

A EDUCACIÓN DO ACTOR

César Oliva*
 Universidad de Murcia

1. O ACTOR, ¿CULTO OU INCULTO?

Trátase de falar do actor. E da súa educación. Trátase de alcanzar un acordo mediante o cal decidamos se unha profesión de natureza artística, como é a interpretación, leva consigo a condición do culto, o instruído, o intelectual. O punto de partida no que nos situamos obriga a volver sobre unha serie de cuestións sempre controvertidas desde os máis afastados tempos da historia. Pero non esquezamos que é na recente onde colocámo-lo estado da cuestión.

Varios serán os aspectos que debemos expoñer, e varios os dilemas sobre os que intentaremos debater, co fin de insistir nunha nova calidade da natureza do teatro: o estatuto do actor e, del, todo o relativo á súa educación. Acerca disto, a principal interrogante que nos xorde é considerar se o oficio do actor necesita estar integrado de maneira absoluta en determinados procesos artísticos ou intelectuais. E, por iso, saber se o actor require ser culto ou,

o que é o mesmo, partir dunha educación especial. Esta cuestión conecta de maneira directa coa da súa formación, pero cando falamos, aquí e agora, de educación preferiríamos de momento non cinxirnos ó tema específico da súa preparación para a profesión, aínda que, qué dúbida cabe, saia ó longo desta reflexión. Desexamos entrar, en principio, nese amplo arco que abre o termo educación, e que comprende o da formación, pero tamén o do contacto cultural no que se desenvolve a profesión.

Este camiño condúcenos a outra particular interrogante: os actores, ¿son ou foron cultos? É notorio que esta actividade de natureza artística non se distinguiu precisamente polo seu nivel cultural. Desde logo que houbo cómicos de gran formación, lidos e coñecedores de gramáticas e estéticas. Pero non parece que esta fose a norma. A excepción do cómico-poeta, que asumía a máxima responsabilidade da produción, así como da empresa, presenta xusta correspondencia con

* Catedrático de Teoría e Práctica do Teatro.



Margarita Xirgu.



María Guerrero.

aqueles intérpretes que, aínda no século XX, aprendían os seus papeis de oído por non saberen ler nin escribir. De aí que sexa lóxico preguntarse se un oficio que produce arte sexa, en si mesmo, artístico. Por moi estraño que pareza, unha cousa (oficio) non determina a outra (arte), hipótese sobre a que volveremos.

Estas e outras interrogantes son materia de reflexión que non deixará de ser unha especulación máis sobre un tema rozado, cando non abordado con certa extensión, por intelectuais como Duvignaud, Chacerel ou Ortega. Por certo, ningún deles próximos a traballos prácticos propiamente ditos. Deixemos esta circunstancia como simple paradoxo inicial, que atopará especial acomodo en posteriores páxinas.

2. O ACTOR, ¿CREA OU RECREA?

Comecemos polo principio. Os primeiros autores dos que se teñen noticias, é dicir, os primeiros poetas que en vez de ditirambos lles puxeron palabras ós mitos que contaban eran tamén os actores e organizadores de tales espectáculos. Fóra Arión ou fóra Tespis, quen fixo saír do coro a un protagonista escribindo para el un novo tipo de textos, foi tamén o primeiro actor que se presentaba ante o público como tal. Séculos despois, Esquilo asumiu, á vez, as tarefas de poeta, compositor, deseñador de vestuario e decorado, corego (é dicir, organizador ou director de espectáculos) e actor.

Para estes primitivos autores, o actor era intérprete de si mesmo. Pero necesitaba doutros colegas. Esta característica, a de intervir máis dun actor no espectáculo, será común no mundo do teatro. Dado que en Grecia á condición artística unían outra, de carácter eminentemente relixioso, actores e coreutas (membros do coro) abundaban xuntos neste mester. Estes últimos participaban dalgúns trazos daqueles, os actores, aínda que a súa misión non fose plenamente a de actuar. A Esquilo abondáballe con dous intérpretes, pero chegou a necesitar case cincuenta coreutas. Todos eles eran xente preparada, que á condición artística deberían unir outra máis artesanal. Engadamos, con Chancerel, que estes incipientes actores se preparaban en “el arte de evolucionar, danzar, cantar y expresar por medio del cuerpo y de la voz, al son de los instrumentos, el pensamiento del poeta, según las leyes eternas del ritmo y de la melodía”¹. Con documentación máis próxima da experiencia teatral posterior entraremos despois en valorar qué significa mesturar unha actividade de natureza artística cunha aprendizaxe meramente artesanal.

Os actores, pois, en principio, axudaban o poeta a transmitirlle unha historia ó público. Ás veces participaba nese proceso o mesmo poeta pero, aínda nestes casos, acompañando a outros para un mesmo fin. Desde Esquilo podemos dicir que sempre hai un proceso escénico polo cal un crea

(poeta) e outros recrean (actores). Pero recrear, ¿é crear ou é volver a crear a partir de algo xa creado?

Non negaremos a estas alturas que o actor é un creador. Éo, no seu, no seu terreo. Crea a partir de ideas doutro, de suxestións doutro, de perfís deseñados por outro. Desde logo que existen excepcións (creacións colectivas, improvisacións...) pero deixémoslas agora como rarezas. O normal, con Esquilo, con Shakespeare, con Goethe, con Brecht, é facer (interpretar) cousas cun modelo previo.

Neste sentido, tan artístico é recrear como crear, pois o actor que recrea un personaxe está creándoo no escenario. Á súa maneira, transfórmase en tan creador como o primeiro. Diciamos que, en Grecia, Esquilo crea e recrea pola súa condición actoral, pero son moitos máis os que recrean cós que crean, aínda que recrear, neste sentido de face-lo que outro concibiu, está na mesma natureza do teatro. Lembrémoslos medos de Platón sobre o carácter espectacular do teatro. Non podía ser doutro modo. A Platón non lle preocupaba o texto como tal, accesible a uns poucos, senón o texto posto sobre o escenario, é dicir, interpretado. É a mesma preocupación que acosará a todo o que cre no poder suxestivo do personaxe, empezando polos que practican o oficio de censor sen sabelo, tal é o caso de boa parte dos preceptistas que aparecen pola historia do teatro.

1 Léon Chancerel, *El teatro y los comediantes*, EUDEBA, Buenos Aires, 1963, pp. 12-13.

En Roma dáse o caso dun Plauto que comeza a súa actividade teatral recreando, é dicir, interpretando. Axiña pasa a escribir (crear) os seus textos, sen deixar de recrear xunto ós seus actores. A forza de estabilizar unha práctica escénica; a forza de comprobar cómo o público reacciona ante modelos de grande entidade, os poetas reitéranos, coa seguridade de conquistar de maneira máis inmediata o favor do espectador. Ábrese unha liña de recreación a partir de modelos previos, ó que colaborou Terencio cos seus personaxes tan caracterizados. Son os momentos nos que a comedia se establece como xénero, coa súa correspondente codificación. Os actores recrean modelos ou tipos, ós que lles confiren unha máscara. A liña chegará ata a *commedia dell'arte*, exemplificando de xeito preciso o espacio do “recreador” e, con iso, o uso dun oficio.

3. CARA Ó ESTABLECEMENTO DO OFICIO DO ACTOR

Recordemos que en Grecia o teatro era unha cerimonia de tipo relixioso. O actor asumía a condición de verdadeiro oficiante que partía dun oficio, o que supón repetir unha serie de actos para domina-lo dito oficio. Neste debe coñecer unha serie de actividades: cantar, salmodiar, facer pausas e cesuras, gardar determinados efectos para momentos determinados. Durante séculos o actor termina por dominar un oficio, plenamente codificado.

En Roma, o impulso que logra o teatro coa súa absoluta profesionalización conduce a logra-la plenitude do oficio. Quizais falte poesía nos grandes creadores, pero sobra enerxía nos historiáns ou recreadores. O teatro normalízase precisamente cando consegue ser un oficio. Probablemente desde as orixes de calquera manifestación teatral, antes incluso da cultura grecolatina, houbera oficio. Lembrémo-lo que aprendía calquera chamán:

Extraña mezcla de pantomima, prestidigitación y conocimientos empíricos, donde se hallan mezclados el arte de fingir desmayos, la simulación de crisis nerviosas, el aprendizaje de cantos mágicos, la técnica de



Escena de *Anfitrión* de Plauto pintada nun vaso. Museo Etrusco Gregoriano, Vaticano.

producir vómitos, nociones bastante precisas de auscultación y de obstetricia, el empleo de *soñadores*, es decir, espías encargados de escuchar las conversaciones privadas y de hacer llegar secretamente al chamán elementos de información sobre el origen y los síntomas de los más sufridos por tal o cual, y sobre todo, el ars magna de cierta escuela chamánica de la costa noreste del Pacífico: el empleo de un pequeño mechón de plumón todo ensangrentado en el momento oportuno —después de haberse mordido la lengua o haber hecho manar la sangre de las encías— y presentarlo solemnemente al enfermo y a los asistentes como el cuerpo patológico expulsado tras las succiones y manipulaciones².

Esta maneira de coñece-los por-menores de calquera práctica escénica ou paraescénica permite dignifica-lo oficio, independentemente de calquera outra función adherida á el no mundo da escena, como son a inspiración, a creatividade ou a poesía. Todo isto é verdade, como verdade é que o actor manexe o seu corpo, a súa voz, a súa propia expresividade, cun oficio que lle permite mostrarse ante o público nun espacio e un tempo preciso.

Na Idade Media parece que ós gremios artesanais lles competía a representación teatral. De xeito que os que vivían dun traballo concreto, como a carpintería, se dedicaban a interpretar algún papel nas representacións extraordinarias de misterios, sotías ou farsas. Noticia hai de que o gremio dos físicos ou médicos representaban en

Francia a vida de San Cosme e San Damián, así como os confeiteiros ou *pâtisseries*, a de San Honorato. Por non citar vilas enteiras dedicadas a dar vida ós seus patróns, como en Limoxes con San Marcial, ou en Rouen, con San Román. A pesar de todos estes datos, parece demasiado inverosímil a teoría dun teatro medieval exclusivamente afeccionado. Ninguén pode negar a presenza de familias, cando non un individuo só, que tivese na escena o seu medio de vida. O cal obrigaba a practicar un oficio específico: o de comediante ou actor.

En Italia, a *commedia all'improvviso* pareceu contar con intérpretes profesionais moito antes do século XVI, data na que se acepta de maneira común a presenza de compañías que facían do teatro o seu medio de vida. En calquera caso, antes ou despois, a presenza do oficio parece determina-la absoluta entidade da profesión. Por iso, e nun momento no que a dita profesionalización é un feito incuestionable, podemos dicir que o teatro, antes de ser un oficio, era máis ben un xogo, un pasatempo, unha ocupación eventual na que a subsistencia do actor era indiferente. Quizais se poñía na realización escénica todo o empeño artístico, incluso unha enorme intención poética, pero o foxo entre profesión e afección era manifesto. Soamente nos primeiros indicios de industria escénica o teatro se acomodou a uns espacios controlados

² Citado por Enrique Buenaventura, non seu *Seminario sobre Historia del Teatro*, texto mecanografiado, p. 7, que transcribe un documento tomado por Lévi-Strauss, quizais de *Pensamiento salvaje*, París, 1912.



Intermedio dunha representación teatral. Mosaico romano. O autor aproveita o descanso para instruí-los actores.

para a súa entrada. Nese entrañable paso da escena gremial á profesional atopamos en España o exemplo, non menos entrañable, de Lope de Rueda. Este batefolla sevillano segue representando o equilibrio entre o creador e o recreador. E a súa biografía vén a

confirmar unha tendencia a defender e activa-lo oficio en detrimento da creación literaria. Recordémo-lo seu proverbial abandono ante a publicación dos textos que representaba, só reparada pola intervención do editor Joan Timoneda.

Con Rueda, e tras Rueda, aparecen os currais de comedia, estruturas que, á súa inicial boa disposición para a recepción do público, hai que lle engadilo mencionado control de entrada. O auténtico teatro profesional nace cando existe un cobrador ou porteiro, un filtro entre a rúa e a escena. E esta situación é similar en España e en Inglaterra, e axiña o será en Francia. A industria puido desenvolverse no mesmo momento no que se impuxo a lei da oferta e a demanda.

Repasemos esta cuestión, en tanto que significa a consolidación dun oficio, o do actor, que ten como actividade principal a repetición de algo: un papel neste caso. Un oficio que se ve sometido ó gusto do público, co que sempre termina acomodando a súa "arte". Non son poucos os cómicos que cambian de rexistro ó comprobar que os seus trazos característicos non son do agrado do espectador. Estar un día si e outro tamén no escenario, escoita-las reaccións do público, intuí-lo que dará de si un drama ou unha comedia, repeti-las accións pero buscando determinadas innovacións cando a ocasión se presenta, determina o oficio. Un oficio singular, no que a voz e o xesto xogan papeis fundamentais, como o fan outras disciplinas subsidiarias tan necesarias como aquelas. Lembremos, unhas e outras, con palabras de Cervantes:

De gran memoria, primero;
segundo, de suelta lengua;
y que no pareza mengua
de galas es lo tercero.
Buen talle no le perdono
si es que ha de hazer los galanes;
no afectado en ademanes,
ni ha de recitar con tono.
Con descuido cuidadoso
grave anciano, joven presto,
enamorado compuesto,
con rabia si está celoso.
Ha de recitar de modo,
con tanta industria y cordura
que se vuelva en la figura
que hace de todo en todo.
À los versos ha de dar
valor con su lengua experta,
y a la fábula que es muerta
ha de hacer resucitar.
Ha de sacar con espanto
las lágrimas de la risa,
y hacer que vuelvan con prisa
otra vez al triste llanto.
Ha de hacer que aquel semblante
que él mostrare, todo oyente
le muestre, y será excelente
si hace aquesto el recitante³.

Se estes consellos os daba Cervantes para un axuste artístico do oficio do actor, comprobemos que o contido de calquera *Repertorio* ou *Zibaldone* dos cómicos da *commedia dell'arte* ofrecía todo un caudal de solucións propias do mesmo oficio, coas cales se enriquecían e aseguraban as súas presencias nos escenarios. Os "monólogos, diálogos, *lazzi*, conceptos, ditos, bromas, cancións, metáforas, fábulas, anécdotas...", dos que fala Chancerel⁴, non son senón solucións artesanais para calquera actuación

³ *Pedro de Urdemalas*, Jornada III, edición de Sevilla Arroyo e Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987, pp. 712-713.

⁴ *Op. cit.*, p. 54.

aparentemente improvisada, que podían alcanzar un elevado nivel artístico cando a ocasión se presentaba. Recordemos que os *lazzi* partían da habilidade do cómico, pero requirían moitas doses de imaxinación ou “bravura”.

4. UN OFICIO DE NATUREZA ARTESANAL

Estamos falando xa da consolidación dun oficio que ten un desenvolvemento profesional absoluto a finais do século XVI. O termo oficio, de etimoloxía latina, é sinónimo de servizo, ocupación, deber, papel que desempeñan as persoas ou as cousas, é dicir, actividades que requiren determinadas características. Comprobémo-la natureza doutro oficio, como é a olería. Un oleiro ofrece un servizo para o que necesita ter destreza, sabe-lo que fai, mostrar seguridade, non poñerse nervioso, economizar medios e recursos. ¿Non son acaso calidades estas de enorme semellanza coas que necesita o actor? Desde as súas orixes, pois, un produto de natureza artística convértese nun oficio de natureza artesanal, cousa que en nada desmerece a condición desta actividade senón que a caracteriza.

Hai xa algúns anos, o filósofo da Arte Collingwood⁵ fíxonos perder algúns dos prexuízos ancestrais polos que ós artistas lles doe ser chamados artesáns. Non obstante, non creo que sexa-

mos totalmente conscientes da diferenza entre ser artistas e ser artesáns. O exemplo dos actores orientais podería darnos algunha luz ó respecto. Os que representan o Teatro Nô xaponés dise que parecen estatuas que falan, como quizais fosen os gregos. Pero unha recente experiencia dun autor español contemporáneo, Juan Mayorga, que pasou un tempo na China estudiando diversas manifestacións escénicas daquela afastada civilización, ofrece un caso máis preciso sobre o que estamos tratando. Conta Mayorga que, tras asistir a unha función da ópera de Pequín, lle ocorreu o seguinte:

Acabada la representación, pude hablar con el actor protagonista. [...] Ese actor era hijo de un actor, quien a su vez había sido hijo de un actor, quien a su vez había sido hijo de un actor. Ante el, se tenía la sensación de estar ante todos ellos al mismo tiempo. Ese hombre había interpretado los mismos papeles que su padre, que su abuelo, que su bisabuelo. Y, según me explicó, hasta donde podía saberlo, había interpretado esos papeles exactamente como ellos lo habían hecho. Yo me arriesgué a preguntarle si nunca sentía necesidad de interpretar otras formas teatrales. Me miró con extrañeza: “¿Otras formas teatrales?” “Teatro contemporáneo”, le aclaré. El me contestó con un gesto que fue mucho más que un no [...]. Aquellas obras que el interpretaba ya eran una completa representación del mundo⁶.

5 Collingwood, *Los principios del arte*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960.

6 Juan Mayorga, “Ni una palabra más”, en *El teatro español ante el siglo XXI*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2002, p. 285.

Á marxe da interpretación que o dramaturgo español extrae da discutible necesidade de escribir para a actualidade, a nós interézanos aquí a circunstancia de estar ante un claro exemplo de defensa do oficio, exemplificado pola súa reiteración extrema. É evidente que a civilización oriental e a occidental non comprenden da mesma maneira o alto sentido e nivel que pode alcanzar-lo oficio da interpretación. Nin tampouco que unha actividade repetitiva e aparentemente artesanal poida alcanzar-lo cume da arte ó transmitir emocións e sentimentos da maneira máis adecuada posible.

E todo iso é así porque, en Occidente, adoitamos darlle moita máis importancia á arte ca ó oficio, a pesar de que a historia nos diga que varios dos seus grandes nomes o facían ó revés⁷. Shakespeare puxo a arte ó servicio do oficio. Shakespeare, Molière e moitos outros. Tódolos que viviron máis preto da profesión ca da arte. Desde os poetas do Século de Ouro ós máis actuais autores do século XX, prodúcese teatro para unha industria chea de condicionantes, o que non impide lograr feitos artísticos. Estamos falando de creadores ó servicio da empresa, que acadan produtos de moi diverso nivel. O importante comeza a se-la referida empresa, e as empresas baséanse en oficios: porteiros, limpadores, tremoieiros, actores,

aínda que soamente a estes se lles confira a posibilidade de ser artistas.

Shakespeare e a maioría dos poetas isabelinos morren sen presta-la atención que nós lle damos despois á súa arte de escribir. Parece como se se preocupasen máis polo efémero (a representación) ca polo inmortal (a literatura). En definitiva, preocupábanse do seu oficio. Os grandes creadores pouco a pouco foron tomando posicións na incipiente industria escénica. O prezo das localidades determinaba unha nova xerarquización de oficios, e o poeta non tiña por qué asumir outro que o seu propio na cadea de produción. Mentres en España, e despois en Francia, a tarefa de escritor empezaba a cobrar unha dignificación especial, en Inglaterra encontramos un período de interrelación de oficios aínda con resonancias medievais. Shakespeare é actor antes de encargarse de adecuar vellos textos ós gustos contemporáneos. Deste mester pasa a considera-las súas auténticas posibilidades como creador, aínda que nunca perderá a súa condición de cómico. Na súa propia biografía atopamos tamén o paso do recreador a creador, tarefa na que se fixa en exclusiva no seu retiro de Stradford, poucos anos antes da súa morte. Aínda o seu itinerario artístico ten parecidos co de Plauto. O que os diferencia é que a actividade creadora de Shakespeare acabou por relegar á recreadora.

⁷ Peter Brook trata do nivel de preparación dos comediantes orientais, fronte ós occidentais, en “La astucia del aburrimiento”, primeiro capítulo do seu libro *La puerta abierta*, Barcelona, Alba Editores, 1999.



Julián Romea.

5. APARECEN AS TEORÍAS SOBRE A ACTUACIÓN

Non deixa de ser curioso que todos estes grandes poetas europeos dos séculos XVI e XVII mantivesen serias discrepancias cos teóricos que lles dicían cómo debían escribir. Cada un á súa maneira estableceron un pulso entre a teoría e a práctica. Unha (a arte) dicíalles cómo debían de facelo; outra (o oficio), o que tiñan que facer. Shakespeare non lle fixo caso ó seu predecesor Sydney, que xa pontificaba sobre os excesos que comezaban a verse

nos teatros, que era o que lle gustaba ó público. Lope de Vega mareou a perdiz co seu polémico *Arte nuevo de hacer comedias*. Molière combinaba con habilidade os seus innatos dotes para a escena coas amoestacións do seu, por outro lado, amigo Boileau.

Para a auténtica historia do teatro era igual que os preceptistas dixesen o que dixesen. A historia do teatro é a historia dunha oposición ás regras, pero non por determinados desexos de transgredir dos poetas senón porque sempre seguiron máis o gusto do público có da arte. Isto sucedía onte e sucede hoxe, e en industrias moi desenvolvidas, como era a europea de principios do século XX.

Pero volvamos ós cómicos e á súa educación, porque axiña asumirán un papel de mestres, incluso como teóricos, impensable en épocas anteriores. Se fixemos unha digresión cos poetas é porque, nun momento dado, nos atopamos con que os actores, na maquinaria empresarial, empezaron a cobrar unha importancia superior á dos escritores. Eses actores son os que o público vía día tras día, e os que mostraban os afectos e sentimentos das palabras. O oficio comezaba a sentirse arte, polo menos no cume da profesión, porque nas escalas inferiores a situación non debeu de cambiar demasiado: seguían no repetir e repetir sen ter que comprender totalmente cómo e por qué se dicían aqueles maravillosos versos. O actor, a partir do século XVIII e, sobre todo, no XIX, empezou a cobrar tal consideración, incluso intelectual, que tivo

necesidade de conta-la súa arte, de dicir cómo conseguía emociona-lo público, e de darlles consellos ós seus colegas. Desde Talma, e aínda antes, un pequeno e seleccionado grupo de actores comezaron a escribir tratados de interpretación. O século XIX encheuse deles. Demostraban unha profesión culta, na que a cita a Aristóteles ou a Shakespeare (nos seus propios textos dramáticos) se facía imprescindible. O oficio vólvese literatura a través de manuais.

No século XVIII, Pierre Rémond de Saint-Albine preocupouse pola interpretación no seu ensaio *Le comédien* (1749), pero sería o poeta Diderot quen se viu obrigado a falar do actor como elemento fundamental na creación escénica no seu célebre *Paradoxe sur le comédien* (1773). É importante advertir que as calidades primordiais que esixía para un grande actor eran: “mucho juicio; es necesario que sea un espectador frío y tranquilo; exijo de el, en consecuencia, penetración y ninguna sensibilidad, arte de imitarlo todo o, lo que viene a ser lo mismo, una aptitud igual para toda clase de caracteres y de papeles”⁸. Ó prescindir Diderot da sensibilidade como necesidade está indicando, de novo, a supremacía do oficio fronte á arte ou, polo menos, a necesidade de partir do oficio para conseguila arte. “Si el comediante fuera sensible, ¿podría, de buena fe, representar dos veces

seguidas un mismo papel con igual calor e igual éxito? Estaría muy cálido en la primera representación, y frío como el mármol, agotado ya, en la tercera”. Diderot prefire o “comediante que representa con reflexión, con estudio de la naturaleza humana, con imitación constante de algún modelo ideal, con imaginación, con memoria”, en suma, que sexa “lo mismo en todas las representaciones”⁹. En definitiva, e sen menoscaba-lo seu carácter elevado, o ensaísta francés prefire o actor imitativo ou artesanal ó creativo ou artístico.

O actor Talma relacionábase con Napoleón, ó que se di que lle ensinou a dirixirse ás súas tropas, cando a verdade é que era este o que lle daba consellos ó actor para a súa interpretación de reis e príncipes. Romea, Coquelin, Kemble e unha longa lista de xentes de teatro escribiron sobre a interpretación no século XIX manuais que adoitaban responder a títulos tan explícitos como *A arte do actor*, *A arte e o actor...* A partir dese tempo, os intérpretes non dubidaron en cualificarse a si mesmos como artistas. Insistimos en que só eran os grandes intérpretes os que o facían, aqueles que ocupaban as primeiras posicións nos escenarios, e que impedían que calquera actor de reparto ou secundario toldase a súa “arte”. Debido á estrutura tan xerarquizada das compañías, ás escalas inferiores esixíase-lles oficio principalmente; a “arte”

⁸ Diderot, *Paradoja acerca del comediante*, versión española de Luis Hernández Alfonso, Madrid, Aguilar, 1964, pp. 33-34.

⁹ *Op. cit.*, pp. 34-35.



François-Joseph Talma, de Delacroix. Teatro da Comedia Francesa.

empezaba a estar reservada ós “divos”. Un colaborador de Scribe, Legouvé, editou un pequeno ensaio que polo seu título parece estar pensado máis nos autores ca nos actores. *A arte da lectura*, a xuízo dos seus contemporáneos, ofreceu todo o que se pode ensinar sobre a técnica interpretativa.

Na diferenciación entre primeiro actor e actor de reparto atopamos, pois, unha correspondencia tan clara e

evidente con artista e artesán que deixa abertas demasiadas sospeitas. Se fose tan rotunda, para a maioría dos actores non sería imprescindible unha educación especial para exercer-lo oficio. Da mesma maneira, para o selecto grupo dos artistas, parece fundamental contar cunha rigorosa formación e educación. Como toda regra ten a súa excepción, non é difícil comprobar que non todos os grandes actores gozaban de instrución privilexiada, da mesma maneira que algún que outro actor secundario podería ser culto. Pero non podemos xeneralizar no que só son excepcións. O certo e verdade é que, a partir dun momento dado, os primeiros actores comparten amizade cos intelectuais: poetas, filósofos, pensadores, e outro tipo de artistas: pintores, escultores, músicos... Amizade e faladoiros dan orixe a unha continua fonte de influencias. Lembrémo-las palabras de Thomas Mann, a través do protagonista de *Morte en Venecia*: “A arte é a maior fonte de educación”. Desde o século XIX pódese rastrexar a idea do artista como ser perfecto, exemplar, nada ambiguo. Moitos actores que escriben daquela os seus manuais confunden a mantenta as virtudes do artista coas do home. Non se pode ser bo actor sen ser boa persoa.

A maioría destes artistas, sen tempo nin posibilidade de formarse en colxios ou universidades, conseguen unha educación tardía, pero rigorosa e continuada. De aí a ser, eles mesmos, mestres, e incluso a provoca-la creación de conservatorios, hai un paso. No século XIX institucionalízanse entidades

que serven para a formación do actor. A preocupación é total, dado o elevado papel social que adquire a profesión, e a esixencia artística que se lles atribúe ós comediantes.

6. INSPIRACIÓN FRONTE A FORMACIÓN

Estes artistas basean boa parte das súas fórmulas estéticas na inspiración. O tema crucial da súa filosofía é que o actor nace e non se fai, debate que se xeneraliza durante moito tempo, e que non oculta a necesidade de cultivalo oficio. O oficio si que se pode ensinar, e é o instrumento que permite manter unha liña media satisfactoria no día a día dos escenarios, a pesar dos mil avatares que acosan a existencia do actor. De aí que Pierre Fresnay afirme que “A quienes no han recibido dones excepcionales, la enseñanza sólo puede aportarles los medios para realizar unha carreira mediocre; los otros descubren por si mismos aquello que asegurará su éxito”¹⁰. Máis adiante conclúe: “Uno es comediante inmediatamente, o no llega a serlo jamás”. Un artista formado, e con considerable educación, bota man de recursos do oficio ese día no que a morte dun ser querido ou o descubrimento dun novo amor pode trastoca-la

súa actuación. Entón o recreador de sentimentos que é o actor pon o seu piloto automático que lle permite aparecer, finxir, facer como que nada pasa ó seu redor. ¡De cantas tribulacións salvou a un actor un oficio ben asimilado!

Cando o actor chega ó século XX xa non son soamente manuais os que propón, senón que necesita métodos de actuación. Na práctica parece que foi Stanislavski quen conformou a primeira metodoloxía de actuación, pero non habería que esquece-las ensinanzas de Antoine a uns actores virxes (afecionados) nos que viu a única posibilidade de rompe-la tradición declamatoria. En principio, tales métodos ou receitas para a interpretación máis convincente xorden da necesidade de renova-lo teatro, de facelo acorde cunha modernidade que quere prescindir dun pasado romántico caracterizado pola exaltación e os excesos expresivos. Isto é só en principio, porque hai quen ve nesa proliferación de métodos un recurso para solucionar-lo ancestral medo dos actores a enfrontarse co silencio escénico, a dúbida, a improvisación¹¹. De feito, o que o actor quere é ter recursos para todo. Como os antigos cómicos que vivían co seu *zibaldone* no peto.

Ter recursos para todo. Pero, ¿é isto posible? Podería ser que non. O

¹⁰ Pierre Fresnay, *Yo soy un comediante*, Buenos Aires, 1956, p. 37.

¹¹ O autor e director de cine David Mamet é máis radical neste tema cando di: “Formal education for the player is not only useless, but harmful. It stresses the academic model and denies the primacy of the interchange with the audience” (A educación formal para os actores non só non serve de nada, senón que é prexudicial. Destaca o modelo académico e nega a primacía do intercambio co público), *True and False*, New York, 1997, p. 18. Neste capítulo, Mamet trata daqueles actores ós que non lles gustaría saír das escolas e enfrontarse cos escenarios auténticos.

século XX ábrele o dilema ó actor de se unha sólida formación, unha educación completa como soamente tiñan as figuras de décadas anteriores, é capaz de solucionar tanto os seus problemas artísticos como os do oficio. Reparemos, sen embargo, en que a maioría dos profesionais que chegan ó escenario ségueno facendo, polo menos ata hai relativamente pouco, polo sistema que en España se chamaba de meritoriaxe, e que en Europa contaba con variantes sobre o mesmo tema. Así confesa que chegou o citado Fresnay, para o que “en el arte del comediante la técnica ocupa poco lugar, como que sólo consiste en algunos principios de respiración, emisión y dicción, y asombra pensar que tanta gente se gana la vida enseñando tan poca cosa”¹².

A meritoriaxe é un auténtico sistema artesanal de aprende-lo oficio, é dicir, o primeiro estado de formación esixible ó actor. Despois será artista ou non o será, pero o oficio debe sabelo. Pero, ¿como se chega a isto? Como en calquera outra práctica artesanal: a través da contemplación e da repetición. Niso o teatro é unha actividade semellante a outra profesión. Tomémo-lo exemplo do aprendiz de xastre. Este ve como o mestre mide, traslada as súas medidas a uns patróns, corta, cose e proba. Da mesma forma, un meritorio de teatro ve como e seu mestre prepara o papel, memoriza con trucos mnemotécnicos máis ou menos sofisticados, sae e pisa o escenario, lanza a voz, utiliza os seus recursos cando determina-



Pierre Fresnay.

das circunstancias o obrigan a iso (falar con afonía, por exemplo). Cando ó aprendiz se lle dá un pequeno papel intenta imitar primeiro, ata conseguir que o seu traballo se pareza ó do seu superior. Quizais o exemplo do xastre sexa demasiado brusco na súa comparación artística co actor. Pero podemos tomar, se se quere, o do aspirante a pintor, que asiste ó taller do mestre e ve como prepara os seus pinceis, como

12 *Op. cit.*, p. 82.

mestura as cores cando non os ten que fabricar el mesmo, coloca as seus modelos, proba con carbón ante o lenzo en branco, acomete os seus primeiros trazos... Axiña o mestre lle deixará compoñer tons, manexar pinceis, e incluso encher algúns fondos das súas obras.

Moi ó principio do citado libro de Fresnay, sorprende que o famoso actor francés explique a súa prevención sobre a escritura deste tipo de manuais. A explicación que fai non pode ser máis sinxela. É moi difícil para un actor explica-lo seu traballo. "Las obras sobre ebanistería no han sido escritas por los grandes ebanistas. Siempre me he jactado de ser un obrero del teatro, un obrero especializado. ¡No me convierta en un teórico más, que ya cansan!"¹³. O seu parecer sobre esta cuestión ofrece unha versión rotunda da situación.

7. O ACTOR, ¿OFICIO ARTÍSTICO OU ARTESANAL?

Oficio e aprendizaxe constitúen unha maneira de aprender desde a práctica que nada ten que ver con esoutra, máis contemporánea, por medio da cal o aprendiz de artista vai a unha escola, academia ou facultade. O problema non é aprende-lo oficio, cousa que antes ou despois se consegue, senón que, co oficio asumido, o artista chegue a ser artista. A experiencia demostra que o camiño non determina a calidade ou grao de valía do aspirante. Que son outras as cousas que determi-

nan o nivel que conseguirá este na súa profesión. E que, polo tanto, e isto é o máis sorprendente cando se descobre, que un artista (actor, pintor, escultor) pode selo sen formación predeterminada e, incluso, sen educación. Claro que é habitual que, sendo artista, é dicir, tendo esa especial capacidade para crear emocións, sentimentos e afectos, se relacione con outros artistas e que, entre eles, complementen un particular proceso de educación.

Pero o normal é que, no específico terreo do teatro, a compañía, centro e eixe do proceso escénico, estivese constituída por unha serie de profesionais que adquiriron o oficio pola meritoxe. O que significa situa-los artistas como unha peza máis da engrenaxe da produción, con cometidos non menos irrelevantes cós de técnicos e administrativos da empresa. Uns saben unir madeiras, outros leva-la contabilidade, outros falar no escenario. Esta aseveración, que parece menospreza-la arte dos actores en xeral, cousa que non é así, non fai senón establecer distincións entre artistas e artesáns, á maneira do citado Collingwood. E iso non é bo nin malo, como ben apostila o pensador inglés.

É posible que máis dun autor (creador) e máis dun director (recreador contemporáneo) prefiran unha compañía de excelentes artesáns que de irregulares artistas. A este respecto, a historia recente, e a non menos recente, produciu ditos e sentencias que non son

13 *Op. cit.*, p. 27.

fáceis de entender fóra do contexto teatral que manexamos ata agora. Ditos e sentencias co fondo e trasfondo da natureza específica desta profesión ou oficio. Vexamos algúns deses exemplos:

1. Comecemos polo de maior entidade e máis rotundo, que vén dado polo coñecido dito de “ter táboas”, expresión que se adoita estender á vida corrente. Parece evidente que os que teñen táboas levan terreo gañado en calquera manifestación ou actividade; pero máis evidente aínda é a súa procedencia teatral, pois os escenarios de épocas remotas estaban construídos por táboas unidas. Esta materialidade conduciu ó uso do material como sinónimo de escenario. De aí que o cómico que as pisase moito tiña, por dereito propio, táboas. O dito condúcenos de xeito inevitable, ó feito de que ter táboas non é ser máis ou menos artista, senón simplemente domina-lo oficio.

2. “A papel sabido non hai cómico malo”. É unha loa absoluta ó predomnio do oficio no actor. Un actor que saiba o seu papel, que o diga non importa se demasiado ben, sabe seguro que non fracasará no seu cometido. Un cometido que parece non necesitar especialmente do rango artístico, senón do profesional. Por suposto que o dito vai en contra de calquera posición de esixencia que debemos ter ante o feito escénico. Pero aclara o que foi a profesión durante séculos.

3. “O peor actor profesional é mellor có mellor afeccionado”. Outro canto ó oficio que determina ademais

un desprezo á arte que se lle supón ó mellor afeccionado. Tan discutible, obviamente, como o anterior dito, pero ó mesmo tempo tan evidente.

Baixo este panorama non é difícil precisar que a profesión do actor permaneceu tradicionalmente próxima ó concepto de oficio. Un oficio que nunca esixiu dunha educación singular, incluso de formación especial, e que só nos últimos anos do século XX parece requirir de certos trazos intelectuais. Desde que, a finais do século XIX, unhas poucas universidades americanas decidiron implantar estudos escénicos, o actor parece inmerso na necesidade de ter unha educación elevada, composta por disciplinas complementarias ó teatro, como son a Historia da Arte, a Literatura, a Gramática ou a Música. Todo o cal nunca asegura, por outra parte, que estes artistas tan peculiares exerzan adecuadamente a súa misión de contar historias da mellor maneira posible, é dicir, transmitindo os sentimentos máis elevados.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV., *The Cambridge Guide to World Theatre*, Cambridge University Press, 1988.
- Aristóteles, *Poética e Retórica*, en *Obras*, Madrid, 1964.
- Baty, G., e R. Chavance, *El arte teatral*, México, 1955.
- Brook, P., *La puerta abierta*, Barcelona, 1999.

- Chancerel, L., *El teatro y los comediantes*, Buenos Aires, 1963.
- Collingwood, G., *Los principios del arte*, México, 1960.
- Diderot, D., *Paradoja acerca del comediante*, Madrid, 1964.
- Fresnay, P., *Yo soy un comediante*, Buenos Aires, 1956.
- Hartnoll, Ph., *The theatre, a concise story*, London, 1985.
- MacGowan, J., e W. Melnitz, *Las edades del oro del teatro*, México, 1965.
- Mamet, D., *True and False*, New York, 1997.
- Oliva, C., e F. Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, 1990.
- Pandolfi, V., *Storia universale del teatro drammático*, Turín, 1964.
- Rodríguez Adrados, F., *Fiesta, comedia y tragedia (sobre los orígenes del teatro griego)*, Barcelona, 1972.
- Tieghem, P. H., *Los grandes comediantes*, Buenos Aires, 1961.



César OLIVA, "A educación do actor", *Revista Galega do Ensino*, núm. 36, outubro, 2002 (*Especial Artes*), pp. 199-216.

Resumo: A educación do actor ten sido obxecto de certas especulacións durante os últimos anos. Unha actividade artística como é a interpretación parece unida ó mundo da cultura e, como tal, tense desenvolvido durante unha boa parte da historia do teatro. Pero non sempre tivo o actor conciencia de artista, senón que a súa profesión parecía máis próxima á dun artesán que aprende o seu oficio coa experiencia e a repetición, ca ó estudio e disciplina académica que se presupón. O presente artigo indaga na natureza da dita profesión, fai un breve percorrido polas máis importantes etapas da creación escénica e atopa que a formación do actor non está necesariamente relacionada coa entidade ou calidade dos artistas.

Palabras chave: Historia do teatro. Formación do actor. Educación do actor.

Resumen: La educación del actor ha sido objeto de ciertas especulaciones durante los últimos años. Una actividad artística como es la interpretación parece unida al mundo de la cultura y, como tal, se ha desarrollado durante buena parte de la historia del teatro. Pero no siempre el actor tuvo conciencia de artista, sino que su profesión parecía más cercana a la de un artesano que aprende su oficio con la experiencia y la repetición, que al estudio y disciplina académica que se presupone. El presente artículo indaga en la naturaleza de dicha profesión, hace un breve recorrido por las más importantes etapas de la creación escénica, y encuentra que la formación del actor no está necesariamente relacionada con la entidad o calidad de los artistas.

Palabras clave: Historia del teatro. Formación del actor. Educación del actor.

Summary: The education of the actor has been the object of various speculations during the last years. An artistic activity such as acting seems to be related to the world of culture and, as such, it has been developed during a good part of theatre history. However, the actor wasn't always conscious of being an artist, but, on the contrary, his profession seemed closer to that of an artisan who learns his craft through experience and repetition. This article explores the nature of this profession, briefly goes through the most important stages of scenic creation, and finds that the formation of the actor is not necessarily related to the entity or quality of the artist.

Key-words: History of the theatre. Training of the actor. Education of the actor.

— Data de recepción da versión definitiva deste artigo: 12-07-2002.

