en escena. Ahora, a propósito de *El trabajo del actor sobre sí mismo*, aprecia que "sólo después de que un actor haya meditado profundamente, analizado su papel y se haya sentido vivo dentro de él, se le abrirá esa hermosa, larga y atrayente perspectiva."²⁸ Ésta conecta el imaginario del subtexto y el sentimiento, debido a que "las líneas de perspectiva que se utilizan para transmitir sentimientos complejos se mueven en el plano subtextual, interno, de un papel."²⁹ Es la perspectiva, en definitiva, quien se desliza en el lenguaje para orientar su sentido:

De la misma forma que subrayamos esta o aquella sílaba de una palabra, esta o aquella palabra de una frase, tendremos que dar realce a la frase más importante que comprenda un pensamiento completo, y hacer lo mismo con una historia completa, un diálogo o un monólogo.³⁰

Ella los incluye y trasciende puesto que no puede haber texto, obra o espectáculo sin perspectiva: "La más sencilla entrada o salida del escenario, cualquier acción que se realice para desarrollar una escena, para pronunciar una frase, unas palabras, un monólogo, etc., debe tener una perspectiva y una finalidad última (el superobjetivo)."³¹ A la realización de esa *finalidad* consagró Stanislavski su inteligencia creadora, enseñándonos que toda palabra entraña el lenguaje de su representación.

²⁷ Constantin Stanislavski, *Obras completas*, ob. cit., tomo IV, p. 56.

²⁸ Constantin Stanislavski *La construcción del...*, ob. cit., p. 219.

²⁹ *Idem*; p. 218.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

diaivgon@upvnet.upv.es

ABSTRACT

This article provides an analysis of Stanislavski's "system", focusing on the significance of language as a main part of it. Stanislavski placed a special emphasis on phonetic and expressive aspects in the difficult creative process of giving birth to a character. The importance of language as a conscious and unconscious support for performance is a prevailing idea in the theoretical foundations of his method. This study is an attempt to gather his most significant ideas on language and to explain their relevance for the system as a whole, thus opening a new window towards the role of Linguistics in the configuration of Stanislavski's system, within the wide corpus of research already done on Stanislavski's works.

Palabras claves: Stanislavski, lenguaje expresivo, leyes del lenguaje, acción verbal, personaje.

Key words: Stanislavski, expressive language, language laws, verbal action, idea of the character.