

(...) Un poco más y me sentiría profeta. Los actores vuelven a estar a la orden del día. Ya no se les considera solamente como simples materiales, o incluso como los intérpretes de una obra cuya concepción (la escritura) y cuya realización (el espectáculo) se les escapan. Merecen consideración y reflexión. Tienen derecho a la palabra¹. Incluso, a veces, se les reconoce capacidad de decisión. Y, hablando de ellos, se vuelve a aventurar la expresión «actor creador»². ¿Será que han ganado el combate que algunos entablaron, entre fiebre y desorden, hacia 1968? ¿Serán ellos, a fin de cuentas, los beneficiarios de la confrontación a brazo partido que opone, desde hace más de un siglo, a autores y directores de escena? A menos que este reconocimiento no sea sino una ilusión, el espejismo de un oficio que hace, precisamente, profesión de ella.

Para empezar, una constatación que viene de antiguo: los actores han cambiado. Hace cinco años ya lo advertía yo: su contratación se ha ampliado. Ya no proceden, en su mayoría, de la burguesía parisina. Muchos vienen de provincias. Muchos, también, proceden de familias de empleados

medios, incluso de obreros. La descentralización, cuán hipotética por otra parte, aquí sí que ha dado sus frutos. Como la proliferación de grupos o de comunas de aficionados de principios de los años setenta. Hoy día, algunos de aquellos aficionados se han hecho profesionales: estoy pensando, por ejemplo, en los compañeros de Georges Lavaudant en Grenoble (entre ellos Ariel Garcia-Valdès y Philippe Morier-Genoud. Advirtamos que son ellos los que en 1981 inauguraron en Avignon la presentación de algunos «trabajos de actores», cosa que desde entonces se ha convertido en un lugar común del teatro). Entre aficionados (que ya no desean serlo, en la acepción paternalista de la palabra) y profesionales se ha establecido toda una red capilar de intercambios: la de las compañías jóvenes. Tales intercambios no sólo funcionan en un sentido, de los aficionados a los profesionales. Estos últimos experimentan a veces la necesidad de volver a las fuentes (o al desenlace): un alumno del Conservatorio ya no se satisface con ser figurante o becario de la Comédie-Française durante unas cuantas noches al año, como era de rigor hace años; busca asimismo encontrarse con actores de su edad pero de diferente formación, y medirse

con ellos, con su «ingenuidad», aprender de ellos también.

Paralelamente, la formación de los actores se ha ampliado, se ha diversificado. La Escuela del Théâtre National de Estrasburgo —la única «nacional», junto con el Conservatorio— ha tenido en ello un gran papel. Ha sustituido la concepción tradicional de una formación individual, cimentada exclusivamente en la interpretación (en el sentido de un «empleo» o de unos personajes más o menos definidos de antemano), por la noción de grupo y la experiencia de los trabajos en común. El ejercicio de conjunto ha sustituido a la *escena*, al fragmento de audición; los alumnos-actores (en Estrasburgo prefieren llamarlos estudiantes) han convivido con los decoradores y los regidores y han trabajado con ellos. Al principio se trataba de formar actores polivalentes para los establecimientos de la descentralización: es decir, capaces de interpretar, rápidamente cuando no con prisas, papeles muy distintos entre sí, y capaces de anudar contactos directos con un público nuevo al que se soñaba con llevar al teatro. Ahora, la Escuela del T.N.S. nutre tanto a los teatros parisinos como a los de provincias, a las compañías jóvenes o a las instituciones. De ella han salido algunos de los actores actuales más activos: Philippe Clévenot y también Tcheky Karyo, Emmanuelle Grangé y también Hélène Lapiower...

Por otro lado, la enseñanza de Antoine Vitez en el Conservatorio ha dado sus frutos: porque él daba primacía a la invención sobre las pre-disposiciones, al collage sobre la construcción impuesta del personaje, a la variación sobre la interpretación... También, como decía Vitez³, porque apelaba, más que a una tradición cualquiera, a una triple *memoria* del actor: «Memoria de la Historia, memoria del trabajo y memoria inconsciente (de sí mismo)».

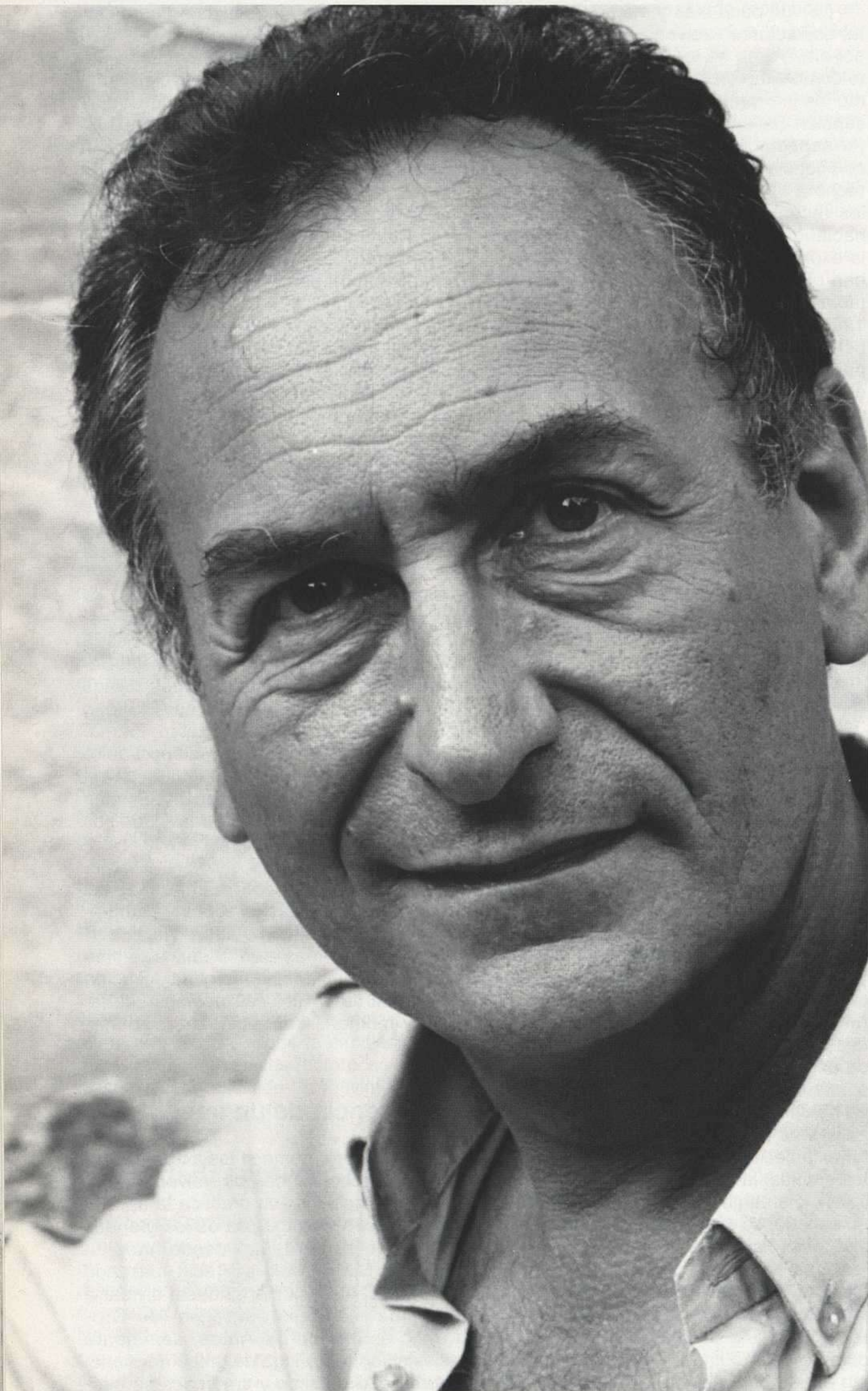
La herencia de un saber

Todo ocurre como si los actores estuviesen en condiciones de volver a recuperar y a incluir en su práctica la aportación teórica y pedagógica de los grandes reformadores del teatro desde hace un siglo, de Stanislavski a Brecht, pasando por Meyerhold y por Artaud, sin olvidar a sus más recientes epígonos (de Grotowski a Strasberg). Antes, semejante asimilación tenía algo de golpe de mano: rozaba el terrorismo y a menudo se quedaba en algo parcial, incluso parcialista: había que escoger y aislarse en la propia

El actor emancipado

Por Bernard Dort*
Traducción de Susana Cantero

* De su libro *La représentation émancipée*; Actes Sud, París, 1988.



Antoine Vitez. (Foto: Fernand Michaud).

elección. Uno era, de manera insultante y sin compartir, stanislavskiano o brechtiano. No una cosa y la otra. Ahora eso sí se ha vuelto posible. Un saber múltiple del actor, conquistado con una lucha importante por encima de las rutinas y las parálisis del oficio, se ha convertido en un bien común. No hay más que beber en él.

Se instituye así una nueva relación entre el actor y el saber. El actor reivindica menos su singularidad; ya no le basta con construir, a ojos cerrados y con la mente paralizada, *su* propio personaje, como otros lo habían hecho antes que él. Más que un intérprete, pretende ser «un artista con todas las letras». A partir de ahí, sabe que tiene que vérselas con todo: no sólo con el personaje («en crisis» como es sabido), sino también con el conjunto del espectáculo y, más allá, con su recepción, con su inscripción en nuestra cultura teatral. Se ha pasado de temporada un cierto anti-intelectualismo. Seguramente a veces se sustituye por ardores e ingenuidades de neófito (muchos actores se creen a pies juntillas las últimas modas intelectuales y parlotean a porfía). Pero se ha dado un paso decisivo: el reconocimiento del trabajo de interpretación no ya sólo como asunto de sentir sino como modo de *saber*. De ello dan testimonio igualmente los vínculos que se van esbozando entre el teatro y la Universidad: ésta ha tomado en consideración a la representación, y los estudios teatrales se han diversificado de los estudios literarios; está atenta a lo que se dice en paraninfos o «seminarios»; a veces se asocia a ellos. La reflexión dramática es el lugar privilegiado de tales intercambios: es susceptible de abrir la obra dramática a las virtualidades del juego y de devolver a éste la preocupación por las imposiciones (formales e históricas) del texto, siempre y cuando se rebase la noción, demasiado estrecha y, digamos, textocéntrica, de «lectura» (la representación entendida como lectura de un texto o el desciframiento —semiológico o no— de la representación).

Una alternancia

Por fin se están desmoronando algunas barreras que separaban a cómicos de teatro y actores de cine. Hoy día se pasa de un ámbito a otro con más facilidad que hace veinte años. Este vaivén lo sienten los propios actores como una necesidad. Tal vez tenga algo que ver en ello la televisión, y más aún la existencia, tanto más obstinada por ser precaria, de un sector

de películas de ensayo al lado de las grandes producciones de objetivo internacional. El caso es que cierto cine francés y el teatro saben que van a medias en el juego. Y que ese vínculo también descansa sobre una comunidad de actores. Ciertos acontecimientos demasiado alborotadores, como el regreso o la llegada de algunas estrellas de la pantalla grande al teatro (Depardieu en *Tartufo*, Adjani en *La señorita Julia*, Birkin en *La falsa sirvienta*, Serrault en *El avaro...*), han durado o tienen pinta de ir a durar mucho. Lo esencial está en otro sitio. Muchos actores jóvenes desean practicar una auténtica alternancia. Evocando a los ingleses, para los que «la cuestión de ser a la vez actores de teatro y actores de cine ni se plantea» y deplorando que «toda esa gente del T.N.P. que empezó en el teatro» no tenga ninguna «gana de volver a poner los pies en él», Lambert Wilson, por ejemplo, expresa su deseo de volver a él periódicamente⁴. Entre el trabajo teatral y el trabajo cinematográfico hay, cada vez con más frecuencia, complementariedad. Algunos realizadores de películas aprovechan la mirada que el actor de teatro no puede evitar arrojar sobre su propia interpretación —una mirada que conecta con la del espectador. Eso es lo que hacen, entre otros, Benoît Jacquot y André Téchiné (por no hablar de Jean-Luc Godard que «rompe» mutuamente esas dos sintaxis de interpretación). Y algunos directores de teatro persiguen con sus actores el fundido, esa especie de objetividad de la narración fílmica. En este aspecto, el trabajo de Patrice Chéreau es revelador: encima del escenario, espera de sus actores un trabajo casi cinematográfico, mientras que en sus películas fomenta los excesos teatrales de sus intérpretes (paradójicamente, Roland Bertin estaba más «teatral» en *L'Homme blessé* que en *Quartett* de Heiner Müller). En cuanto a Jacques Lassalle, sus opciones previas de interpretación están, con seguridad, más cerca de Bresson que de Planchon o de Strehler.

La creación del actor

Hay en ello motivos para alegrarse. ¿Estará el actor reconquistando su auténtico sitio: un sitio activo y reflexivo en el corazón de la representación? Seguramente la mayor novedad del teatro francés de estos últimos años reside en la aparición de actores así reconciliados con su oficio. Estos se niegan a ser tan sólo esos instrumentos a los que querían reducirlos los primeros directores de escena.

Recordemos a Antoine y su carta a Le Bargy: «Quisiera (...) intentar convencerlos de que los actores no conocen nunca nada de las funciones que tienen que interpretar. Su oficio es interpretarlas por las buenas, interpretar lo mejor posible unos personajes cuyo concepto se les escapa; en realidad son maniqués, marionetas más o menos perfeccionadas, según su talento, y a las que el autor viste y mueve según su fantasía (...) El ideal absoluto del actor debe ser convertirse en un teclado, un instrumento maravillosamente afinado, que el autor tocará según su albedrío»⁵. Ciertamente es que esta carta data de 1893: entonces había que afirmar la legitimidad de la puesta en escena contra los grandes actores abusivos del pasado siglo. Hoy día no la suscribiría ningún profesional. Esta llamada al orden ya cumplió su tiempo.

Nuestros actores se han librado también de otra tentación: la de negarse como actores para afirmarse en calidad de pedagogos, militantes o individuos ejemplares. No hace tanto que Julian Beck y Judith Malina denunciaban, apoyándose en todos los tonos, gestos y gritos posibles, la «ficción» de la que se sentían «prisioneros»: «(...) La realidad ha sido borrada; vivimos en nuestros propios mitos: tenemos que crear la realidad.»⁶ Aquella utopía, en el lugar opuesto a la del actor-instrumento, tampoco da juego ya. El actor se ha aceptado como tal. En su aptitud para fabricar ficciones. En este sentido, es significativa la evolución del Théâtre du Soleil: ha ido privilegiando cada vez más lo que Ariane Mnouchkine llama «la creación del actor» —añadiendo, a propósito de los *Shakespeare* del Soleil: «Para mí el teatro es cada vez más eso: la creación del actor»⁷. Pero tal vez, aquí, estemos rozando una nueva utopía... (...)

En este contexto cobra todo su sentido la experiencia realizada en «Théâtre ouvert» durante los últimos meses de 1981. Reuniendo un grupo de cinco actores (Christiane Cohendy, Jean-Claude Durand, André Marcon, Michèle Marquais y Anne Wiazemski), Lucien Attoun les pidió no que fueran los intérpretes (recitadores o actores) de textos escogidos fuera de ellos, sino que tomaran conocimiento de los textos recibidos por «Théâtre ouvert» y decidiesen ellos mismos cuáles eran los que deseaban leer, presentar al público, incluso interpretar. El director de escena, si había necesidad, no intervendría hasta después. Mutatis mutandis, era aquello un vuelco copernicano: el actor pasaba al puesto de mando. El éxito sanciona lo bien fundado del experi-

mento. Este tuvo su continuación en unos cuantos espectáculos e incluso, con aquella ocasión, se inició en la puesta en escena una actriz del grupo (Michèle Marquais).

NOTAS

¹ *théâtre/public*, la revista del Teatro de Gennevilliers ha publicado muchas veces textos o entrevistas sobre actores y con ellos (cf. especialmente sus entregas nº 64/65, 66, 68, 76/77, etc.). Recordemos asimismo las dos entregas de *L'Annuel du théâtre*, (temporada 1981-1982 y temporada 1982-1983), desgraciadamente desaparecido: en su primer «Diario de los creadores», Jean-Pierre Sarrazac cedía la palabra a unos actores sobre el tema «el actor y su personaje». La revista *Autrement* también ha publicado, bajo la dirección de Arlette Namian, un número «Actores-héroes frágiles» (nº 30, mayo 1985)... Señalemos, por fin, un excelente «Que sais-je?»: *L'art du comédien*, de Jean-Jacques Roubine. París, PUF, nº 600, 1985.

² Cf., en la publicación de la Escuela superior de arte dramático del Théâtre National de Strasbourg (*T.N.S. 1985/1986*), el texto de Alain Knapp: «Trente ans, un peu plus.» («Treinta años, un poco más»).

³ Cf. «Une entente», declaraciones recogidas por André Curmi, en *théâtre/public* nº 64-65, ya citado, págs. 25-26.

⁴ En los *Cahiers du cinéma*, en anexo al artículo ya citado de Hervé Le Roux, págs. 28-29.

⁵ Cf. la «Carta de André Antoine a Le Bargy sobre el papel del actor» del 24 de octubre de 1893, citada por Thalasso, *Le Théâtre libre, essai critique, historique et documentaliste*. París, Mercure de France, 1909.

⁶ Beck Julian: *La Vie du théâtre (La vida del teatro)*, traducido del inglés por Fanette y Albert Vander, prefacio de Daniel Guérin. París, Gallimard, col. «Pratique du théâtre», 1978, pág. 115.

⁷ Cf. la entrevista de Alfred Simon con Ariane Mnouchkine en la documentación dedicada al Théâtre du Soleil, *Théâtre en Europe*, nº 3, julio 1984, pág. 85.



Roger Planchon. (Foto: B. Enguerand).