

# El arte de la interpretación

## Entrevista con Jorge Eines

Jorge Eines posee una amplia experiencia teatral, tanto en el campo pedagógico como en el de la dirección de escena o la reflexión teórica. Actualmente es catedrático de interpretación de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, dirige la sala y escuela de teatro *Ensayo 100* y acaba de publicar su cuarto libro, *El actor pide*, con el que continúa su trabajo sistemático de análisis y clarificación de uno de los pilares del arte escénico: la práctica de la interpretación. Recientemente ha dirigido con gran éxito *Alrededor de Borges*, con Juan Echanove, y *La Gaviota*, de Chejov. Reafirma así su voluntad de no separar la reflexión teórica de la práctica, considerando ambas tareas como parte de un mismo compromiso artístico<sup>1</sup>.

**SANTIAGO TRANCÓN:** *En nuestro país y, en general, en los países de cultura hispana, es llamativo el vacío de reflexión teórica en torno al teatro. Sólo existe cierta tradición en lo referente al análisis literario de textos teatrales, pero muy poco sobre la práctica escénica, el arte de la interpretación o los problemas de la representación. Tu caso es, en este sentido, una excepción. ¿A qué crees que se debe la ausencia, no ya de una teoría elaborada, sino de un discurso específicamente teatral?*

**JORGE EINES:** Sí que es un hecho llamativo y yo soy el primero en sorprenderme. Es como si un exceso de pragmatismo sujetara la práctica escénica, hasta el punto de que el atreverse a poner una palabra teórica o reflexiva en el territorio de la práctica pareciera algo reñido con la esencia del teatro o, más en concreto, con el arte del actor. Yo creo que el problema tiene una larga historia relacionada con la forma de vida del actor y la concepción que él tiene de su arte como algo que no necesita del trabajo ordenado y reflexivo, con cierta idea de que el actor nace, se hace en el escenario y no tiene que aprender nada porque todo le viene de sus cualidades innatas o de su inspiración.

<sup>1</sup> *El actor pide se ha publicado recientemente en la Editorial Gedisa. Otros títulos de Jorge Eines son: Didáctica de la dramatización, Editorial Gedisa, 3.ª edición, 1997; Alegato a favor del actor, Editorial Fundamentos, 2.ª edición, 1997; Formación del actor. Introducción a la técnica, Editorial Fundamentos, 3.ª edición, 1997.*

Por otra parte, el teatro español tiene una larga tradición en la que la palabra ocupa el lugar central del teatro. Es una herencia que nos viene del Siglo de Oro y la palabra se ha entendido muchas veces como palabra-ley, palabra-biblia, ocupando un lugar de cierre, más que de apertura. El arte del actor estaba muy limitado por esa concepción del teatro. Yo creo que la palabra hay que movilizarla, no sólo enunciarla y que se entienda.

S. T.: *Este vacío teórico del que hablamos también hay que relacionarlo con las dificultades que el teatro en sí mismo presenta como objeto teórico. El teatro es una práctica artística muy compleja, que se resiste al análisis y la objetivación.*

J. E.: El primer problema es que no se sabe cómo proceder a ese análisis y reflexión. Si se enfatiza la práctica, de lo que se trata es de describir ejercicios y puestas en escena. Si se remarca el texto, lo que hay que hacer es definir poéticas y hacer análisis e interpretaciones literarias. La dificultad más grande es pensar el teatro como un hecho *procesal*, es decir, que ocurre en la medida en que existe un proceso en el que se implican texto y representación, y un proceso no se puede detener para analizarlo de forma estática. A esto hemos de añadir el carácter subjetivo que es inherente al arte. No es extraño que, partiendo de estas dificultades, se suele negar cualquier posibilidad de objetivar la práctica escénica y, en concreto, el trabajo del actor.

S. T.: *Quizás la primera tarea sea la de definir el propio objeto de estudio y de trabajo del teatro, sacarlo del terreno puramente subjetivo.*

J. E.: En efecto. El teatro, en la mayoría de los países desarrollados, está adquiriendo un estatuto de carrera superior o universitaria y, por tanto, debe definirse como disciplina académica. Esto supone que debemos concretar su objeto de estudio. Alguien nos puede decir que el objeto de estudio de la carrera de formación del actor es la cabeza o el cuerpo, el instrumento psicofísico del actor; pero ése es también el objeto de la psicología o la medicina. No es ése su objeto específico, y si fuera ése el objeto bastaría reunir a médicos y psicólogos para estudiar la cabeza o el cuerpo del actor y ver cómo se genera una acción, un impulso, una emoción... O el objeto de estudio lo ponemos fuera, o convertimos al individuo en centro de experimentación. Si lo ponemos en el individuo, cualquier instancia vale para trabajar: la imaginación, la relajación, el psicodrama... Yo creo que el objeto de estudio debe centrarse en el personaje, y aquí sí encontramos una posibilidad de objetivación. Sabemos que hay territorios donde se juega con la inspiración, el talento, la intuición; pero con eso sólo no debemos trabajar. Si ponemos el énfasis en la espiritualidad o la creación espontánea, poco tenemos que enseñar o aprender.

S. T.: *Si desplazamos el objeto de estudio del actor hacia el personaje evitamos, entre otras cosas, el convertir la formación del actor en una especie de psicoterapia. Esto me lleva a preguntarte por el famoso «método» de Stanislavski.*

J. E.: Si cambiamos el objeto de estudio, cambia radicalmente la lectura errónea que se ha hecho de Stanislavski. El problema del método –palabra que odio– es que se han hiperbolizado los primeros desarrollos teóricos de Stanislavski negando su progresión. El referente teórico stanislavskiano está clausurado en el lugar donde fue hiperbolizado por la línea americana, con Lee Strasberg a la cabeza. Stanislavski rectifica y replantea en los últimos años de su vida su primer esbozo teórico, que estaba muy sujeto a la situación teatral que él vive. A partir de las críticas de Meyerhold y Vajtánov, empieza a ver las diferencias entre la verdad de la vida y la verdad de la escena. La verdad del actor es una verdad para ser representada, condicionada por algunas cosas a las que no está sujeta en la vida.

S. T.: *Uno de los problemas que Stanislavski plantea es el de las relaciones entre acción y emoción, entre poner énfasis en las acciones físicas o en la construcción emotiva del personaje a partir de las experiencias vividas por el actor. ¿Cómo se resuelve el conflicto entre ambas instancias?*

J. E.: Si tratamos de reconstruir el personaje desde la identificación, del regreso a lo vivido, lo más probable es que nos demos contra un muro. El actor que recurre a la memoria emocional en nombre de la verdad acaba siendo un gran mentiroso, porque la emoción no responde a un acto volitivo. Todo lo que tenga que ver con la emoción y la verdad en el teatro debe plantearse desde la acción. Un intraconflicto, por ejemplo, se trabaja puesto en el cuerpo, puesto en la acción, en la relación con otros personajes. Existe un espacio de trabajo y de sujeción técnica que hace posible que el actor no tenga que plantearse una identificación salvaje para encontrar el conflicto interno del personaje. El actor debe poner en el cuerpo lo que le pasa en la cabeza o en su interior.

S. T.: *En este trabajo de objetivación del personaje a través de las acciones, ¿qué lugar ocupa la relación entre lo consciente y el inconsciente?*

J. E.: La técnica se aprende desde lo consciente. El individuo se prepara para acceder al inconsciente desde lo consciente. Se puede uno preguntar por qué hay que acceder al inconsciente. Yo creo que la razón principal es porque ése es el lugar donde vive el talento. Lo vemos en el juego. El actor, en la medida en que se dispone a jugar, a recuperar la condición del juego, está en disposición de acceder al inconsciente creador. Sí, es cierto, se da entonces cierta regresión a lo vivido, pero esto no es algo que el actor deba proponerse. Yo, como director, nunca le pregunto a un actor con qué recuerdo trabaja, sino qué hace para poder trabajar.