

SOBRE EL ARTE DEL ACTOR Y SU FORMACIÓN. EL ACTOR DE TEATRO EN ESPAÑA HOY

Eduardo PÉREZ-RASILLA
Universidad Carlos III. Madrid

BIBLID [0213-2370 (2002) 18-2; 287-294]

El presente trabajo propone una reflexión sobre la condición profesional del actor y los aspectos técnicos que este trabajo implica. A continuación, se recapacita sobre la situación del actor en el teatro español actual.

This paper presents a reflection on the actor's professional condition and the technical aspects involved in his work. It goes on to look at the situation of the actor in current Spanish theatre.

Conceptos generales sobre el actor

AUNQUE TODO ENUNCIADO sobre el fenómeno teatral conoce excepciones, podemos partir de la idea de que el actor es alguien que durante un tiempo pre-determinado y en un espacio acotado, en el marco de un espectáculo ficcional, se transforma en otro personaje distinto de sí mismo y hace de ello una actividad profesional, es decir, asidua y comprometida con la naturaleza misma de ese trabajo. Este concepto de transformación podría constituir el eje, sino de una definición, sí de una descripción de la labor actoral. Y en esta transformación podemos distinguir diversos planos:

1. Una aproximación a la apariencia física del personaje que se encarna.
2. Un intento de hacer verosímil, en el ánimo del espectador, la conversión por parte del actor en ese personaje.
3. Un proceso psíquico, por parte del actor, de acercamiento a la interioridad del personaje que interpreta.

Habitualmente advertimos en el actor un cierto grado de metamorfosis física, con frecuencia muy elaborada, que pretende esa búsqueda del parecido físico del personaje al que interpreta, basada, sobre todo, en el vestuario, el peinado y el maquillaje, aunque también en ciertos aspectos relacionados con la expresión corporal. Sin embargo, ese aspecto de la transformación no es esencial.

En primer lugar, porque no tenemos casi nunca una descripción precisa e inequívoca del personaje, sino que construimos una imagen mental a partir de los rasgos que nos sugieren el diálogo y las acotaciones, imagen que raras veces es unívoca e indiscutible y con frecuencia se nos muestra ambigua o hasta

contradictoria. El personaje de Melibea en *La Celestina* constituye un ejemplo señero de diversidad en las informaciones que el texto ofrece acerca ella. La manera en que la describe el enamorado Calisto se opone frontalmente a la visión que de ella sugiere la maliciosa Areúsa. Y, sin llegar a estos extremos de contradicción, podemos preguntarnos, por ejemplo, cómo era Hamlet. ¿Responde al modelo del apuesto protagonista típico del cine americano o al del joven enflaquecido y melancólico que propone cierta imaginérfica romántica? ¿Era un hombre ya maduro y acomplejado por su gordura, como han sugerido algunos, o se trataba de un muchacho muy joven, que, abrumado por la repentina y temprana muerte de su padre, no puede sobreponerse y aceptar la normalidad de la vida en la que él debe continuar?

No es inusual tampoco que la tradición haya forjado un modelo de personaje, que pertenece ya al imaginario colectivo, muy alejado del que arrojaría el análisis minucioso de la literalidad del texto. De las hijas de Bernarda Alba dice Poncia que son feas, y no hace excepción alguna entre ellas. Sin embargo, es difícil que un director de escena elija para el papel de Adela a una actriz que no cuente con algún atractivo físico, posiblemente porque el sentimiento del espectador exija que se cumpla esa tradicional —e injusta— asociación entre belleza y bondad y confirme su adhesión al personaje de la hija sacrificada por la tiranía de la madre.

También merece considerarse el hecho de que en muchos casos ha sido el actor quien ha condicionado la apariencia física del personaje y no a la inversa, como sucede con las muy abundantes piezas escritas específicamente para un actor o una actriz determinada, lo que constituye una manera habitual de hacer durante muchas etapas de la historia del teatro. Aunque puedan parecer anecdóticas, resultan reveladoras las historias de la escritura y la puesta en escena de dos obras tan distintas como *La señorita Julia*, de Strindberg, o *Los ladrones somos gente honrada*, de Jardiel Poncela. En la tragedia del dramaturgo sueco, la actriz Siri von Essen, primera esposa de Strindberg e intérprete del papel de Julia en el estreno, se negó a salir a escena con la cara marcada por una cicatriz, tal como establecía la acotación, quizás porque la consideraba ignominiosa o tal vez por una razón estética o simplemente de coquetería, y el dramaturgo se vio obligado a modificar el texto en este sentido. Jardiel, en la comedia mencionada, había imaginado el personaje del ladrón convertido en mayordomo para un actor determinado, al que luego atribuyó un papel diferente y encomendó esta tarea al entonces joven actor Fernando Fernán Gómez y, en atención a los rasgos físicos de su nuevo intérprete, aplicó al personaje el apodo de El Pelirrojo, con el que quedó ya definido.

Sin duda, podríamos aducir otras disfunciones relativas al parecido físico entre el actor y el personaje. No, son las menores las que consideran cómo en

muchas tradiciones teatrales, algunas de ellas especialmente ilustres, los papeles femeninos son interpretados por hombres. Pero, sobre todo, parece imprescindible tener en cuenta el hecho de que no siempre el actor desaparece bajo la capa del personaje, sino que, frecuentemente, lo reconocemos a pesar de una caracterización que opera más en el plano de la sugerencia que en el de la identificación.

Esta cuestión nos puede servir como punto de partida a la hora de abordar la escurridiza cuestión de la verosimilitud. En Aristóteles el concepto de verosimilitud estaba ligado al concepto de necesidad y, en consecuencia, al de causalidad, es decir, a una coherencia interna de la acción. Y no se alejan mucho de esta idea algunas modernas escuelas de actuación que insisten en la justificación de las acciones. Diderot distingue lo verosímil de lo natural y explica el primero de los conceptos de una manera semejante a la empleada por Aristóteles. Pero el que una interpretación nos parezca verosímil a los espectadores depende además de nuestra propia actitud y de nuestro propio criterio, y no sólo de la calidad que el actor alcance con su trabajo de transformación. El teatro sólo funciona desde el concepto de la convención asumida por los emisores y los receptores del espectáculo. Sin que este pacto tácito sea sellado por ambas partes es imposible cualquier idea de verosimilitud o de coherencia. El espectador acepta a priori entrar en el juego que se le propone y sólo se siente defraudado si entiende que no han sido respetadas las reglas de ese juego, pero en ningún momento olvida que, según la sentencia de Coleridge, convertida en expresión ya acuñada y de uso común, su incredulidad está simplemente suspendida. Así, la construcción del personaje es una ficción aceptada por el espectador. Mamet (1995, 347) ha recurrido frecuentemente a la idea de Eisenstein sobre el montaje de planos y la asociación de los mismos como forma para la narración de una historia dramática. Incluso, en sus escritos últimos, más radicales, señala un profundo abismo entre la persona real y el personaje, al que considera inexistente, porque se reduce a unas marcas negras en una hoja blanca (Mamet 1999, 58). En trabajos anteriores, y tal vez un modo más provocador, Mamet se había remitido al concepto aristotélico de la mimesis de las acciones y no de las personas (1995, 353), que relaciona con el concepto del superobjetivo que caracteriza el trabajo actoral del Método. Schnitzler explica cómo los efectos del arte no se basan en la ilusión (de realidad), sino en la asociación de ideas, y, en consecuencia, niega que aceptemos como real cuanto acontece en el escenario. Si las situaciones de los personajes nos impresionan se debe a que las asociamos con otras situaciones diferentes (339). Melendres apunta que el concepto de verosimilitud es en último término un fenómeno de orden moral, puesto que el espectador considera verosímil lo que hace el personaje sólo si él hubiese hecho lo mismo en aquella si-

tuación (142). En cualquier caso la verosimilitud depende en buena medida de parámetros éticos y estéticos socialmente aceptados o impuestos. Es decir, la verosimilitud en la interpretación es un valor relativo, con una fuerte proporción de subjetividad.

Frecuentemente se asocia la verosimilitud con la identificación psíquica o emocional por parte del actor con el personaje al que interpreta. Y, ciertamente, si se pudiera determinar con absoluta precisión al personaje y existiera la posibilidad de una identificación completa por parte del actor con ese modelo ideal de personaje, la consecuencia de ese proceso sería la plena verosimilitud. Sin embargo, y después de lo visto en el punto anterior en el que se relativizaba el concepto de verosimilitud, habría que concluir que esta relación no tiene por qué ser necesaria, puesto que el propio concepto del personaje resulta discutible, borroso, ambiguo o poliédrico y su elaboración requiere la colaboración con el espectador. Vistas así las cosas, ni la identificación sería la premisa de la verosimilitud ni a la inversa.

No obstante, y pese a las agudas reticencias de Mamet, la idea de identificación psíquica o emocional con el ser imaginario al que tradicionalmente llamamos personaje constituye un vigoroso referente en la historia de la interpretación durante el último siglo, y cuenta además con notables antecedentes a lo largo de la historia del teatro, tal como podríamos comprobar, por ejemplo, con la lectura de *Lo fingido verdadero*, de Lope de Vega, sugestiva exploración, a través de la fórmula de la comedia de santos, de los mecanismos actorales de la imitación externa y la identificación emocional.

Esta polémica entre interiorizar o hacer propios los sentimientos del personaje que se representa y manejar al personaje desde la plena consciencia de la labor actoral que se lleva a cabo —es decir, trabajarlo “desde dentro” o “desde fuera”— parece estar siempre presente en la historia del teatro, aunque, sin duda, se haya recrudecido durante los últimos años. Diderot, en *La paradoja del comediante*, opinaba que si el actor se contagiaba de las emociones del personaje no podría expresarlas ante el público. Por el contrario, el Actor's Studio de Strassberg, y su singular comprensión de las enseñanzas de Stanislavsky, ha postulado la necesidad de esa identificación emocional con el personaje a través de un complejo proceso psicológico introspectivo en el que la memoria emotiva desempeña un decisivo papel. Pero, sobre todo en los últimos años, el trabajo sobre la identificación emocional entre el actor y el personaje ha recibido serias críticas desde muy diferentes perspectivas. Entre ellas las ya citadas de Mamet, Melendres o Richardson.

Stanislavsky había contado la fascinación que le producía el proceso de preparación seguido por el actor Tomasso Salvini, quien llegaba al teatro con mucha antelación y paulatinamente dejaba de ser el actor para transformarse en

el personaje, que ya antes de comenzar la representación podía hablar con sus compañeros o con el portero del teatro como si fuese ya el personaje que iba a encarnar en la escena. A lo largo de su vida el maestro ruso investigó y formuló los resultados de su experiencia personal, pero se mostró siempre auto-crítico con su propio trabajo, que revisó continuamente, como ha explicado recientemente Hormigón, y, si bien en las dos primeras fases de su vida profesional parece inclinarse por la indagación psicológica, influido en sus comienzos por el naturalismo vigente, en su última etapa, estimulado por las aportaciones de Meyerhold y Vajtangov, trabaja en lo que denomina el método de las acciones físicas simples, que desplaza ya el foco de interés a la acción en detrimento de la interiorización.

Sin embargo, en muchos medios teatrales, el nombre de Stanislavsky ha quedado asociado a una idea exclusivamente psicologista de la interpretación, a una búsqueda en la propia conciencia de las emociones que sirvan para identificarse con el personaje al que se interpreta. Las razones de esta asociación reductora pueden encontrarse en el hecho de que el llamado Método llegara a España desde los Estados Unidos y también al prestigio de que hoy goza el naturalismo, influidos tal vez por la manera en que percibimos la interpretación cinematográfica. Por lo demás, no es extraño que se considere esta versión del sistema stanislavskiano como una última y definitiva etapa en la historia de la interpretación, en vez de considerar que el genial maestro ruso fue, al fin y al cabo, hijo de su tiempo y consideró siempre que sus propuestas quedaban abiertas a la experimentación y a la posibilidad de mejora. Las aportaciones de los ya citados Meyerhold y Vajtangov, pero también, y desde otros territorios muy diferentes, las de Artaud, Brecht, Craig, Moholy-Nagy, Schlemmer, Schreyer o Grotowsky, por no citar sino a algunos de los creadores para la escena, buscan un enriquecimiento del arte de la interpretación sin poner el acento en la identificación emocional.

El actor de teatro en España, hoy

La profesión actoral cuenta con un número creciente de aspirantes en la sociedad española contemporánea. Escuelas y pruebas para montajes teatrales, televisivos o cinematográficos se pueblan de candidatos y proliferan en centros educativos o en asociaciones culturales o cívicas los grupos de teatro o los proyectos de cortometrajes. Gentes que proceden de otros ámbitos del espectáculo o de la vida social se afanan por ser actores. La interpretación se ha convertido en una profesión de moda. La superpoblación de actores convierte con frecuencia el ejercicio de esta labor en un territorio en el que es difícil orien-

tarse. Los criterios de selección o hasta de valoración se han vuelto progresivamente más borrosos y se debaten entre la consideración de las condiciones propiamente profesionales, técnicas o de carácter o capacidad y entre la popularidad, el prestigio social, la belleza o la prestancia física o hasta la oportunidad más o menos morbosa de la inclusión de un sedicente actor en el reparto.

El teatro parece preservar una relativa cota de pureza, tal vez porque resulta más difícil improvisar un actor para la escena, porque amplifica virtudes y defectos, sin demasiada posibilidad de esconderlos, y quizás también por el peso de una larga tradición reconocida tanto por los profesionales como por el público. A pesar de ello, tampoco los escenarios se libran de la presencia de gentes de escasa profesionalidad o insuficiente preparación, a quienes se ha seleccionado por su supuesto "tirón" comercial o por quién sabe qué otras oscuras razones. No sé si este fenómeno ha sucedido siempre en los escenarios o si es inevitable o hasta higiénico que ocurra. Lo dudo, pero el hecho es que nos encontramos con panorama un tanto abigarrado en el que, como sucede en otros campos de la actividad teatral, por ejemplo en la escritura, parece haberse diluido en buena medida la idea de un magisterio, de unos referentes inexcusables para todos, profesionales y espectadores, aunque no falten nombres dignos de admiración y de respeto, ni falten tampoco trayectorias ejemplares.

Pero tampoco tienen demasiado sentido los lamentos ni los pesimismo. En los escenarios teatrales conviven, más o menos pacíficamente, actores de distintas procedencias y de diversos modelos de formación. Aunque los límites no son demasiado estrictos y pueden establecerse puentes entre los diferentes grupos, podríamos establecer cuatro fórmulas dominantes en la formación actoral.

Algunos provienen de las viejas tradiciones profesionales, que combinan un cierto autodidactismo con un aprendizaje basado en la práctica, en la transmisión directa de saberes y en la asimilación de los recursos que observan en los compañeros de profesión más veteranos con quienes comparten elencos. En muchos casos, estos actores siguen vinculados a estirpes familiares, algunas de las cuales pueden enorgullecerse de su tradición centenaria. La seguridad, el aplomo y la soltura en el escenario, la importancia de la dicción correcta, la complicidad con el público, el amor apasionado a su profesión y lo que a veces se llama carisma son algunas de las notas de los actores que podríamos incluir en este apartado. En ocasiones se ha criticado a algunos de los profesionales que representan este modelo por lo que se considera un trabajo demasiado histriónico o poco interiorizado (o de un estatismo hierático) o excesivamente dependiente del espectador. Sin embargo, es frecuente encontrar

entre estos actores a aquellos que resultan más atractivos para un amplio sector del público.

Otros provienen de la práctica del teatro universitario e independiente de los años cincuenta y sesenta, muchos de los cuales se forjaron también en un cierto autodidactismo voluntarista al que acompañaron lecturas y reflexiones sobre la función social, política y estética del teatro, y sobre las nuevas corrientes y teorías sobre la interpretación y la práctica teatral que se desarrollaban en Europa y América, fundamentalmente, a las que hacíamos referencia en el epígrafe anterior. Muchos de ellos siguieron después algún tipo de formación académica o se sumaron a la corriente del teatro profesional. Su manera de hacer se considera, por lo general, más moderna, puesta al día y receptiva con las propuestas de los Stanislavsky y sus discípulos más directos, Artaud, Meyerhold, Strassberg, Brecht, Grotowsky y otros maestros de la actuación.

Cada vez son más los actores que provienen de escuelas y de sistemas reglados de formación, aunque tampoco se trata de un fenómeno estrictamente nuevo, puesto que la Real Escuela Superior de Arte Dramático cuenta ya con ciento setenta años de historia (Granda). Sin embargo, en las últimas décadas, las instituciones públicas de enseñanza teatral y algunas instituciones privadas parecen haber intensificado su labor, y también se han planteado la necesidad de una reflexión teórica sobre los modelos de actuación y de enseñanza teatral. Cada vez son más frecuentes –y más rigurosas y brillantes– las publicaciones de este género que emanan de algunas de estas instituciones docentes o que son producidas por personas vinculadas a ellas. Además, y cumpliendo una vieja aspiración de los pioneros de la docencia de las artes escénicas en España, las mejores escuelas pretenden una formación amplia y versátil del actor que atienda a aspectos tradicionalmente más cuidados, como la voz, la caracterización, o el conocimiento de la literatura dramática y de los estilos, pero también a otros no siempre suficientemente considerados, como la expresión corporal, la acrobacia, la esgrima, etc., y, por supuesto, la composición del personaje. La influencia del Método por antonomasia y sus casi incontables variantes e interpretaciones, ha sido determinante como criterio formativo en las escuelas, como se ha dicho anteriormente, aunque no falten otros modelos de pedagogía de la actuación, entre los que la referencia a Brecht es obligada.

La gran cantidad de actores que proceden de escuelas y la diversidad de éstas hace difícil trazar un perfil del actor que se formó en ellas. En ocasiones se les ha acusado de repetición de moldes preestablecidos o de falta de personalidad, pero son muchos los ejemplos que demuestran lo contrario.

Por último, retomando la idea que se exponía más arriba, son relativamente frecuentes los espectáculos que sitúan en sus elencos a actores que proceden

del cine o de la televisión, con escasa o nula experiencia o formación teatral, quizás con la esperanza de que su popularidad sirva de reclamo para la taquilla. Aunque, a priori, no ha de excluirse a nadie de la posibilidad de dedicarse profesionalmente al teatro, ni mucho menos negarle la ocasión de aprender o de cambiar de género o de medio de expresión, como tampoco sucede cuando el tránsito se produce en sentido contrario, sería deseable que quienes deciden la incorporación de estos actores sopesaran antes su grado de preparación y su capacidad para enfrentarse a papeles que, con frecuencia, superan muy ampliamente sus posibilidades actorales. No ha sido raro que algunos de estos actores mostraran problemas de voz y de dicción o dificultades para sostener un personaje a lo largo de una función. Sin embargo, no hay por qué adoptar criterios puristas ni mucho menos actitudes excluyentes. Lo que cabe pedir es rigor en el trabajo y responsabilidad a la hora de decidir la configuración de los repartos.

OBRAS CITADAS

- Aristóteles. *El arte poética*. 7ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1984.
- Diderot, Denis. *La paradoja del comediante*. Madrid: Mondadori, 1990.
- Granda, Juan José. *Historia de una escuela centenaria*. 2ª ed. Madrid: RESAD, 2000.
- Hormigón, Juan Antonio. "Paradojas de la interpretación actoral. Muchos equívocos y algunas certidumbres". *ADE* 87 (2001):
- Mamet, David. *Una profesión de putas*. Madrid: Debate, 1995.
- . *Verdadero y falso*. Madrid: Ediciones del Bronce, 1999.
- Melendres, Jaime. *La dirección de actores. Diccionario mínimo*. Madrid: ADE, 2000.
- Richardson, J. *Interpretar sin dolor. Una alternativa al Método*. Madrid: ADE, 2000.
- Schnitzler, Arthur. *La ronda. Anatol. Ensayos y aforismos*. Madrid: Cátedra, 1996.