

Konstantín Serguéyevich Stanislavski (1863 - 1938)

- ☞ Preceptista teatral, director escénico y actor ruso
- ☞ Fundador del método interpretativo Stanislavski
- ☞ Fundó en 1897 el Teatro de Arte de Moscú. Representó clásicos como Shakespeare, Molière, Schiller o Hauptmann, pero también los dramaturgos rusos (Gógol, Turguénev, Gorki). El autor con quien más congeniaba era Antón Chéjov.
- ☞ Influyó profundamente en el *method acting* de Lee Strasberg y Stella Adler (Actors Studio; Hollywood)
- ☞ Sus libros más destacados son su autobiografía *My life in Art* (1924, *Mi vida en el arte*), *An actor prepares* (1936, *Cómo se prepara un actor*) y *An actors work* (1938 | *El trabajo del actor sobre sí mismo*). Otros textos suyos fueron publicados bajo distintos títulos después de su muerte.

Actitud

- ☞ Realista | Realismo psicológico | El actor, la actriz debe hacer suya la psicología del personaje

Método y Conceptos importantes

- ☞ **Llegar al subconsciente mediante acciones conscientes.**
- ☞ **Memoria emotiva.** Volver mentalmente al propio pasado para poder producir los estados emocionales del personaje.
- ☞ **Ejercicios psicofísicos** y acciones físicas determinadas para evocar estados emocionales determinados (más importantes en el trabajo tardío de Stanislavski).
- ☞ El **superobjetivo**: el tema esencial de una obra. Es la base interpretativa sobre la que se construye una puesta en escena.
- ☞ La **línea inquebrantable**: todos los movimientos y acciones de los implicados en una puesta en escena tienen que ir en una misma dirección, definida por el superobjetivo.

El Superobjetivo

Konstantin Stanislvski. *Cómo se prepara un actor*. La Habana: 1970. 337-340

En una obra, la corriente total de objetivos individuales, menores, todas las ideas imaginativas, sentimientos y acciones del actor convergerán para lograr el **superobjetivo** del argumento. La unión común debe ser tan fuerte que hasta el pormenor más insignificante, si no está relacionado con el **superobjetivo**, se destacará como superfluo o equivocado.

También ese ímpetu hacia el superobjetivo debe ser continuo a través de la obra.

Cuando su origen **es teatral** o **superficial**, dará a la obra una dirección sólo aproximadamente correcta. Si es humano y dirigido hacia la realización del propósito básico de la obra, será como una arteria importante, que provee de alimento y vida tanto a la obra como a los actores.

[...]

Saben lo importante que es elegir el nombre correcto para el objetivo. Recuerden que encontramos la forma de verbo preferible, porque da más ímpetu a la acción. Lo mismo ocurre exactamente, y en grado quizá mayor, al definir el superobjetivo.

[...]

En mi propia experiencia he tenido pruebas [...] de la importancia que tiene la elección del nombre correcto para el supertema. Por ejemplo, cuando representé **El enfermo imaginario**, de Moliere. Nuestro primer acercamiento fue elemental, y elegimos el tema "deseo estar enfermo". Pero cuanto más esfuerzo ponía en él, [...] más se evidenciaba que estábamos convirtiendo una comedia jocosa y divertida en una tragedia patológica. Pronto vimos que habíamos equivocado el camino, y cambiamos por: "deseo que me crean enfermo". Fue entonces cuando todo el lado cómico pasó a primer plano y se preparó el terreno para demostrar cómo los charlatanes del mundo científico explotan a los necios Arganes, lo cual había sido el propósito de Molière.

En **La locandiera**, de Goldoni, cometimos el error de utilizar "deseo ser misógino", y hallamos que la obra se negaba a suministrar humor o acción. Cuando descubrí que el héroe amaba en realidad a las mujeres y que sólo deseaba ser considerado como misógino, cambié por: "deseo hacer mi galanteo a hurtadillas", y de inmediato la obra cobró vida.

En este último ejemplo, el problema concernía a mi papel, casi más que a la obra entera. Sin embargo, sólo después de una prolongada labor nos dimos cuenta de que la Dueña de la Posada era, en realidad, Dueña de nuestras Vidas, o, en otras palabras. **La Mujer**, y entonces la verdadera esencia interior de la obra se hizo evidente.

A menudo no se llega a una conclusión acerca de ese tema principal, hasta que no ponemos la obra en escena. A veces, el público nos ayuda a comprender su verdadera definición.

El tema principal debe estar firmemente fijado en la mente del actor durante toda la representación. Si dio origen a la escritura de la obra; debe ser también la fuente principal de la creación artística del actor.