COLECCIÓN TEATRO SIGLO XXI
SERIE CRÍTICA

L'intèrpret: del teatre naturalista a l'escena digital

Edició a cura de

Antònia Amo
Albert Mestres

21

VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

L'edició d'aquest volum ha estat possible gràcies al suport econòmic Grup de Recerca en Arts Escèniques de la Universitat Autònoma de Barcelona (GRAE, 2009-2013) (2009 SGR 1034), i ha comptat amb la col·laboració del grup de recerca Tradicions Teatrals i Dramatúrgies Contemporànies (VIGROP 121-UA) i la col·laboració de l'Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana (IIFV-UA).

© de los autores, 2015

© de esta edición, Universitat de València, 2015

Diseño de la portada: Enric Solbes

Printed in Spain / Impreso en España
ISBN: 978-84-370-9824-1
Depósito legal: V. 2.344 - 2015
Artes Gráficas Soler, S. L. - www.graficas-soler.com

TAULA

Cireretes d'arboç escèniques, per Antònia Amo i Albert Mestres 9

Agraïments 15

Abreviatures 16

Veritat actoral i mentida política. L'actor i la polis, l'actor en la polis, l'actor de la polis, per Manuel Molins 17

L'escola d'interpretació dels Romea-Díez: actuar i formar actors a la fi del segle XIX (1874-1883), per Guadalupe Soria Tomás 49

Eduard Vidal i Valenciano, empresari. El cas de Tarragona), per Anna Vila Fernández 67

Tres actors mallorquins en l'escena madrilenya de la Restauració, per Antoni Nadal 85

De les recomanacions als manuals: els actors segons Oller, Millà i Cunill, per Enric Ciurans Peralta 101

Intèrprets del teatre valencià en el pas del segle XIX al XX, per Jaume Lloret i Esquerdo 117

La commedia dell'arte *i l'intèrpret contemporani*,
per David George 147

La necessitat de crear, ballar, interpretar i dirigir: Sol Picó i Marta Carrasco,
per Mercè Ballespí i Villagrasa 163

La recerca de l'actor creatiu: alguns fonaments i paradoxes,
per Lluís Masgrau Peya 191

La corporalidad del actor,
per Maite Villar Martínez 205

Acción y conocimiento: orígenes de una técnica de interpretación,
per Pablo Corral Gómez 221

Christina crida – Estratègies d'interpretació en el teatre actual alemany,
per Frithwin Wagner-Lippok i Christina Schmutz 247

La imatge digital en escena: de la banalització a la interacció,
per Albert Mestres 263

Tècniques interpretatives i neurociències: noves vies per a l'estudi del procés creatiu de l'actor,
per Martí B. Fons Sastre 279

ACCIÓN Y CONOCIMIENTO: ORÍGENES DE UNA TÉCNICA DE INTERPRETACIÓN

PABLO CORRAL GÓMEZ
DIRECTOR DE ESTUDIO DRAMÁTICO DE VALENCIA
PROFESOR DE DIRECCIÓN DE ESCENA DE LA ESADV

[Antes de dar comienzo a su ponència, Corral Gómez propone a los asistentes jugar de manera pasiva una situación. Están solos en una habitación cerrada con una mesa, silla y cama. Una luz tenue entra por un ventanuco con barrotes. Visten con ropa ordinaria. Han de imaginar que van a tener de manera individual un breve tiempo para improvisar esa situación en el pequeño estrado del aula. En este momento les plantea la siguiente pregunta: «¿Alguien, antes de comenzar a jugar imaginariamente esta situación, necesitaría tener o saber algo más?» Varias personas respondieron haciendo una misma pregunta, a la vez que otros asentían por conformidad con ella: «¿Qué hago ahí?»]

He querido plantear de esta manera algo práctica, imaginativamente práctica, hoy aquí en esta universidad, una pregunta o quizá preguntas que hay que hacerse por ser esenciales cuando se reflexiona sobre esa persona que haciendo de actor representa un personaje. Este es un lugar adecuado para ello, pues en tanto que universidad es centro de reflexión para las preguntas que se han de poner a trabajar. Y no para obtener la respuesta, sino para convocar saberes que abran rutas de acceso a una forma nueva de componer una realidad que, por otra parte, siempre parece querer imponerse como una e invariable. Atiendo de esta manera a una cuestión sobre la interpretación del actor que hace siglos parece preocupar: la verdad de su acto, la credibilidad en

ACCIÓN Y CONOCIMIENTO: ORÍGENES DE UNA TÉCNICA DE INTERPRETACIÓN

PABLO CORRAL GÓMEZ
DIRECTOR DE ESTUDIO DRAMÁTICO DE VALENCIA
PROFESOR DE DIRECCIÓN DE ESCENA DE LA ESADV

[Antes de dar comienzo a su ponència, Corral Gómez propone a los asistentes jugar de manera pasiva una situación. Están solos en una habitación cerrada con una mesa, silla y cama. Una luz tenue entra por un ventanuco con barrotes. Visten con ropa ordinaria. Han de imaginar que van a tener de manera individual un breve tiempo para improvisar esa situación en el pequeño estrado del aula. En este momento les plantea la siguiente pregunta: «¿Alguien, antes de comenzar a jugar imaginariamente esta situación, necesitaría tener o saber algo más?» Varias personas respondieron haciendo una misma pregunta, a la vez que otros asentían por conformidad con ella: «¿Qué hago ahí?»]

He querido plantear de esta manera algo práctica, imaginativamente práctica, hoy aquí en esta universidad, una pregunta o quizá preguntas que hay que hacerse por ser esenciales cuando se reflexiona sobre esa persona que haciendo de actor representa un personaje. Este es un lugar adecuado para ello, pues en tanto que universidad es centro de reflexión para las preguntas que se han de poner a trabajar. Y no para obtener la respuesta, sino para convocar saberes que abran rutas de acceso a una forma nueva de componer una realidad que, por otra parte, siempre parece querer imponerse como una e invariable. Atiendo de esta manera a una cuestión sobre la interpretación del actor que hace siglos parece preocupar: la verdad de su acto, la credibilidad en

ella, pero esto es vago y difuso. Términos como verdad y creencia han recorrido nuestra historia, toda ella, toda nuestra humanidad, todo el desarrollo del pensamiento. ¿Cómo no iba a tocar a nuestro arte, el de la interpretación? Por eso son términos difusos si no se delimitan. Por eso se pueden utilizar con actitudes muy diferentes y sin embargo no parecer estar alterando su significado. Pues bien, esto no es así y en parte este es el sentido de mi reflexión.

En primer lugar, me gustaría hacer entender que hablo del actor antes de aprender a serlo. Hablo del aprendiz, de ese tiempo donde prima la experiencia del aprender, de aquello que se puede llegar a saber desde una enseñanza. El teatro también tuvo su momento para ello, lo utilizó y reflexionó. Por eso estamos aquí o mejor hemos llegado hasta aquí.

Únicamente lo que puede aprenderse es la técnica. El resto es otra cuestión. Así pues nos adentramos en lo que un aspirante a actor, es decir, un aprendiz, se le puede enseñar para adentrarse en eso que hemos venido llamando no hace mucho tiempo interpretación. Dado que un personaje será su guía y su fundamento de ser actor, ¿qué ha de hacer para adentrarse en ese mundo cargado de misterio? Y digo misterio porque el personaje lo es. El personaje en nuestra cultura es misterio pues parece venir del mundo incognoscible. Solo unas palabras le presentan. Pero, ¿y su rostro?, ¿dónde está su carne? El misterio se nos presenta ahí, no solo para el actor, sino para toda la comunidad que lo recibe. Es necesario darse cuenta de esto antes de continuar adelante.

Únicamente nos queda la escritura de lo que llamamos teatro. Eso es verdaderamente lo que queda desde el siglo V a.C., palabras sin un cuerpo que las represente. Y buscamos,

buscamos ese cuerpo que nos haga vibrar los sonidos que tanto anhelamos. Lo buscamos, algunos lo buscamos en el teatro. Parece que otras culturas también lo han hecho. La marca de su símbolo, la máscara, nos ha quedado de manera indeleble en nuestra piel. Es como un tatuaje que nos distingue de los demás y nos identifica entre nosotros. Es la marca de la asamblea de *Ethos*. Una marca que para ser tal es necesario que tenga donde marcar, que tenga piel, en este caso rostro que cubrir. La máscara cubre un rostro para darle personalidad. Es como hacer persona a ese cuerpo-rostro humano que se presta a ello: el actor. Se descubre, se destapa así algo que estaría determinado a ser invisible, inaccesible. Con esa máscara como marca aparece algo del orden sobrehumano que descubre su procedencia. Porque hay un momento en nuestra historia contemporánea en que las cosas del teatro, o el teatro mismo, empiezan a considerarse de este modo. Es como un renacimiento del drama. Es decir, cuando las representaciones profanas, todas aquellas que habían sido expulsadas de lugar sagrado, empiezan a querer ocupar de nuevo el interior de un templo. Un templo no sacralizado por la institución eclesiástica sino por la máscara denominada personaje. Un lento proceso que verá su fraguar en el siglo XVIII cuando una manera diferente de mirar al hombre frente al mundo va tomando poder político. Se empezó a pensar que el teatro debería volver al templo de donde había salido, pues el personaje tenía algo de ese concepto de persona que la escolástica había trabajado tanto. Y aunque no llegara a ser esa hipostasía de naturalezas, la divina y la humana, es decir, la unión de dos naturalezas sin confusión, conservando la naturaleza de ambas, aunque digo, no se estuviera discutiendo entre monofisismo o unión hipostática como en el sigo IV, se estaba considerando al

personaje y al actor en una relación de semejanza con las consideraciones debatidas sobre esa unión de la persona divina con el individuo humano.[1] ¿Cuándo el individuo se hacía persona, cuándo adquiría su personalidad? Y esto nos suena. Aún decimos de alguien que tiene alguna o ninguna personalidad.

Y aunque en este templo del teatro no se requería del sacerdote para oficiar la ceremonia, sí debería el cómico convertirse en un nuevo actor capacitado y comprometido en la encarnación de todas esas palabras que transformarían al individuo-actor en ese viejo *Ethos* o Carácter del que hablaban los viejos griegos, padres del teatro. Representa la unión de dos naturalezas, la sagrada que se encuentra en el carácter del personaje y la humana que como individuo posee el actor. El actor, un predicador laico como le llega a nombrar Diderot. El *Ethos*, eso que después de la fábula, una adecuada e imprescindible ordenación de los hechos, Aristóteles designó como el segundo elemento de mayor importancia en la tragedia: «aquello que manifiesta la decisión, es decir, qué cosas, en las situaciones en que no está claro, uno prefiere o evita» (YEBRA 1974: 150).

La nueva máscara, o mejor, la renacida espiritual máscara va a marcar la revolución técnica de la interpretación. Había que derrotar a una tradición o costumbre que gustaba de ver

---

[1] La idea de persona de forma ineludible se arrastra en nuestra cultura desde las discusiones cristológicas que como cuestiones teológicas se plantearon sobre todo en los concilios de Nicea del 325 y posteriormente en el de Éfeso del 431. Determinar la conexión de la persona divina con el hombre constituido de cuerpo era una obligación para resolver problemas de orden político y jurídico en el Imperio romano.

o mejor, de oír, como se decía antes, a un actor pobre de cultura y de recursos. Destronar al engaño que se vanagloriaba de utilizar al personaje como un postizo encubridor. ¿Pero encubridor de qué? Encubridor de la verdad. Una verdad que en todo caso se fingía. Solamente podía manifestarse si el alma o la psique del actor hacía unión con lo espiritual de la máscara renacida. El personaje, así pues, necesitaba posarse en un nuevo actor. Desde esta manera de analizar las cosas no podemos dudar de llamar a este actor, este nuevo actor para un nuevo teatro en una nueva sociedad, un actor renacido.

Él ya no deberá hacer una grosera imitación de un carácter real. No se conformará con utilizar los signos tipo del carácter que representa, y mucho menos hacerlo sin precisión. La imitación hasta para el mayor racionalista se cuestiona. Se busca un sentido menos burdo de ella en el concepto de mímesis[2] de los viejos padres de la filosofía (BOZAL 1987: 65-95). La naturaleza es para Diderot la verdad desnuda que no hay que imitar (1986: 32). El gran artista

---

[2] Un verdadero cambio de personalidad, como ocurría en los rituales, lleva a rechazar toda imitación para pasar a una auténtica representación. *Mimeisthai* término de donde deri-va *mímesis* muestra esta nueva actitud que el actor debería asumir. No será el que imita, sino el que representa. Francis-co Rodríguez Adrados, uno de los mejores estudiosos del tema, indica que «...*mímesis* y *Kátharsis* están en el origen en relación con la teoría del entusiasmo y la manía... *Míme-sis* deriva de *mimo* y *mimeisthai,* términos que se referían originalmente al cambio de personalidad que se experimen-taba en ciertos rituales en que los fieles sentían que se encarnaban en ellos seres de naturaleza no humana –divina o animal– o héroes de otro tiempo» (ADRADOS 1983: 52).

después de observar esa naturaleza la imaginaría para llegar al final a recrearla. Con el objetivo de salir de los esteriotipos que están malogrando el ser del teatro, el actor ha de crear un modelo ideal que Diderot dibuja como un gran fantasma; un gran fantasma que el gran comediante imitará. Un modelo superior a él mismo, creado con su imaginación, para que según Diderot «...con una memoria tenaz ... ya no es él quien actúa, es el espíritu de otro quien lo posee» (1986: 76). Esta dimensión venida de la etapa más racionalista de Diderot nos puede desconcertar. Sin embargo veamos las cosas considerando que lo que se está valorando es el compromiso del actor con su vida.

La imaginación es tomada por Diderot y por algún otro crítico y pensador como Lessing, como la apertura al mundo interior del creador. Ahí es donde se encuentra el modelo que el actor ha de imitar. No en el exterior. Al actor no solo se le empieza a pedir estudio, criterio y rigor en su trabajo, también evocación que ponga su memoria de vida en compromiso con su representación. Y aunque aquí se darán muchos matices, en este momento de nuestra reflexión es conveniente abarcar las cosas de esta manera. Es conveniente abrir nuestro panorama de fondo para comprender que es un momento que está tocado por la mano del espíritu y de la razón. Ambas van a luchar desde dos atalayas; una desde el personaje y la otra desde el actor.

El hombre nace desconcertado, está desconcertado en un mundo que le ha caído encima y al que no sabe cómo responder. Responder no de cualquier manera sino de una manera adecuada, pertinente. Lo que encuentra fuera y lo que viene de dentro de él, le pide un hacer determinado para mantenerse con vida, pues su vida esta en juego pero tam-

bién la de su especie. Este animal que somos vive con desconcierto su existencia, de ello dan cuenta las ciencias aunque solo sea por el afán que muestran por aportar respuestas de tranquilidad a ese desasosiego. Ni qué decir que es el propio teatro quien nos pone siempre al día de este desconcierto. El teatro es drama y con ello pone en evidencia el qué hacer de quien allí se nombra: el personaje. El teatro es drama, que es el obrar, o mejor el drama del obrar. El teatro representa el drama del obrar.

De aquí, de esta manera de mirar las cosas, se desprenderán algunas de las que estoy queriendo plantear. Las hemos de plantear primero fuera del teatro, en la escena de la vida, como si fuera nuestra primera escena. Llamábamos a esto el desconcierto. Un venir al mundo desconcertado. Desconcierto que va tomando forma de preguntas: ¿Quién es el que me toca?, ¿Son las cosas o soy yo quien va a ellas?, ¿Si no se qué estoy tocando, cómo podría saber si tengo manos? Y después lo más desconcertante. Si toco el pan parece que encuentro el hambre. Si el agua moja mis manos empiezo a tener sed. Si alguien me desea encuentro mi deseo hacia aquello que permanece oculto. Pero aún oculto, el deseo ya ha mordido nuestra carne. Esta relación tan particular con las cosas, como una acción ligada, nos muestra parte de quien somos, parte de nuestro rostro. Un rostro que va formándose trazo a trazo, nunca de una sola vez. Pero no estamos solos con las cosas, pues las cosas viven también, se trate de un pan o de nuestros padres. Las cosas viven a nuestros ojos pues todas ellas son, o mejor, están. Y esa presencia, ese estar ahí es el vivir que nos dan las cosas. Las cosas, todas las cosas nos hablan usando la lengua más primitiva o prístina, la lengua sensible de los sentidos. Cada uno de esos roces con las cosas son como arañazos que perfilan nuestro

rostro. Y así vamos en el tiempo, un día y otro contando lo que somos sin saber del todo si lo que hasta ahora vemos en el espejo es plenamente nuestro rostro o no; si soy yo o soy las huellas que nuestro cuerpo lleva de las cosas. Esta es la pregunta. Por lo menos esta es ahora la pregunta. Pregunta que de otra manera formulada nos acompaña en el teatro de la mano del actor. Pregunta que podría plantearse así: ¿Quién soy yo, el que se presenta o el que representa a otros?, ¿Soy representante de las huellas que me han dejado las cosas o soy el que se representa a sí mismo?

Y de nuevo a la máscara: marcas, dibujos y colores que cubren la faz del actor. La máscara que remite a las huellas que han marcado nuestro cuerpo. La máscara como carácter, carácter como personaje, personaje como *Ethos*. Esto se empezó a querer ver así desde el momento que tomó poder el individuo frente al ser sobrenatural. Cuando alguien se atrevió a postular que el pensamiento, que brotaba de su interior, le permitía de manera independiente contestar quién era (¿nos suena al cógito cartesiano?). Esto y lo que después fue viniendo en los remolinos del pensamiento del XVIII y XX, reafirmó la carga de lo interior o cóncavo del personaje-máscara que el actor iba a reconocer de manera muy propia. El actor como hombre se da a lo espiritual, aunque esto se transforme en la idea profana del vacío, pues vacío es la huella que nos denota la ausencia de aquella cosa que marcó nuestra piel.

Y de vuelta a la imitación. Porque «imitar es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por ella adquiere sus primeros conocimientos». Estas palabras que acabo de pronunciar son de Aristóteles (YEBRA 1974: 135).

Aquí encuentra el origen de la poética y por tanto de lo que hoy llamamos teatro, al menos en su carácter de escritura. Esta afirmación, que puede sonar como una sentencia, ha sido confirmada desde el campo de la psicología hasta la etología pasando incluso por la antropología. El animal humano necesita la imitación para apropiarse de un hacer, no de una manera de hacer, sino del hacer mismo. El imitar es connatural al hombre, como Aristóteles señala. No es una opción, no es voluntad de un hombre, es a lo que se ve obligado todo hombre para saber quién es. Una paradoja donde las haya, dado que imitando a otro ¿qué otra cosa puede ser que ese otro?, ¿Dónde queda pues su ser propio? Pero parece que por ese trance pasamos y no solo de manera existencial, también artística. En el arte de la interpretación actoral se recrea de alguna manera este camino recorrido por el hombre antropológico. A él acudieron los que quisieron en el siglo XVIII hacer renacer a ese actor que había abandonado la escena de su sagrado compromiso consigo mismo y con su comunidad. Por eso le remitieron a una mímesis muy prístina, para que el personaje se convirtiera en ese otro a imitar. Una sagrada máscara con la que el actor tenía que revivir un proceso de nacimiento. Por eso estoy hablando de un renacimiento del actor en el que se ve confrontado a un pasado. Un pasado propio, sus propias huellas, su propia memoria. Como propio es su drama. Desde aquí, solo desde aquí, podemos entender el aparecer más adelante de una técnica apropiada a tal exigencia. La mímesis que se exige está en la imagen que se observa de la naturaleza, pero esto no termina en ella. Es más, es plenamente deficiente si el carácter imitado, el carácter que se imita, queda en ese plano. El actor ha de pasar por el reconocimiento, cuando no por esa creación de una imagen superior a modo de un fan-

tasma, como Diderot señala (1986: 22-24, 31, 57, 76). Todo este proceso de creación que el actor debía realizar se va desplazando del ensayo a la escuela. El tiempo de formación se va a imponer poco a poco como imprescindible, pues será el tiempo de instrucción obligada para el nuevo actor. En un principio las consignas al nuevo actor estaban en el plano de los consejos o en el plano de principios generales como ocurre en *La paradoja del comediante* (DIDEROT 1986). Texto de enorme importancia, pues está inaugurando principios rectores, convirtiéndose en referente de autoridad. Pero aunque esto es así, con él no es posible aún fundar una escuela de interpretación.[3] Escuela como lugar de reflexión desde principios pedagógicos que mediante una metodología se transmita una técnica mediante ejercicios prácticos. Sabemos que todos aquellos pensadores que estaban poniendo al hombre como centro y medida del universo, buscaron sus pilares de autoridad en sus maestros latinos y griegos. Las únicas herramientas que ellos les podían proporcionar para fundar la nueva escuela de teatro para el actor estaban en el campo de la oratoria.[4] Tomaron la elocución, de donde

---

[3] La escuela moderna de Interpretación y por ello la enseñanza que acuña ese término, ha delimitado, diferen-ciado y sistematizado su objeto de estudio y procedimientos de transmisión de su enseñanza. Esta escuela nace con Cons-tantín Serguéyevich Stanislavski en 1938 con *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* (STANISLAVSKI 1980). Con este libro queda fundamen-tado el campo de la llamada Interpretación, que se distancia por superación de la tradicional nomenclatura Declamación.

[4] Para ir a las fuentes del tema acudir a Aristóteles *Retórica* en especial el Libro III (1999: 471).

se desprendía la acción del cuerpo, la acción de la voz y del rostro, para llevar a la practica de la enseñanza actoral ejercicios que adiestraran en el bien decir enseñado en la retórica griega. Aquí estamos en el arrancar, en la búsqueda de la particular enseñanza actoral. Aunque, como es natural en un principio, usurpando otros campos del conocimiento, en este caso el de la oratoria en lo jurídico y lo político; su campo de necesidad y aplicación.

Pero el actor aunque dijera palabras había que tener en cuenta que le venían de otro. No bastaba con el bien decir, pues la máscara reclamaba un lugar en el cuerpo. Y el cuerpo del actor no encontraba la verdad exigida. Lo verosímil era un exigible pero se demostraba insuficiente pues ello se podía conseguir con el atrezzo correcto y una compostura no enfatizada. La lucha se estableció entre la mentira que ocupaba la escena y la verdad de una nueva época. Era el ideal, siempre el ideal. La imagen ideal para el actor, el orador ideal para Cicerón.[5] Es como si este ideal a crear fuera el cebo, la añagaza, con la que pillar distraída a la misma ver-

---

[5] Marco Tulio Cicerón se prepara en filosofía con profesores de la escuela platónica y continuará la escuela retórica de Aristóteles. Junto a este y a Quintiliano, Cicerón ha sido la autoridad en el magisterio de la oratoria. En su libro *El orador*, su último escrito de la trilogía *Sobre la elocuencia y el arte de hablar o escribir*, expone a su interlocutor Bruto el orador perfecto. «Nunca, dirás, existió uno así. Pues que no haya existido. Pero yo hablo de lo que es mi ideal, no de lo que he visto, y me remito a aquella forma e imagen platónica de que hablé, imagen que si bien no vemos, podemos sin embargo tener en la mente...y eso no es otra cosa que la elocuencia misma, a la que no podemos ver con otros ojos que los del espíritu» (1997: 78).

dad, que para el propio Cicerón se hallaba escondida en la sombra.[6]

Hijos de la tradición judeocristiana y muchos de ellos, de esos ilustrados que levantaron el ideal de la humanización considerando al hombre libre e igual, muchos de ellos, digo, llenos de una gran espiritualidad, seguían siendo receptores de un mensaje. Mensaje que les atravesaba posiblemente sin reparar en ello. El hombre como individuo adquiere su personalidad, se convierte en persona, por acto del espíritu. Una discusión cristológica que llevó siglos, pero que no quedó en las discusiones y sentencias de los primeros concilios. Esto pasaba a la comunidad desde su fe, formando parte de sus certezas sobre el mundo. Si el individuo plenamente formado se personaliza haciéndose particular e irrepetible por emanación de un don que le viene de arriba, el actor es su representante, representa esta verdad. La escena muestra al pueblo que la persona, llamada en el teatro personaje, inviste a ese cuerpo del actor del don de un misterio. Y ciertamente lo es. No lo es acaso «¿[...] que un actor, viviendo la pasión como en un sueño, como ficción, someta su espíritu a lo imaginario de tal modo que el rostro quede lívido, le caigan lágrimas, parezca enloquecido, se le quiebre la voz, dando con todo el cuerpo forma a una fantasía? Y por nada: ¡Por Hécuba!» (SHAKESPEARE 1989: 165). Por un nombre, por una máscara, por un personaje.

---

[6] Cicerón se despide de Bruto concluyendo sobre su modelo de orador y conviene en recordar que tanto en otros temas como en este no ha «[...] encontrado todavía nada más sólido, como para aceptarlo e inclinar mi modelo hacia ello, que aquello que me ha parecido lo más cercano a la verdad, ya que la verdad misma está escondida en la sombra» (1997: 155).

Es claro por tanto que había que preparar a oficiantes. Pero apenas se tenían conocimientos para ello, para lo específico de esa encarnación que no fuera dejada a su genio, a su disciplinada memoria y a la virtuosidad de su estudiada elocución. Había que adiestrar al cuerpo pues la mímesis era un acto completo no solo de la faz. El cuerpo del hombre era el alfabeto de la magna enciclopedia del universo, en donde, según Delsarte se da una correspondencia perfecta en donde «A toda función espiritual corresponde una función del cuerpo y a toda gran función del cuerpo corresponde un acto espiritual» (SCHINCA 2006: 256). Se tomaron de la pintura el estudio de la expresión de las pasiones, así como ejercicios corporales para fortalecer la musculatura, al mismo tiempo que propiciar agilidad y capacidad expresiva. Con la danza, la gimnástica, con lo marcial, así como con el canto se introducía al cuerpo en el adiestramiento hasta considerarlo instrumento de expresión. Sin embargo y con todo ello aún el intérprete no había nacido, pues la interpretación, como estudio independiente de otras materias coaligadas y anteriores a ella, no había definido los elementos propios de su campo. Ni Diderot, ni Lessing, pasando por Jacob Engels, Garrick, Sainte-Albine o Riccoboni, hasta incluso los más cercanos para nosotros que se inspiran en los anteriores como Maíquez, Prieto o Bastús, pudieron aún definir con claridad desde la empiria de un magisterio qué era la Interpretación.[7] Lo que sí hicieron fue crear las condiciones de su aparición. Y esto ocurrió con la revolución stanis-lavskiana.

---

[7] Para comprobar mi afirmación ir a Bastús y Carrera *Tratado de declamación o arte dramático*, en especial el capítulo «De la declamación moderna» y «Principios generales de declamación» (2008: 149-159). También a Andrés Prieto *Teoría del arte drama-*

En Stanislavski tenemos por primera vez una disciplina independiente que presenta los términos que la constituyen e intenta definirlos. Con él nace lo que hoy conocemos por Interpretación y así de esta manera el actor se convierte de manera más clara que nunca en un intérprete. El actor será el gran intérprete de los nuevos y clásicos papeles. No el de la hermenéutica que trataría de elevar a la superficie sentidos ocultos del texto manifiesto, para abrir las significaciones implicadas en la literalidad de él. No será el intérprete que trabaja con el pensamiento, como Ricoeur nos indica como especificidad del hermeneuta, para que allí donde hay sentido múltiple, la interpretación sea la manifestación de esa pluralidad (1975: 17). El actor es un intérprete que representa. Trabaja en los principios de la representación en tiempo real. Es un cuerpo de experiencia que representa dentro de los márgenes del *hic et nunc*. El personaje encuentra su mejor acomodo en el aquí y ahora para entrar a formar parte de ese cuerpo que el actor estuvo educando, incluso, también hay que decirlo, maltratando. Y en esto no voy a entrar en esta ocasión pero baste decir que la mayor desviación que sufrió y sufre el organismo actoral es tratarlo como un instrumento.

Bien, como decía, la figura de Stanislavski surge casi como una necesidad del desarrollo de la enseñanza actoral y

---

tico particularmente el capítulo 11 (2001: 185). Igualmente necesario la documentación aportada por Guadalupe Soria Tomás sobre la enseñanza reglada *La formación actoral en España*, especialmente capítulo VI (2010: 370). En todos ellos podemos leer que el término declamación teatral se refiere al «arte de expresar sobre la escena, por medio de la voz, ademán, gesto y fisonomía, los sentimientos de un personaje con la variedad y la precisión que exige la situación en que se encuentra» (PRIETO 2001: 133).

sobre todo de formalizar un técnica y un lenguaje. Era condición de seguir adelante con la exigencia de verdad a un organismo en pleno acto de interpretación, para que la palabra que él pronunciaba fuera un brote, una manifestación del misterio o del lado de las sombras donde esa verdad se ocultaba. No se trataba en ningún caso de bajar el nivel del compromiso del actor consigo mismo ni con el también renaciente espectador. La confrontación entre la pasión y la razón duraba ya al menos dos siglos. No se trataba de una oposición a la tradición, al caduco viejo teatro. No se trataba de ser peor o mejor actor sino de seguir la vía de la sensibilidad o del discernimiento de la razón. Esto había ocasionado serias discusiones en los salones y en los manuales de actuación. Cada lado parecía tener sus defectos pero en ningún caso era lo que antes de esta discusión ocurría con el falso hacer del viejo cómico. Que no por viejo dejaba de dominar la escena. La verdad golpeaba con fuerza la puerta de entrada a la escena, a ese templo laico, para vivir la nueva espiritualidad profana.

Y ese misterio que continúa ocupándolo nos lleva a preguntarnos como actores, no tanto dónde se encuentra la verdad de la máscara contemporánea, sino cuál es el camino de acceso a ella. Cuál es el camino de acceso al personaje. Esta es la pregunta que organiza un sistema de enseñanza como el de Stanislavski. Cuál es el camino que ha de seguir el actor para acceder a ese oscuro lugar de verdad que le está prescrito en la ética de su trabajo. Pero esta pregunta no solo organizó un sistema como el de Stanislavski, también organizó *el Método* de Strasberg. Dos grandes técnicas de interpretación que organizadas como un sistema han condicionado la enseñanza teatral del siglo XX. Y aunque *el Método*, nombre con que el propio Strasberg bautizó a su sistema de