

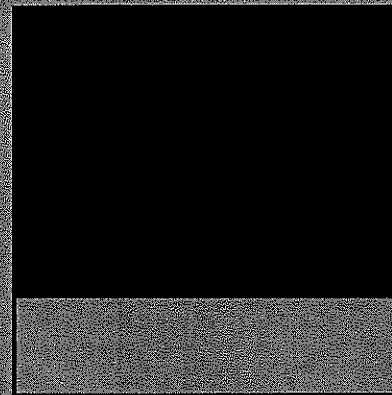
■ Real Escuela Superior de Arte Dramático ■

TEORIA
◉ RESAD ◉

CONSEJERIA
DE EDUCACIÓN

Comunidad de Madrid

TEORIA



11

SOBRE LA ENSEÑANZA ACTORAL

RESAD

Juan Pastor

Real Escuela Superior de Arte Dramático

Director:

Juan José Granda

Consejo Editorial:

José Luis Alonso de Santos

Emeterio Díez

Miguel Medina

Eduardo Pérez-Rasilla

Diseño:

TEATRA DG (Juan Manuel Sánchez

y Juan Antonio Vizcaíno)



SOBRE LA ENSEÑANZA ACTORAL



JUAN PASTOR

En el año 1833, bajo el reinado de María Cristina, nace el Real Conservatorio de Música y Declamación del que hoy es heredero la Real Escuela Superior de Arte Dramático. La necesidad de escuelas donde se pueda formar el actor se hace entonces patente. No sólo profesionales de prestigio como Isidoro Máiquez o Julián Romea se preocupan por la educación del futuro artista –publicando manuales o impartiendo clases–, sino que hasta los empresarios, como es el caso del dueño del Teatro Novedades, solicitan del ministerio de Fomento “una autorización para establecer en aquél coliseo una cátedra teórico-práctica de declamación que deberá abrirse cuando comience a funcionar dicho teatro”. Así lo publica el diario *La Iberia* el 13 de septiembre de 1876.

Pero la inquietud y la demanda de una enseñanza actoral se remonta a mu-

chos años atrás. Ya en el siglo XVI el actor moderno supera la teoría de la inspiración divina y se enfrenta a la necesidad de una formación, de un aprendizaje, de una técnica. Melchor Cabrera y Guzmán en su *Defensa por el uso de las Comedias*, escrita en 1646, habla sobre la necesidad del método: “En él se esmera el poeta, y quien le dice le da alma y perfección en las acciones y con la voz, conque da ser a lo que representa, diciéndolo como si lo sintiera, y sintiéndolo como si de verdad padeciera y obrara. Conque en el autor y representante se hallan los efectos del arte y del artificio que aquel, dice Séneca, obra con arbitrio y este dando fruto porque finge el método que le dio arte y hace lo que le toca por su oficio, reduciendo a obra lo que encomendó a la memoria según, Quintiliano.” Por lo que parece, Cabrera y Guzmán se adelantó unos

© REAL ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO

Avenida de Nazaret, 2
28009 Madrid

I.S.B.N.: 84-88338-26-0

Depósito Legal: M. 11.420-2000

Impreso por: A. G. Luis Pérez, S.A.

Algorta, 33 - 28019 Madrid

cuantos años al "sí" stanislavskiano o a la necesidad de un método, como comenta Evangelina Rodríguez en *La técnica del actor español del Barroco*.¹ Pero, incluso, podríamos ir un poco más allá. En 1595, Alonso López Pinciano escribe todo un tratado sobre el arte del actor en la Epístola XIII, "De los actores y representantes", de su *Philosophía Antigua Poética*. Y, si siguiéramos adentrándonos en el pasado —a pesar de que las técnicas actorales se transmitían oralmente—, podríamos llegar hasta Aristóteles.

En definitiva, no es un arte nuevo el del actor, ni reciente la preocupación por la formación y el aprendizaje de una técnica interpretativa. Esto siempre preocupó, como ya Cervantes nos dice a través de su *Pedro de Urdemalas*:

Sé todo aquello que cabe
en un general farsante;
sé todos los requisitos
que un farsante ha de tener
para serlo, que han de ser
tan raros como infinitos...²

Y describe, a continuación, un sin fin de requisitos que ha de reunir, aprender y dominar el actor.

Pero permítame el lector que retorne al siglo XX y me ciña a una de las muchas materias que componen una enseñanza multidisciplinar como es la del arte del actor: la Interpretación.

MÉTODOS

Hoy en día el actor estudia, gracias a Dios, pero existen momentos concretos a lo largo de su carrera en los que se

siente perdido, confundido, o lo que es peor, con cierto sentido de frustración. A pesar de haber invertido tiempo y esfuerzo en su formación, a pesar de tener "aprendidas" un sin fin de técnicas y de haber acudido a cursos, cursillos y seminarios actorales (a veces para cubrir su vacío laboral y mantener la sensación de que es actor porque sigue actuando), nota que eso "aprendido" no le ayuda a solucionar los más elementales problemas de actuación; nota que no está haciendo su trabajo adecuadamente. Algo falla y no sabe qué. Sin embargo, en otras ocasiones, inesperadamente, de una forma sorprendente y sin esfuerzo alguno, fluye todo con facilidad, aflora su talento como lo hace el petróleo de un rico yacimiento, sobrepasando sus expectativas de actor exigente consigo mismo. En el fondo, en lo más profundo de uno mismo, se piensa que ha sido cuestión de casualidad. Es posible que de ahí nazca la actitud supersticiosa que algunos actores todavía mantienen, como el torero ante una suerte imprevista. La palabra suerte es la más repetida antes de un estreno. Pero la suerte no existe en el arte del actor.

Otras veces el actor, sobre todo el actor técnico con comillas, echa la culpa de su mal resultado a la falta de un estado adecuado. Su estado físico o emocional, su atención interna, no era la idónea. Esa atención interna se supone que le libra de la terrible experiencia de tener que vivir en público algo para lo que posiblemente no está preparado: la actuación. Piensa que su estado era insuficiente. Insiste en la introspección y crea una sólida cuarta pared que le ayude a mantener su atención a recaudo

de la fiereza del público. Surge ese terrible y familiar miedo de no estar a la altura de sus expectativas como actor talentoso que es. Olvida que lo importante no es cómo se siente el actor, sino en qué medida su trabajo es válido para crear la ilusión de un personaje en escena. Con el fin de liberarse de esos temores, busca fórmulas mágicas que otros actores de gran dominio técnico parecen tener.

Famosa es la frase de que la libertad creadora es el fruto de la esclavitud a la técnica. Bien. Pero en el actor la técnica debe servir para desarrollar una serie de habilidades y eliminar una serie de resistencias expresivas. Nunca debe servir de refugio o de fórmula mágica para la creación. Y de ninguna manera debe ser un dogma. William Layton, un querido maestro de actores, decía: "Una enseñanza sana es a mi juicio aquella que se toma a sí misma como punto de partida y no como dogma de fe, aquella que tiene lugar en un proceso de crecimiento orgánico y vivo y está abierta a las circunstancias sociales en que este proceso se desarrolla."³

Recuerdo que hace ya algunos años, cuando daba mis primeros pasos como actor en la profesión, como cariñosamente la llamamos, no caía muy bien el que uno pudiera estar estudiando una determinada técnica. Según ciertos profesionales, un actor nacía, no se hacía. Sólo valía la experiencia en las tablas y, naturalmente, el talento. Si acaso bastaba cierto entrenamiento oral. El resto lo hacía la experiencia en escena aunque fuera sacando la lanza durante años. Posiblemente, no les faltaba del todo razón, si es que el actor conseguía estar años enteros contratado en una compa-

ña. En ese clima, uno debía ser prudente y mantener con cierta discreción su actividad pedagógica cuando coincidía con los compañeros en los estudios de grabación o de rodaje y en los teatros.

No es que hoy en día no haya gente que siga pensando de la misma manera, pero han cambiado mucho las cosas o por lo menos eso creo. Es más, ha habido una invasión de métodos, técnicas, escuelas y fórmulas mágicas. Posiblemente, la mayoría de ellas sean válidas en sí mismas. No lo dudo. Pero se aplican inadecuadamente o se dan fuera de un proceso lógico y coherente de crecimiento personal. Se imparten de una forma anárquica y ocasional, esporádicamente, sin tener en cuenta un proceso personal y singular, de modo que producen confusión y un bloqueo creativo en el joven estudiante. O lo que es peor, se confunde erudición con arte. Aparece el típico cursillista que ha estudiado todas las técnicas posibles y que maneja los lenguajes técnicos más complejos, adornados con sus justificaciones personales, pero incapaz de enfrentarse con coraje y valentía a sus problemas más elementales de expresión. A veces, he llegado a pensar que, cuanto menos pretensión de ser correcto y perfecto tiene un actor, más capaz se siente de liberar y expresar su propio talento y humanidad. De lo que sí estoy seguro es de que las elecciones intelectuales y forzadas en el actor son un síntoma de que hay problemas en el proceso creativo de la persona.

David Mamet dice que la meta de la erudición, cuando se aplica al arte del actor, es transformarlo en un ser superior al público. Según él, este tipo de

actor diría: “refr, llorar, suplicar, etc., está bien para la multitud, pero yo lo haré de una forma mas elevada, teniendo en cuenta cierta referencia cultural.”⁴ Aunque puede que Mamet exagere un poquito, con esto lo que quiere decir es que dicho actor está demasiado preocupado con “su resultado”, cuando lo verdaderamente importante es dejar fluir el impulso creador en escena y ponerlo al servicio de la realización de la obra, que es lo único que importa más allá del virtuosismo o incompetencia personal. Y esto lo dice en su crítica a lo que se ha venido en llamar “Método americano”, heredero del Actors Studio de Lee Strasberg (por otro lado, muy lejano a otras técnicas que no sé por qué se las confunde en España con aquél). Este método sostiene que un actor puede determinar el resultado requerido en escena en un momento dado y entonces estudiarlo y suministrarlo como si de un producto manufacturado se tratara. Pero la preocupación por el resultado es la preocupación por uno mismo, y el arte no es un intento de compartir las virtudes y los logros de uno mismo con el público, sino un acto espiritual desinteresado.

Ni condono ni defiendo esas técnicas a las que se refiere Mamet. Por ejemplo, el ejercicio de la llamada “memoria emocional”, muy denostada últimamente, aunque, a veces, de una forma exagerada por su desconocimiento. (Lee Strasberg la usaba no sólo para dar respuestas emocionales sino, sobre todo, para el desarrollo de la imaginación.) Pero es claro que esa técnica concreta resulta mecánica cuando se usa en escena, pues planifica un ejercicio para poder liberar un sentimiento y, por lo

tanto, anticipa lo que va a ocurrir más tarde impidiendo vivir el presente. Los actores, como los atletas, deben ser capaces de respuestas espontáneas y los procesos mentales deben estar listos para responder en el momento de la acción. La anticipación es la enfermedad del actor y esa técnica interfiere la intuición y la espontaneidad, algo indispensable en el actor, bajo mi punto de vista. Por otro lado, es conveniente que el actor busque el estímulo creador fuera del mundo privado e interiorizado de sí mismo. Es decir, la concentración en escena debe empezar fuera de uno mismo.

Pero sin insistir en tecnicismos metodológicos ni valorar las bondades o inconvenientes de uno u otro método, algo que siempre debemos tener en cuenta como principio básico en la enseñanza actoral es el gradual y diferenciado desarrollo individual de cada estudiante. Cada proceso es genuino y diferente. Todo método debería estar al servicio de las necesidades individuales y diferenciadas de cada estudiante, aplicándose de forma distinta según sus requerimientos. Naturalmente, una cosa es el aprendizaje de unas técnicas concretas y otra cómo las integra el estudiante, cómo las hace suyas, cómo las adecua a sus necesidades y cómo las supera de una forma gradual y diferenciada. Se dice que no existen métodos malos sino aplicaciones inadecuadas.

Un grupo de alumnos es un microcosmos, lo mismo que una compañía grande de actores. Cada uno es un mundo diferente a los demás: personalidades complejas y diferenciadas con necesidades y habilidades muy distintas. Cada uno tiene sus potencialidades.

Su talento aflora de manera diferente. Y esto es, precisamente, lo enriquecedor de un grupo creativo. No es posible la comparación, de la misma manera que no se puede comparar la belleza de una delicada flor con la fría y dura belleza de un diamante. Las posibilidades creativas de cada actor están encerradas como lo está el petróleo en un rico yacimiento a más o menos profundidad. Hay que ayudar al alumno a horadar, a perforar una abertura para llegar a ella. Cuando esto se consiga, su riqueza fluirá sola a través del canal abierto como fluye el petróleo liberado de su prisión. A veces, el yacimiento está cerca de la superficie pero otras veces se encuentra a una gran profundidad y, sin embargo, puede ser un yacimiento riquísimo. A veces, el terreno a horadar es blando y se penetra por él fácilmente; otras es de una gran dureza y, por lo tanto, la maquinaria a utilizar variará, e incluso se puede llegar a pensar si merece o no la pena semejante esfuerzo.

Presuponemos que todos nuestros alumnos tienen más o menos talento y esa riqueza está más o menos escondida. Hay que encontrar el procedimiento, el método más adecuado en cada uno de ellos para que éste fluya; pero sin olvidar que en gran medida depende del esfuerzo individual y que, de la misma forma que todo árbol es madera, no es lo mismo la de pino, nogal o caoba.

NATURALEZA DE LA ENSEÑANZA ACTORAL

En nuestra generación, los que nos dedicamos a la enseñanza teatral estamos

marcados por los hallazgos de los grandes maestros que murieron hace ya un montón de años. En nuestro deseo de saber más y más, los leemos, los devoramos, no siempre los asimilamos, pero nos llenamos de citas. A veces es inevitable. “Stanislavski dijo tal y cual cosa...” “Cómo decía Brecht...”, “Según Diderot...”, “Meyerhold dejó escrito...”, Vagtangov, Meisner, Chejov, Alexander... Aunque, según sostiene Luis de Tavira, se debería decir: “Digo que alguien dice que dijo esto y lo otro y yo creo entender que eso fue lo que quiso decir...”⁵ Y nos olvidamos de que el hallazgo de un creador, de un investigador, se convierte en un cliché en manos de un imitador si no se asimila la esencia de lo que dejó escrito ese señor tan importante. Posiblemente, ese señor sabía que lo que él enseñaba pertenece a todas las épocas y a todos los hombres de teatro, con independencia de la orientación que sigan. El método por él enseñado, lo mismo que las leyes de la naturaleza creativa, no es expresión de una ideología ni de una posición estética.

La enseñanza actoral se diferencia fundamentalmente de la enseñanza en general en la naturaleza de su contenido. Mientras que la enseñanza en general estimula el crecimiento del estudiante a través de la materia enseñada y esto no forma parte de su individualidad, la enseñanza actoral tiene como verdadera materia la personalidad individual del estudiante. Esta no se le da, está en él y hay que descubrirla. Hay que ayudarle a descubrir la parte latente de su personalidad, ayudarle a crear las formas a través de las cuales pueda comunicarla. Debemos ensanchar su per-

sonalidad a través de los recursos tomados del mundo y desarrollar su habilidad para crear los cambios necesarios.

En medicina, arquitectura, ingeniería, farmacia y en casi todas las profesiones, uno puede utilizar para su formación principios estándar y libros de texto, pero no en la enseñanza actoral. En casi todas las profesiones, las herramientas y las técnicas utilizadas son las mismas para todos, mientras que en el actor el principal instrumento es él mismo. Y no existen dos iguales, como tampoco existen dos reglas universales para aplicar de la misma manera en dos actores.

El estudiante debe desarrollar una serie de mecanismos internos y externos necesarios en el actor y estos forman parte de su naturaleza creativa. Hay que atender a esos procesos personales de su naturaleza, que le llevarán al desarrollo de su práctica artística. Indudablemente, esos mecanismos internos y externos tienen sus leyes y es el estudio de esas leyes, con las particularidades tan diferenciadas en cada personalidad artística, lo que nos llevará a la utilización del método más adecuado en cada individuo, con el fin de superar las posibles resistencias y dificultades y desarrollar sus potencialidades. Así que tendremos que atender a esas leyes básicas de la naturaleza creativa de la personalidad del actor. En eso consiste una lectura inteligente del llamado Sistema de Stanislavski. Como él decía en sus últimos años, dicho sistema le gustaría que se le llamase las leyes de la naturaleza creativa, porque, naturalmente, no fueron inventadas ni por él ni por nadie.

Ahora bien, ¿cómo ayudar a desarrollar esa personalidad individual ar-

tística utilizando los recursos tomados de la vida? Las metodologías cambian, se enriquecen, pero fundamentalmente se tienen que ir adecuando a los cambios de nuestra sociedad y a las identidades de los centros de formación que, con el tiempo, irán configurando la suya propia y adecuándose a las necesidades del entorno y de sus futuros actores.

SENTIR O NO SENTIR...

Lope de Vega dejó escrito en *Lo fingido verdadero* los siguientes versos:

El imitar es ser representante;
pero como el poeta no es posible
que escriba con afecto y con blandura
sentimientos de amor si no los tiene,
y entonces se descubren en sus

[versos,
cuando el amor le enseña los que
[escriben,
así el representante, si no siente
las pasiones de amor, es imposible
que pueda, gran señor, representarlas;
una ausencia, unos celos, un agravio,
un desdén riguroso y otras cosas
que son de amor tiernísimos afectos,
harálos, si los siente, tiernamente;
mas no los sabrá hacer si no los
[siente.⁶

Un actor es un artista en el momento de su creación (también una obra de arte viva) y, como todo artista, necesita ser objetivo para juzgar lo que está haciendo y mejorarlo. De esa misma forma, Miró era consciente de lo que pintaba, aunque sus impulsos nacieran a su pesar de las profundidades más in-

sospechadas de su alma. Goethe decía que las imágenes que le servían de inspiración aparecían ante él como criaturas de Dios, pero esperaba paciente a que esas imágenes maduraran adecuadamente para que estuvieran en condiciones de ser expresadas. El que un actor sea capaz de objetivar y de analizar lo que sucede en escena, no excluye que pueda percibir y expresar coherentemente sensaciones y sentimientos. Creo que el dilema sobre si el actor debe o no sentir en escena está superado. Se da el caso de que las escuelas inglesas, que insisten tanto en la inhibición y en la construcción externa de la actitud a través de la observación, hoy en día integran las bases del Sistema de Stanislavski. En cambio, las mejores escuelas americanas —donde el impulso y su contestación en un actor espontáneo es lo sagrado y donde la liberación de la más genuina emoción, eliminando las resistencias que se oponen a ella, está por encima de todo lo demás—, incluyen las técnicas de Alexander, en las que la inhibición del impulso para su estudio y verificación, y su consiguiente elección, es un principio. Por otro lado, la escuela de Michael Chejov, con su gesto psicológico, su juego con la forma y la calidad del movimiento y su utilización de la imaginación pura sin acudir al recuerdo, parece contradecir postulados stanislavskianos, aunque sería mejor decir que es el resultado de un proceso que partía precisamente de ellos.

Indudablemente, existen y existirán siempre diferentes escuelas de interpretación. Eso es algo evidéntísimo. Queer ignorarlo es absurdo. John Strasberg dice que existen dos escuelas básicas: la representativa, que distancia y separa

al actor del personaje, y la realista, donde el actor quiere involucrarse totalmente usando su propia persona, su conocimiento y su talento para transformarse y poder así traer a la vida todo lo que imagina de la existencia del personaje.⁷ Sin embargo, actores de esa primera escuela, como John Gielgud, o Ralph Richardson y tantos actores ingleses, podían ser en el escenario más reales en una noche que la mayoría de los que se consideran seguidores de la escuela realista.

La descalificación de las distintas escuelas viene, a menudo, del desconocimiento o de la confusión de sus seguidores. Muchos actores defensores del comportamiento orgánico piensan erróneamente que deben experimentar sus propios sentimientos sin tener en cuenta la necesidad de involucrarse en el mundo del personaje. Reducen éste a su propia y cómoda forma subjetiva de comportamiento. La clave no está en la habilidad de expresar mis diferentes emociones, sino en la capacidad del actor para decir la verdad, teniendo en cuenta que la verdad artística es algo más que verosimilitud. Michael Chejov llamó “conciencia dividida” a la doble percepción de actuar ante un público y a la vez involucrarse orgánicamente con el personaje. Vagtangov insistía en la armonía entre contenido y forma escénica.

Dejando al margen experiencias que nos pueden a su vez aportar valiosísimos hallazgos —como la de los seguidores de Grotowski o Eugenio Barba, que en su trabajo de investigación trascienden el ámbito del fenómeno convencional de la formación del actor—, hoy en día las diferentes visiones sobre

la pedagogía actoral encuentran un lugar de síntesis en las escuelas de más prestigio en el mundo entero. Todas ellas tienen presente que las leyes naturales de la creatividad están por encima de cualquier tipo de formación. Ahora bien, cuando hablamos de si el actor debe sentir o no, si debe recurrir a la memoria afectiva o no, si debe utilizar sus vivencias personales concretas que le ayuden en sus procesos, yo insisto en que, por encima de todo, nuestro trabajo se asocia con el poder de la imaginación. Hay que elevar la conciencia imaginativa de nuestros alumnos. Toda respuesta emocional nace del aquí y del ahora de la situación imaginada en escena y el actor en cada situación dramática en el escenario debe comprometerse corporal, intelectual, emocional y espiritualmente. Por supuesto, lo hace con toda su experiencia vital. No puede prescindir de ella. Como cualquier artista —como en los sueños, pero usando no solo su mente sino todo su cuerpo—, es capaz de crear un mundo imaginativo sorprendente, lleno de sensaciones y emociones. Y todo ello nace del mundo presente. Las emociones logradas en escena deben ser producto de la conducta y no de la reminiscencia de algo anterior, como ocurre al utilizar erróneamente la, tan denostada últimamente, técnica de la memoria emocional, o la llamada “sustitución”, que no genera otra cosa más que incomunicación entre los actores o cierta esquizofrenia actoral. Otra cosa bien distinta es el entrenamiento de la imaginación —concreta y operativa para el actor— a través de los ejercicios en los que se practica la fijación de imágenes y en los que el

estudiante aprende a activarse física y emocionalmente antes de entrar en escena. En la técnica de Layton —creo que traducido desafortunadamente— se le denomina “estado de ánimo”.

Una cosa que no variará será la naturaleza creativa del actor. En ella existen unos mecanismos que hay que estudiar científicamente para desarrollar lo más precioso del arte actoral: la INTUICIÓN. Hoy en día se sabe que la intuición se puede dirigir, orientar y desarrollar. Michael Chejov decía que “por mucho que sepa la mente sobre deseos y sentimientos del personaje, por muy útil que sea para localizar, comprobar, corregir, no se podrá hacer nada antes que la intuición creadora se haya afirmado y desarrollado en el actor.”⁸

En la base de todo está el impulso creador, el impulso creador de un actor espontáneo lleno de coraje y valentía. ¿Cómo conseguir que el subconsciente sea plataforma de impulsos creativos? Bernard Shaw decía: “La autotraición aumentada para adaptarse a la óptica del teatro es el arte de la actuación.”⁹ Por autotraición hemos de entender la pura e inconsciente revelación del talento actoral, la más privada vivencia del actor ante su público; pero todo ello con el control del artista que crea su obra en un espacio *Accidentalmente a propósito*, como ingeniosamente dice John Strasberg.

Yo creo en la preparación del actor para su existencia orgánica dentro del personaje, en la activación por medios conscientes del inconsciente del actor, en la conducción del intérprete a un punto en el que su naturaleza comienza a responder a las circunstancias de la

obra con un comportamiento imprevisible pero a la vez controlado. Las acciones del personaje se convierten en las del actor. El objetivo es el de la transformación progresiva del actor en una “nueva persona” que vive y actúa con arreglo a otras leyes.

El problema puede venir cuando uno se apoya sólo en unas “premisas técnicas” o, simplemente, en el material escrito de una técnica, cuando se ignora la práctica escénica y las necesidades específicas y personales para cada trabajo. Entonces, la exigencia de organización o de verdad se reemplaza con la fidelidad a una verdad en general. Esa verdad se identifica sólo con la verosimilitud, olvidando la auténtica verdad de la teatralidad.

Un caso aparte digno de estudio sería el de los profesores o escuelas que abordan técnicas bioenergéticas, de introspección psicoanalítica o de terapias de grupo (por no utilizar otro nombre) que no distinguen entre autodesarrollo o búsqueda personal, expresión y actuación. A muchos actores se les entrena para encontrarse y expresarse a sí mismos, pero no para actuar.

UNA ENSEÑANZA PRÁCTICA

Actuar es un acto cercano a la danza y al canto en el sentido de que requiere un entrenamiento físico. No es como el estudio, por ejemplo, de la Historia o el Dibujo Técnico, que pueden confinarse en el mundo académico. Actuar es un arte que no necesariamente requiere un carácter metódico o intelectual, sino sobre todo inmediatez y coraje. Uno debe romper una serie de hábitos,

aprender a responder, impulsivamente, pero bajo control —sin mucha consideración a lo que uno mismo siente, pero sintiendo la parte del personaje— y, sobre todo, hacer: hacer dándose por completo a la obra. Por esto mismo, las habilidades del actor se desarrollan cuando se eliminan sus resistencias mediante un entrenamiento psico-físico, esto es, a través, fundamentalmente, de una práctica.

No recomendaría nunca a un joven estudiante que quisiera aprender a actuar que se leyera los libros de Stanislavski antes de la experiencia práctica. Una vez que el estudiante ha sentido en su cuerpo y en su alma la práctica, podrá digerir muy enriquecedoramente sus enseñanzas teóricas. Pero el conocimiento sin experiencia, en este caso concreto, puede ser peligroso. El mismo Stanislavski extrajo su método de la observación de los buenos actores, y de los malos también, así como de su propia práctica. No es de la teoría que nace la práctica sino al revés. Y así como el arte de la interpretación es fundamentalmente práctico, su enseñanza debe ser práctica. Por eso, es recomendable que el docente haya adquirido sus conocimientos a través de su propia experiencia como actor. Es difícil de concebir un profesor de interpretación que no haya transitado por los escenarios. El profesor empieza su aprendizaje como docente actuando él mismo. Su enseñanza es experimental. Así, parte de la verificación de mi aprendizaje activo se transformará en conceptos objetivos a utilizar en mi enseñanza. Nunca mejor que aquí se podría aplicar la frase: “Sólo a través de la experiencia se adquiere el verdadero conocimiento”.

EL ALUMNO PROTAGONISTA DE SU PROPIO APRENDIZAJE

Ahora bien, nadie enseña a actuar. El arte no se enseña. Sólo a través de un proceso de aprendizaje experimental y de búsqueda personal puede el artista expresar su propia percepción de la vida. Las técnicas y los métodos aprendidos pueden desarrollar la capacidad expresiva del actor, pero no consiguen el milagro de la auténtica creación. De la misma forma, todos podemos aprender a pintar, pero no todos podemos ser un Matisse o un Van Gog. Ni siquiera el mismo artista podría explicar por qué unas obras llegan a ser más válidas que otras. Pero podemos ayudar al futuro artista a taladrar el conducto que llevará a la bolsa que esconde su talento y éste fluirá como lo hace el petróleo, es decir, por sí solo. El alumno debe ser protagonista de su propio aprendizaje. El estudiante, como instrumento e instrumentista que es de su arte, se convierte en protagonista absoluto de su experiencia de crecimiento. En pocas áreas del conocimiento sucede algo parecido. Nadie le da la riqueza que anida dentro de él. Sí acaso, se le ayuda a desarrollar su capacidad para recibir y sentir la realidad y, posteriormente, se le enseña a perforar el canal que posibilitará el afloramiento de esa riqueza, esto es, la expresión de esas realidades de una forma creativa. A veces, la riqueza es tan grande y la boca de salida tan estrecha que ésta se obtura y hay que ayudarle a agrandarla, ayudarle a ensanchar sus canales expresivos. Pero desde el comienzo debe sentirse protagonista de su proceso: protagonista y responsable. Asimismo

debe asumir que, aunque es un arte que se muestra en público, se desarrolla a lo largo de la vida en la más profunda de las intimidades. Por eso, el profesor de interpretación debe ser prescindible y permitir que el alumno asuma la responsabilidad de su propio crecimiento. Nosotros ponemos la semilla, regamos y abonamos el árbol, pero éste crece solo y es responsable de su altura, fortaleza, belleza y frondosidad.

En fin, los que nos dedicamos a esto hace algunos años, sabemos que la aptitud pedagógica del profesor de actores se muestra en su habilidad para establecer el vínculo adecuado con cada uno de sus alumnos, además de construir una buena dinámica de grupo para favorecer el crecimiento individual. El método no es una panacea ni tiene características mágicas al aplicarlo. La clave está en cómo se aplica y si al hacerlo contribuimos al crecimiento de la personalidad del alumno. Por todo ello habría que animar e incentivar al profesor de interpretación de actores para que:

- Tenga un sentido de su meta.
- Esté abierto a cambiar personalmente.
- Haga que sus alumnos trabajen con otros y se sientan parte de un grupo.
- Prepare a sus alumnos para poder trabajar sin las dependencias de profesores o directores.
- Sea el más pertinaz estudioso de sí mismo.
- Genere una creatividad instantánea y esté abierto a la de los alumnos permitiéndoles "volar".
- Incentive, si es necesario, momentos de "riesgo" en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

- Tenga un fuerte sentido del humor y sea paciente y no demasiado ansioso por conseguir resultados.
- Actúe como un artista creador e insista en su propio desarrollo.
- Se comprometa en intentar mejorar la sociedad.
- Sea reconocido como un buen profesor por sus alumnos.
- Ame a sus alumnos y tenga la capacidad de generar entusiasmo.
- Tenga la humildad de saber que lo que enseña es, "en definitiva", a sí mismo.

Ahora bien, esto es del todo imposible si no contamos con el compromiso personal del estudiante, con su participación activa y significativa para crear un ambiente de creatividad y, sobre todo, con su autodisciplina. Ésta no sólo es básica en el proceso de aprendizaje, sino en el desarrollo de la práctica actoral. El estudiante debe comprometerse física y espiritualmente con entrega y coraje como lo debe hacer el actor, tomando una actitud en la vida de auténtica militancia, convirtiéndose en un auténtico militante de la vida.

Notas:

1. Evangelina Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Editorial Castalia, 1998, p. 136.
2. Miguel de Cervantes, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1943, p. 478.
3. William Layton, *¿Por qué? Trampolín del Actor*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1989, p.11.
4. David Mamet, *True and False*, Londres, Faber and Faber, 1998, p. 23.
5. Luis de Tavira, *El espectáculo invisible*, Madrid, ADE, 1999, p. 96.
6. Lope de Vega, *Obras Completas. Teatro II*, Madrid, Aguilar, p. 184.
7. John Strasberg, *Accidentalmente a propósito*, Madrid, La Avispa, 1998, p. 85.
8. Michael Chejov, *Sobre la técnica de la actuación*, México, Diana, 1968, p. 103.
9. Sanford Meisner, *On acting*, New York, Vintage Books, 1987, p. XVIII.