

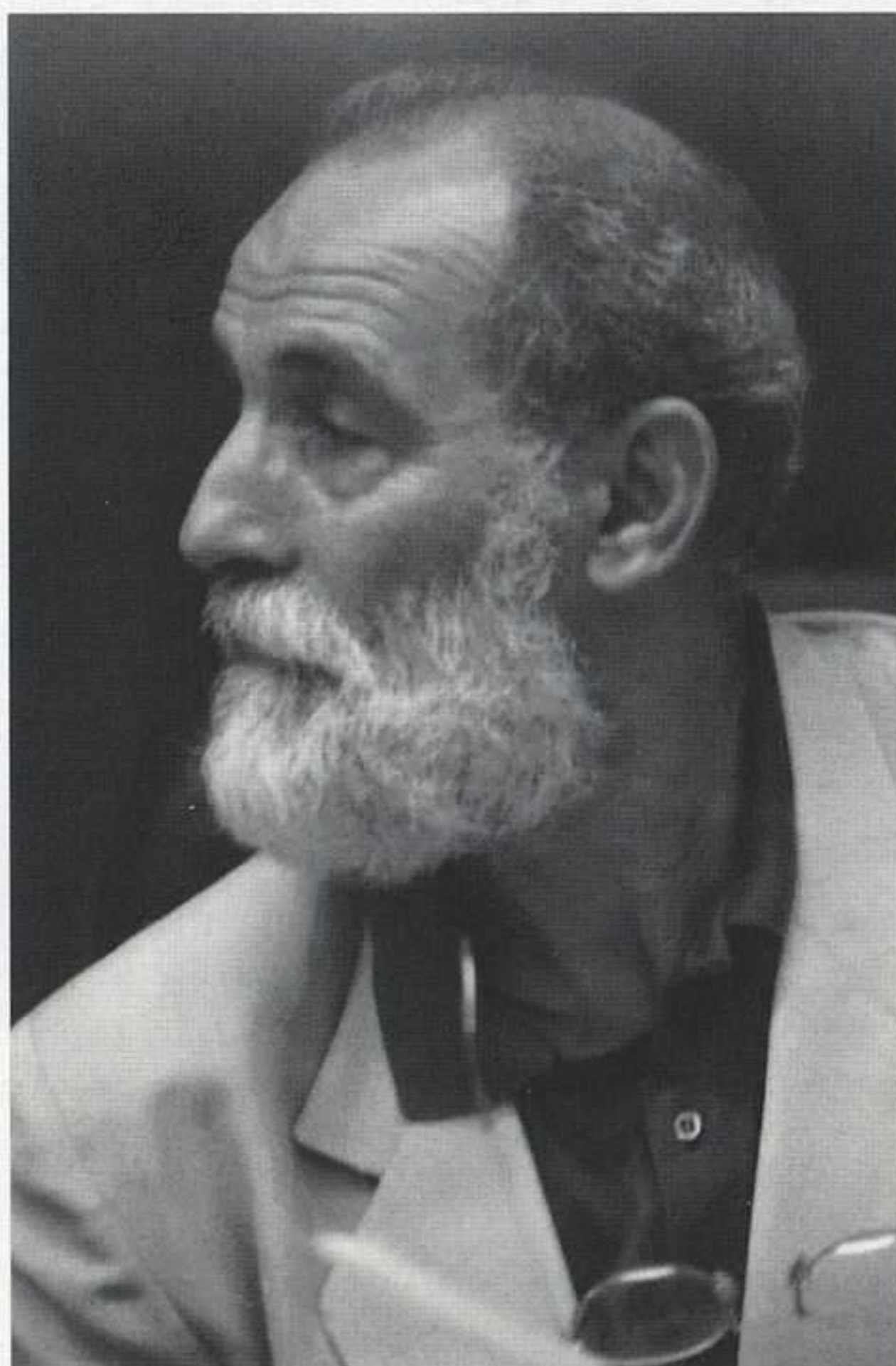
Investigación actoral y puesta en escena

por Carlos Alvarez-Novoa

La concepción moderna de la puesta en escena, frente a la sobrevaloración de lo textual, se basa en una búsqueda de la expresión dramática a través de otros signos escénicos. Una referencia inexcusable es la investigación actoral, emprendida a veces por los propios intérpretes o, en la mayoría de los casos, por profesores o directores. Los resultados de esa búsqueda o serán consecuencia lógica del concepto que genera el hecho teatral o incidirán sobre el mismo, modificándolo.

Intentaré reflexionar sobre ello centrándome en el teatro occidental a partir de las corrientes realistas a finales del XIX. Sin embargo, habría que comenzar diciendo que el primer esfuerzo claro y sistemático del actor por erigirse en creador -y aquí estaría claro que fue la investigación actoral la que modificó el hecho teatral- es algo anterior, remontándose a la Francia ilustrada del XVIII, casi recién convertida al romanticismo decimonónico, y, en especial, a un hombre de transición y síntesis: el actor François-Joseph Talma¹ quien impuso su concepción escénica, condicionando en ocasiones la escritura del dramaturgo al hacer que se adaptase a su estilo interpretativo. Talma protagoniza la primera gran búsqueda de la naturalidad en escena, frente a unas formas, las de la época, tan literariamente artificiosas.²

Pero situémonos a finales de siglo, cuando se rinde un culto decidido a la



(Foto: Rosa Briones).

verdad,³ y detengámonos en la investigación actoral desteatralizadora que dirige las corrientes realistas hacia el naturalismo escénico, para, después, poder observar su descomposición en las reacciones antiveristas más diversas que, aunque enlazadas entre sí, sólo tienen en común el propósito de superar la realidad teatralizándola de nuevo. Dentro de esas dos referencias (desteatralización/teatralización), como

en un pequeño círculo, podría encerrarse todo el teatro contemporáneo.

Los románticos estaban obsesionados por el aparato escénico al servicio de la reconstrucción histórica; pienso que fue esa obsesión la que sentó las bases del realismo al ser heredada por la dirección escénica de los Meiningen o por las versiones fielmente históricas del actor, director y empresario Henry Irving en sus montajes shakespearianos.

El realismo naturalista

Un primer paso importante, en la dirección del enfoque que nos ocupa, fue la aparición de tres focos naturalistas europeos -París, Londres, Berlín- estrechamente conectados entre sí y que surgen por la iniciativa de actores/directores cuya preocupación no es sólo la recreación de un espacio fiel, sino, sobre todo, la formación del actor y la construcción del personaje como eje del hecho teatral.

André Antoine, en 1887, tomando la expresión de Víctor Hugo «théâtre en liberté», forma con un grupo de aficionados el llamado Teatro Libre de París. Aquel oscuro empleado de la compañía parisina de gas, que se había acercado al teatro como comparsa en la Comédie Française, trasladó al escenario las teorías naturalistas que tímidamente expuestas por Mm. Stael ya habían sido decididamente formuladas por Emile Zola.

En Berlín, dos años después -1889-, el crítico teatral Otto Brahn fue elegido presidente de un grupo de hombres comprometidos teatral y socialmente que crearon la FREIE BUHNE, la «escena libre», el Teatro Libre de Berlín, como reacción contra la censura en el teatro oficial, contra las condiciones del teatro comercial y como proyección alemana de las nuevas teorías naturalistas. En ese caso la compañía se forma con profesionales y la producción se apoya en las aportaciones de socios cuyo número alcanza pronto el millar.

Y en Londres, otros dos años después, un comerciante de procedencia holandesa, Thomas Grein, funda el teatro libre inglés, el Independent Theatre Society.

El recorrido de los tres grupos independientes en los primeros años de su desarrollo -antes de que evolucionaran hacia posiciones antinaturalistas- tienen en Ibsen un punto de referencia conjunto; *Espectros* se representó en Berlín, Londres y París (después lo será en Rusia, dirigida en Moscú por Stanislavski, y por Meyerhold en San Petersburgo). Como escribe la profesora de la Universidad de Munich, Margot Berthold, «las chispas de Ibsen inflamaron en toda Europa las controversias en torno al drama moderno»⁴. Aparte del escándalo de sus montajes -en especial el provocado con motivo del estreno de *Los tejedores*, de Gerhart Hauptmann- los llamados Teatros Libres tuvieron en común su preocupación por crear en el escenario un espacio real dentro del cual los actores pudieran comportarse con absoluta naturalidad.

La creación de ese espacio, en primer lugar, supone, aunque pueda parecer paradójico, la desaparición de la escenografía, al menos como concepto teatral, ya que verdaderamente no se pretende «crear» un espacio, sino transportarlo al escenario. Antoine ignora al público y ofrece, a través de la cuarta pared, habitaciones cerradas con puertas y ventanas practicables, árboles naturales, incluso, piezas de carne fresca colgadas de ganchos de carnicero. En Berlín, en la representación de la citada obra de Hauptmann, aparece una granja en la que no falta ni el palomar, ni el establo, con un auténtico olor ambiente difícil de eliminar en el

cambio de escena.

Respecto al actor -y esto es el que ahora nos interesa-, y desde un punto de vista acorde con las tesis naturalistas, Antoine entiende que es el ambiente el que determina el comportamiento de los personajes y no al revés. No son los actores quienes crean ese ambiente, sino que es éste el que construye a los personajes.

Está claro, a diferencia de lo deducido antes respecto a Talma, que en el teatro naturalista la investigación actoral es producto de la concepción teatral de la que se parta. Así, en Antoine, el actor no hace teatro, sino que «debe vivir una acción y no representar una ficción». Mi impresión es que en este planteamiento la aportación solicitada al actor es escasa. En todo el teatro naturalista la realidad de la presencia del actor es el eje del espectáculo, pero, al menos Antoine, desconfía de él. La investigación actoral gira en torno a la realización de acciones dramáticas que se identifiquen con actividades reales. Antoine no quiere del intérprete otra cosa. Basta recordar la carta a Le Bargy en 1893, en la que textualmente escribe: «Los comediantes jamás entienden nada de las piezas que deben interpretar. Su oficio consiste en interpretarlas bien sin complicarse la vida; en traducir lo mejor posible las características de unos personajes cuya concepción no tiene nada que ver con ellos. En realidad son sólo maniqués, marionetas más o menos perfeccionadas según su talento y que el director viste y mueve a su albedrío...»⁵.

El realismo psicológico

Diez años después de la creación del Théâtre Libre, y poco después de que fuera escrita la carta anterior, Stanislavski y Dantchenko se rebelan también contra el teatro declamatorio y convencional; declaran la guerra a la «teatralidad», en línea con el naturalismo precedente. Stanislavski dirá: «el gran enemigo del teatro es la teatralidad (...) que destruye lo armónico». La fidelidad a la verdad como punto de partida es clara, pero matizando un nuevo naturalismo (hay quien habla de un «naturalismo espiritual» -D'Amico,

por ejemplo, en su Historia del Teatro- lo cual puede ser bastante equívoco). En realidad se trata de un realismo psicológico en el que la investigación en torno al trabajo del actor -hecha de nuevo por directores/actores- va a condicionar el resultado, la puesta en escena. Aquí ya no será el ambiente de la puesta el que determine el comportamiento del personaje, sino que la «atmósfera teatral» será creada, en palabras de Stanislavski, «mediante el examen profundo y la revelación de la realidad más íntima del propio actor». Los estados de ánimo al ser expresados son los que crean el clima teatral. Fue precisamente ese clima el que convirtió en un éxito la reposición de *La Gaviota* (1898), en la presentación del Teatro de Arte de Moscú, haciendo olvidar el fracaso anterior en el estreno academicista de la obra de Chejov. Como siempre se repite, Stanislavski consiguió que el corazón hablara, que el silencio fuera elocuente.

La investigación stanislavskiana arranca de nuevas propuestas aprendidas en los Meiningen que subordinan los planteamientos personales a los colectivos: contra el vanidoso individualismo del actor, se proponen nuevas actitudes ascéticas que «transforman al histrión en intérprete». La propuesta en el teatro moscovita es sobradamente conocida: examen exhaustivo del texto; inteligencia con el director que no impone nunca gestos ni entonaciones, pero que ayuda a buscarlos (y -como Dantchenko proponía-, sin que el actor descubra esa ayuda), y todo dentro de un proceso no repetitivo en el que el texto no surge de entonaciones externas, sino que resurge entre las sensaciones y los sentimientos más íntimos del actor/personaje.

En torno a estos planteamientos -el mayor esfuerzo hecho para trabajar la puesta en función del proceso actoral- se desarrollará la prodigiosa riqueza de la escena rusa en la primera mitad del siglo XX. Pero lo que ahora me interesa destacar es la proyección inmediata posterior del Teatro de Arte de Moscú, dentro del realismo psicológico: el Primer Estudio (el «Segundo Teatro de Arte»), dirigido por un alumno de Stanislavski, de nuevo otro actor/director, Mijail A. Chejov, sobrino del emblemáti-



“E.R.”, de Josep Maria Benet i Jornet. Direcció: Josep Montanyès. Teatre Lliure. (1994) (Foto: Ros Ribas).

co dramaturgo. En su libro dirigido al actor, hablando de la individualidad creadora escribe: «Shakespeare creó solamente un Hamlet, pero ¿quién podría decir con la misma seguridad qué clase de Hamlet fue el que existió en la imaginación de Shakespeare? En realidad hay, o debe haber, tantos Hamlets como actores de talento sean capaces de llevar a escena su propio concepto de aquel personaje»⁶ Con estas palabras continúa dejando abierta la investigación actoral que fundamenta la puesta en escena sobre la creatividad del actor quien, como él señala, proyecta su fuerza, su «radiación» y recibe la de sus

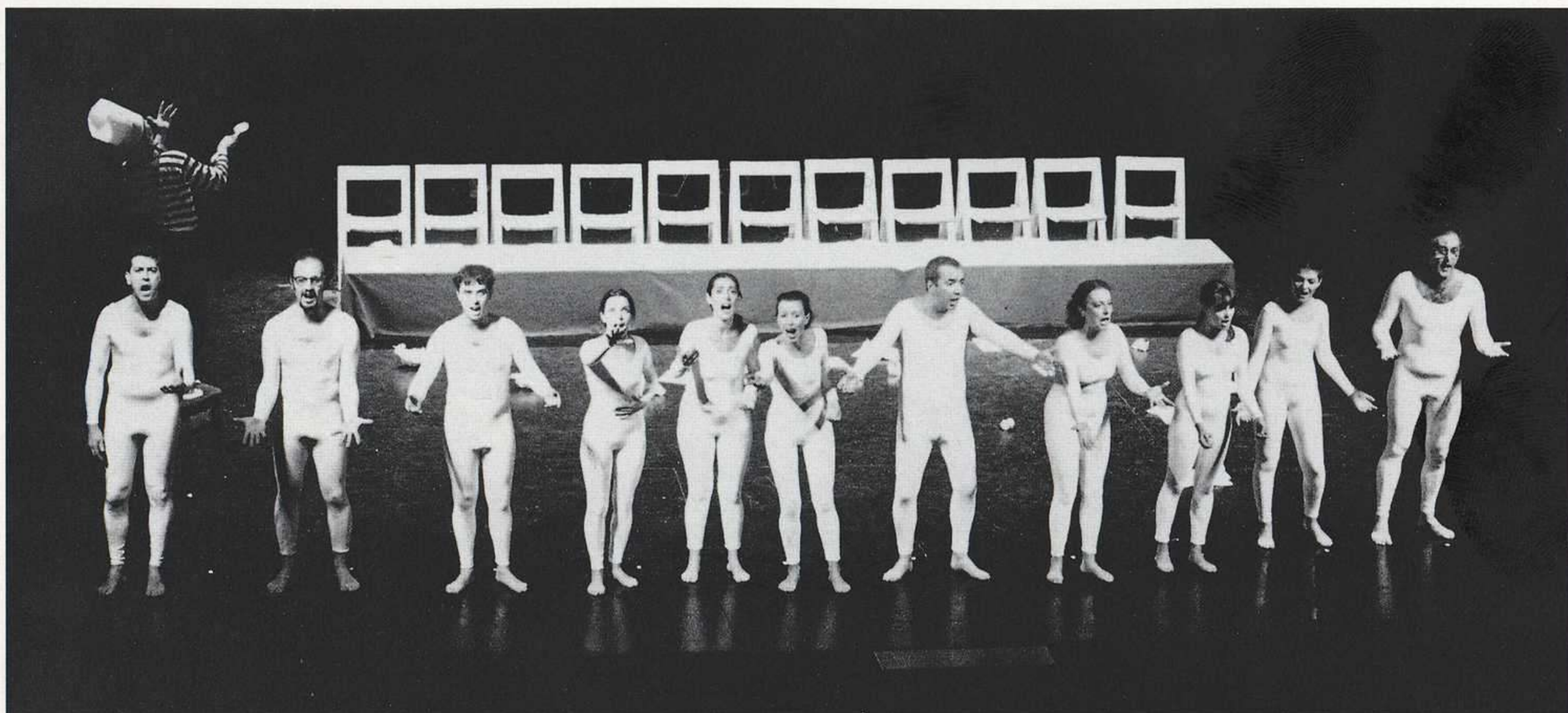
compañeros y la de todos los elementos de la puesta en escena. Esta referencia continua garantiza la viveza de la representación y puede transformar el desarrollo interno de la obra, condicionando su estructura formal⁷.

Mijail Chejov insiste en la necesidad de una formación global. El actor -viene a decir en las páginas citadas- necesita adquirir una amplia visión, abarcar la representación como un todo, si es que quiere lograr un resultado armónico entre su trabajo y el montaje. Obsérvese que está proponiendo algo, quizá lo único que puede convertir al actor en verdadero creador: que se acerque a la di-

rección escénica, exactamente lo contrario que Antoine expresaba⁸.

En este sentido, Jean Vilar entiende que «no es la imaginación del director escénico la que debe imponer el sentido de un personaje -cito textualmente-, eso es insoportable; es el personaje quien suficientemente despojado debe permanecer abierto a la imaginación del público»⁹.

Esta valoración de lo actoral -en opinión de Duvignaud- supone que el actor debe abrir los «símbolos cerrados» que el director escénico ofrece. Y en este sentido, la apropiación por parte del actor del rol del director de pues-



“La última escena”. Autor y director: Ernesto Caballero. (1994).

ta en escena (aunque sólo sea en su concepción del espectáculo y en su disciplina de trabajo), no supone sólo «el hacer de director escénico», sino el «hacer depender la creación dramática de la interpretación que el actor ofrece desde su experiencia más íntima»¹⁰. Comprendo -y no estoy defendiendo tesis alguna, sino sólo constatando históricamente actitudes y conceptos- que para muchos directores al uso puedan resultar incómodas posturas como la expresada, de la misma manera que muchos actores renuncian a ellas por no crear incomodidades o por no arriesgar futuras posibilidades de trabajo.

Siguiendo con el *realismo psicológico*, aludiré ahora a otras proyecciones posteriores del sistema stanislawski. Me he detenido sólo en la referencia al Primer Estudio, porque, como es sabido, el Segundo, dirigido por el propio Dantchenko, centró su atención en la formación del actor/cantante, y el Tercero de Vajtangov, que se desvió de las directrices de Stanislawski volviendo a los virtuosismos de la escena antigua, trabajó sobre todo en la aportación del actor en la «Comedia dell'Arte».

Interrumpiendo la referencia cronológica que hasta ahora he seguido, antes de aludir a la rebelión contra el rea-

lismo, prefiero comentar la aplicación del sistema stanislawski en los métodos o técnicas posteriores que giran en torno al mismo concepto de realismo psicológico.

Richard Bolelawski, como es sabido, fue uno de los actores rusos del Teatro de Arte de Moscú que en 1923 se quedaron en E.E.U.U. fijando allí su residencia y propagando el Sistema, mediante la enseñanza y posteriormente la publicación de sus *Lecciones*. Entre sus alumnos del American Laboratory Theatre estaba Lee Strasberg, director después del Actor's Studio.

Odette Aslan¹¹ entiende que el Sistema de Stanislawski se transforma a través del psicoanálisis en el Método de Lee Strasberg, pero considera que entre ellos se interponen dos deformaciones considerables:

1.- Strasberg no trabajó nunca personalmente con el maestro, sino con sus intermediarios.

2.- El método de Strasberg dirigido a actores aislados está más cerca de la terapia psicoanalítica que de la propia práctica teatral.

En principio, y en la línea de esta ponencia, nos interesa considerar que el método Strasberg valoraría la investi-

gación actoral hasta el punto de condicionar la puesta en escena. En ninguna otra corriente, en principio -insisto-, el actor parece tener mayor protagonismo e incidir más decisivamente en el resultado, en el producto escénico. Según Strasberg, el actor debe aportar la realidad de su existencia e imponerla frente a todo, incluso ante el director a quien puede negarle su autoridad, cuando intente reprimir su libre expresión. No se trata de trabajar en el escenario utilizando la memoria emotiva a través del *si mágico*; no se debe hacer «como si...», sino reviviendo lo que el actor realmente sintió para poder ofrecer una emoción verdadera en el aquí y en el ahora.

William Layton, en nuestro país, quizá fue el primero que de forma sistemática propagó el método Strasberg, procurando no desvincularlo del sistema stanislawski¹². Sus enseñanzas y publicaciones inspiran algunas tendencias oficiales en nuestras escuelas de teatro.

Layton resume en una conocida frase la técnica de la improvisación: «El teatro es la mentira de la que nos servimos para contar nuestras verdades». Su propuesta arranca, en una primera etapa, de dos supuestos muy conectados con el método americano:

a.- Vivir realmente: Vivir en escena lo que allí ocurre.

b.- Vivir sinceramente: Actuar desde el propio ser del actor observador que espera una provocación para reaccionar.

En principio, como antes decía, el nuevo realismo psicologista de Strasberg -que se proyecta también hacia el sur, siendo especialmente adoptado en Argentina y desde allí exportado a Europa y en el que se apoyan cursos y cursillistas que lo divulgan de forma comprimida en recetas semanales de invierno o en quincenas estivales- concede ese importante protagonismo al actor que podría proyectarse en una incidencia real en la puesta en escena: si el texto es la aportación del autor, el subtexto correspondería al actor y las intenciones al director. Dejo, sin embargo, sobre la mesa, por si en el coloquio merece ser comentado, mi impresión: el planteamiento teórico, en el libro o en el aula, cuando se traslada a los ensayos, en ocasiones, sufre una importante modificación: el actor deja de ser el protagonista de ese proceso, convirtiéndose el director -sobre todo si el montaje surge después de un proceso conjunto de experimentación- en gurú, en líder indiscutible, poseedor de las claves que deben ser descubiertas mediante la aplicación exclusiva del código enseñado, pero, atención, no son claves del actor, sino las que el director impone, lo cual, aunque en otras metodologías a lo mejor no crearía desajustes, en ésta lo contradice de tal modo que la vacía de contenido: convierte al actor en una marioneta que en vez de gestos manipulados lo que ofrece son sentimientos desgarrados que no controla. Dicho de otra forma: la investigación actoral deja paso a la utilización del actor sugestionado por una doctrina y un ritual cuyo único ministro es el director.

Concluyendo este apartado cito, en relación con lo anterior, a Alessandro Fersen. El trabajo en el Studio di Arti Sceniche -fundado en Roma en 1957-, aunque se sitúa dentro de la misma corriente, ofrece diferencias claras con el método Strasberg:

a.- Se trabaja con todo el grupo: El método no se basa en la observación

del individuo por el colectivo. Los alumnos actores se identifican colectivamente con un personaje o con una situación y reaccionan grupalmente.

b.- Se exige la necesidad de autocontrol ante cualquier descarga emocional. Strasberg confiaba en su vigilancia.

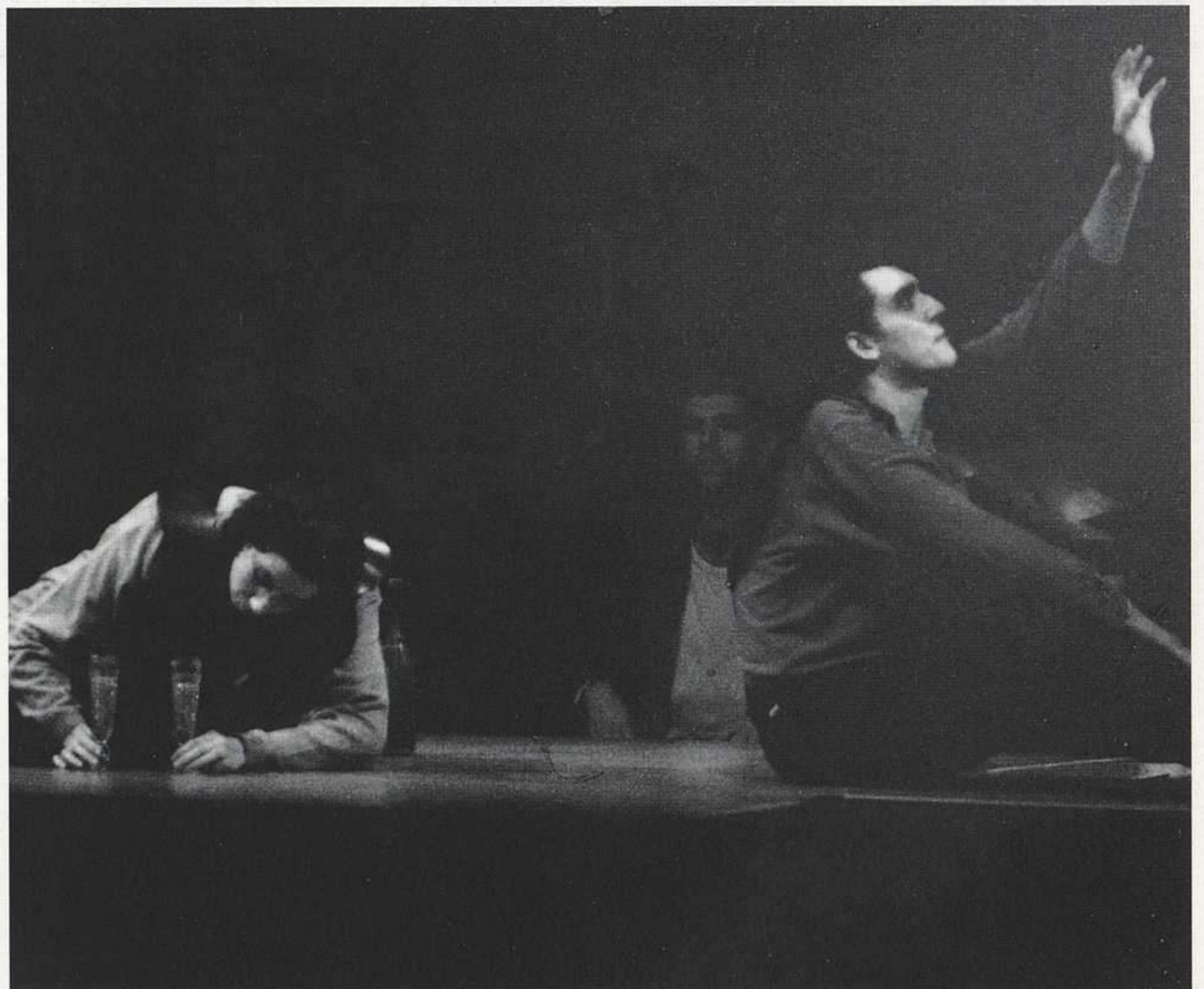
La rebelión antirrealista

Gordon Craig

Un escenógrafo, el suizo Adolfo Appia, sustituirá la escena pintada buscando en tres dimensiones un esquematismo en el que el ser humano, el actor, se convierta en eje de referencia. Entiende que la puesta en escena no debe ser una copia de la realidad sino

se a las emociones del intérprete, afirma: «Lo que ignoró (se está refiriendo a Henry Irving a quien admiraba) fue que todas las cualidades instintivas redoblan o triplican su eficacia cuando son guiadas por un conocimiento científico; es decir, por el arte. Si este actor al que me refiero como ejemplo, me oyese decir esto (...) juzgaría mis palabras pedantes, áridas y nada importantes para un artista. Él pensaba de hecho que emoción creaba emoción y odiaba todo lo que tuviese que ver con el cálculo»¹³. Desarrolla después la idea de que inteligencia y emoción son compañeras de trabajo en el sentido de que la una debe dirigir a la otra: la emoción debe ser racionalizada.

¿Qué papel concede Gordon Craig a la investigación actoral? En 1911 pu-



«Sangre iluminada de amarillo (Tras Macbeth)», de J.R. Fernández, A. Solo, R. Lassaletta y P. Calvo. Dirección: Pablo Calvo. Yacer Teatro. (1994).

una síntesis de ella; que el teatro no debe reproducir, sino transformar.

El anuncio innovador de Appia se concreta y fundamenta teóricamente en Gordon Craig cuyas teorías suponen un retorno a la despreciada teatralidad. En relación con el arte del actor, al referir-

blica su primera versión de *El Arte del Teatro*. Ningún actor que lo haya leído habrá olvidado el capítulo «El actor y la supermarioneta», encabezado con este testimonio de la actriz Eleonora Duse: «Para salvar al teatro se necesita destruir el teatro; los actores y las actrices

tienen que morir todos de peste. Ellos hacen el arte imposible». En este capítulo, escrito años antes (1907) en Florencia, Craig rechaza la interpretación naturalista como una exhibición inútil de la propia persona, una confesión desprovista de arte. «El teatro continuará su desarrollo -dice textualmente- y los actores seguirán entorpeciendo por unos años su evolución (...), pero ellos tienen que crear por sí mismos una forma de actuación que consista esencialmente en gestos simbólicos. Hoy ellos personifican e interpretan; mañana deberán representar e interpretar. Y pasado mañana deberán crear»¹⁴. Craig concluye pidiendo que el actor sea sustituido por una figura inanimada, la supermarioneta; frente a la petición realista de la vida en la escena, él reclama la imagen.

Meyerhold

Ya en la Rusia prerrevolucionaria, Nikolai Evreinov defendió en *El teatro como tal* (1991) la necesidad de «teatralizar de nuevo el teatro». Pero la actitud más decidida que conducirá la investigación actoral por otros derroteros será emprendida por Meyerhold. Frente al culto rendido por su maestro Stanislawski a la «íntima verdad», afirma que «en el teatro, reino de la ficción, debe dominar una absoluta convención». Rehabilita la teatralidad rechazada, defendiendo que el actor no debe olvidar nunca que está representando, que actúa frente a un público y para él. Su ruptura con el realismo se producirá en San Petersburgo, después de la primera gran guerra, cuando se le encarga la dirección del teatro Alexandrinski donde rendirá culto a la fantasía. El principio fundamental que guiará su trabajo es que «el teatro no es la repetición inútil de lo que llamamos vida, sino la conquista de un estilo».

Aunque se ha escrito mucho sobre el derecho que Meyerhold atribuye al director de escena para que sirviéndose del texto utilice a los actores como instrumento de su creación; a pesar de haber escrito que «el director no debe temer nunca entrar en conflicto con el actor durante los ensayos, llegando incluso al cuerpo a cuerpo si ello fuera

necesario»; y sin olvidar los conflictos que tuvo con los de su tiempo, en especial con la famosa actriz Kommissarzewskaia, sus puestas están basadas en el juego que ofrezca la actuación, dentro de un escenario desnudo. La valoración que Meyerhold hace del actor se sintetiza en su conocida frase, «el teatro es, en primer lugar, el arte del comediante». En su método de trabajo propone una distribución horizontal en la que es el actor quien revela libremente su creación al espectador, no la del director, a quien atribuye la función de coordinar, armonizar y equilibrar «lo que han elaborado libremente los otros creadores»¹⁵.

En este sentido, y creo que sería el fiel de la balanza, escribe sobre esa relación, que «el problema fundamental del teatro es preservar el don de la improvisación del actor, sin transgredir la forma precisa y complicada que el director ha conferido al espectáculo», concluyendo con la idea de que el director se eclipsa al acabar los ensayos, en tanto que el actor, respetando lo ensayado, conservará su libertad de creación y de interacción con el público¹⁶.

La investigación actoral en su etapa simbolista le lleva a requerir del intérprete una inclinación hacia lo espiritual que reduzca al máximo los elementos gestuales y vocales. En 1907 reconoce la incidencia que en su puesta tiene el trabajo del actor, a propósito precisamente de una interpretación de la *Mélide*, de Maeterlink, por él dirigida y a cargo de la citada actriz Vera Kommissarzewskaia: «En sus palabras -dice Meyerhold- resonaba una especie de segundo diálogo interior; entreabría la puerta de otro mundo. Transformaba mi puesta en un símbolo».

De su fase simbolista pasa a «la convención consciente»¹⁷, a la biomecánica y al constructivismo. Y aquí su experiencia como actor le lleva a valorar lo gestual. Pero no debe olvidarse que la biomecánica es un sistema de entrenamiento aplicable durante el período de ensayos, aunque algunos de sus ejercicios, introducidos en la puesta en escena y sumados a la concepción constructivista, dieron lugar a un estilo actoral muy peculiar que posteriormente distintos grupos teatrales trataron de convertir en su estilo global.

La vinculación de Meyerhold con el Octubre Teatral parte de esa nueva investigación actoral: conceptualmente la biomecánica pretende expresar a través de ejercicios musculares la sustancia social del personaje, sustituyendo lo emocional por lo funcional y utilitario. Ello supone, pues, que el trabajo del actor, por muy valorado que esté, se subordinará a la filosofía a la que responde el hecho teatral. El siguiente texto no puede ser más significativo; «El arte es una parte de la vida, debe reflejar la lucha de clases (...). El artista no puede considerar su creación como la expresión de sus emociones individuales. Todo debe tener un sentido para el pueblo, es un obrero de la escena que forma parte del marco de producción».

Tairov

Alessandre Tairov -también discípulo de Stanislawski y futuro director del teatro Kamerny- defendió también la teatralidad frente al maestro, pero declarándose decididamente al servicio de la interpretación, basando su trabajo de puesta en la preparación corporal del actor, en su virtuosismo y en su capacidad de inventiva. Entiende que el escenario es un espacio organizado en torno a un centro, el actor, a cuyo servicio está el texto, siendo el director, sobre todo, un animador. El comediante tiene que saber llegar a una «síntesis entre la emoción y la forma que le preste su fantasía creadora». Y así el texto se convertirá en pretexto que el director no reproduce ni interpreta, sino que manipula según convenga a sus actores. La revolución bolchevique predicará una nueva religión teatral; en frase de Gorki, «el siglo XVIII hizo el teatro para los nobles; el XIX, para los burgueses; nosotros queremos hacerlo para el pueblo». En este sentido D'Amico¹⁸ sugiere un expresivo paralelismo entre el teatro griego pagano, el cristiano medieval y el humano bolchevique: del Dítirambo nació la tragedia; de la liturgia medieval, el drama moderno; y de las conmemoraciones políticas de masas, el teatro bolchevique. El régimen no sólo propagó el amor al teatro, sino que lo exasperó¹⁹; las consecuencias son co-



“Hora de visita”. Autor y Director: Jose Luis Alonso de Santos. Pentación. (1994).

nocidas: el importante desarrollo teatral se puso al servicio de un catequismo que manipulaba las obras de Esquilo, Shakespeare, Molière o Ibsen, convirtiéndolas en alegatos contra el capitalismo burgués y en apología del nuevo régimen.

Expresionismo

Otto Brahn de la FREIE BÜHNE pasará al DEUTSCHER THEATER rodeándose de los mejores actores; entre ellos, Max Reinhart y Frank Wedekind que evolucionarán hacia el expresionismo. Reinhart que sucederá a Brahn en la dirección, proclamará al igual que Dantchenko que en el teatro quien cuenta es el actor en comunión con el espectador que en gráfica frase suya «es la mitad del actor». Por ello coloca

al comediante en comunicación directa con el público, haciendo avanzar el escenario para acercarlo a los espectadores y así facilitar su participación. La investigación actoral se concretará en el trabajo con Werner Kraus dirigido a la construcción de situaciones artificiales en las que se pasará bruscamente de una entonación a otra o de un sentimiento al contrario. La tensión que acompaña a la actuación expresionista impedirá la caricaturización. Lo esencial en esta búsqueda, y ejemplos claros encontraríamos de ello en nuestro Valle-Inclán, no consistiría en trazar de una forma global la complejidad del personaje, sino en aislar uno de sus rasgos y subrayarlo sin temer excesos o deformaciones.

En Alfred Jarry estalla la noción de personaje, se descompone, se convierte casi en un objeto. Odette Aslan reco-

ge la significativa opinión de un actor del *Ubú Rey* despreocupado por entender el sentido del texto: «A ninguno de nosotros se nos ocurrió la idea de informarnos sobre el significado de las palabras que pronunciábamos, lo que nos gustaba precisamente era que no las comprendíamos»²⁰.

El teatro político

Poco hay que hablar de Piscator en relación con la investigación actoral: su teatro político se convierte en un mitin con actores anónimos previamente politizados.

En Brecht también el actor forma parte de una compañía con un objetivo político compartido: servirse del teatro para transformar la sociedad. Pero en su trabajo con el actor el giro es claro:

la investigación será siempre consecuencia de esa concepción previa. El actor brechtiano, utilizando formas del teatro oriental, se inspirará en la teatralidad de la vida no asumiendo nunca sentimentalmente a su personaje, sino relatando los sucesos en los que ese personaje ha intervenido. Ocurre sin embargo con bastante frecuencia que actores que han sido dirigidos con el método propuesto en el teatro épico, arracan de un punto de partida erróneo:

se creen dispensados de actuar, identificando «distanciamiento» con «indiferencia». Evidentemente que el Efecto V se basa en el distanciamiento, pero el actor debe mostrar -y aquí se podrían establecer estrechas conexiones con el sistema stanislavski- secuencias de realidad, aunque se interrumpan; el actor habla de su personaje como de una tercera persona, pero esto no implica que tenga que desnudarlo de toda emoción, sino simplemente que no ha de mante-

ner una continuidad emotiva. Baste recordar el parágrafo 48 del *Breviario* de Brecht:

«Nunca ni por un instante se transforme el actor en su personaje (...). Debe limitarse a mostrarlo; o mejor dicho no debe limitarse a vivirlo solamente, lo que no significa que teniendo que representar personajes pasionales, tenga que parecer impasible»²¹.

“Le Rossignol”, de I. Stravinski. Dirección: Simón Suárez. Teatro de la Zarzuela. (1995). (Foto: Chicho).



Tendencias posteriores

Espigando, para no alargar más mi intervención, en las tendencias posteriores y en las búsquedas del teatro laboratorio, la investigación actoral en Artaud conecta también con el teatro oriental, y, como en Brecht, es resultado de sus concepciones teóricas. En *El teatro y su doble* insiste en que por encima de la palabra importa la puesta en escena y la creación de un lenguaje en el espacio buscando gestos-signo independientes del sentido de las palabras²².

No ocurre lo mismo en la adaptación que ha de hacer el actor del Teatro del Absurdo ante la propuesta textual; aquí el intérprete restringe la gestualización limitándose a los gestos mínimos.

Mención aparte requiere el ascetismo de Grotowski que trabaja con el actor intentando liberarle de sus complejos. Su entrenamiento, el *training*, se apoya en movimientos motivados que le vayan acercando al personaje hasta absorberlo. Dentro de su concepción del «teatro pobre» entiende que puede hacerse una puesta en escena sin vestuario, sin decorado, sin luces, incluso, sin texto, pero nunca sin, al menos, un espectador y un actor. Y así define el teatro como «algo que ocurre entre el actor y el espectador». En el trabajo con el actor, como escribe Temkine²³, la meta de Grotowski no es aportarle un «saber hacer», sino ayudarle a descubrir un «saber ser». Peter Brook califica a Grotowski de visionario entendiendo que es quien más se aproxima al ideal de Artaud: «Los actores de Artaud -escribe Brook- renuncian a todo excepto a su propio cuerpo; tienen el instrumento humano y un tiempo ilimitado; no es, pues, asombroso que los actores del teatro pobre se consideren el teatro más

rico del mundo»²⁴.

Eugenio Barba, después de haber trabajado con Grotowski, creó en Dinamarca el ODIN TEATRET valorando en el actor, sobre todo, su espíritu investigador, dentro de una ética que supone, por ejemplo, que el actor trabaje en el escenario «como si fuera la última vez que tuviese que comunicar algo a los demás». Su *training* es semejante al de Grotowski, ensayando en un local desnudo; biomecánica y acrobacia son practicadas hasta con peligro; respecto a la voz continúa con la búsqueda grotowskiana de resonadores. En la misma línea recuerdo a André Desramaux, en el laboratorio teatral de la Universidad de Lovaina.

Conocidas son las búsquedas del Living Theater en el que las premisas de Julian Beck y Judith Malina arrancan de la consideración del actor como un creador a quien el director sólo le da un punto de partida; debe actuar de acuerdo con su personalidad, pero nunca como un histrión exhibicionista, sino como un individuo consciente que busca dentro de sí los recursos que mejor le sirvan para expresarse.

En el Open Theater, Joseph Chaikin abre su taller libre, en principio a todas las formas de interpretación; parece original y rentable la relación que establece entre autor y actor en el sentido de que los dramaturgos intervienen en los mismos ejercicios que los actores, mientras que éstos realizan sus improvisaciones con la finalidad de ser fijadas por escrito por los autores.

Finalmente, por no omitir la referencia a los intentos colectivistas serios, cito al colombiano Enrique Buenaventura que cuestiona la autoridad del director de escena, aunque no descarta la posibilidad de su intervención, desprovisto de autoridad, como consejero que apor-

ta una referencia global en su visión completa del espectáculo.

Hecho este recorrido se podría deducir una doble conclusión:

1.- La investigación actoral en el teatro contemporáneo es inseparable de la puesta en escena ya que el actor es el principal soporte de la misma.

2.- Esta investigación casi siempre ha sido consecuencia de la filosofía teatral que inspira el hecho dramático, y, en la mayoría de los casos se orientó hacia un objetivo claro: Adaptar el trabajo del actor a las coordenadas ideológicas y estéticas que inspiren el montaje.

Pero si nos preguntáramos, para terminar, que es lo que hoy ocurre en nuestra realidad, quizá tendríamos que concluir que, salvo intentos aislados de grupos estables que mantienen una línea continua de búsqueda, y aparte del proceso de trabajo seguido en algunos montajes de distintos directores aislados, la investigación actoral ha sido sustituida por un hecho penoso: los actuales medios de producción imposibilitan cualquier investigación, ya que la hacen inútil: o bien los directores -tanto en teatro, como, sobre todo, en cine o en televisión- seleccionan en sus castings a aquellos intérpretes que se han especializado, porque es lo que se les pide, en un solo papel; o, por contra, son los propios actores, cuando están en condiciones de hacerlo, los que imponen su estilo y su concepto de la interpretación, aunque nada tenga que ver con la concepción global del montaje. Pero esto, si así fuera, sería objeto de otra ponencia.

Sevilla, septiembre de 1994

NOTAS

¹ Duvignaud considera a Talma, en las distintas etapas de su vida profesional, como la síntesis de la historia anterior del comediante: el actor del rey, integrado en la élite aristocrática; el militante al servicio del pueblo, enmarcado en los comités y en los clubs revolucionarios; el funcionario imperial que vive dentro de la nueva clase surgida en la revolución; y la es-

trella destacada en el mercado del teatro que aparece después de la Restauración (DUVIGNAUD, Jean: *El actor. Bosquejo de una sociología del comediante*, «El papel del actor en las sociedades liberales», págs 127 y ss. Taurus, Madrid, 1965).

² En la referencia que César Oliva hace en su Historia del Teatro a Talma recoge el dato de la escandalosa adaptación que para el actor hizo el dramaturgo Lebrun de la *María Estuar-*

do, de Schiller, en la que, entre otras cosas, se empleaba un término tan prosaico como «mouchoir», intolerable para los críticos del buen gusto. (OLIVA, César: *Historia básica del arte escénico*, Cátedra, Madrid, 1990, págs. 264 y ss.).

³ D'Amico sugiere que tal culto podría ser derivación del positivismo burgués con pretensiones objetivas declaradas que, en otra vertiente, adquirirá una intencionalidad crítica, y



“Non se chora”, de Roberto Cossa. Dirección: Xulio Lago. Teatro do Atlántico. (1993). (Foto: Xoán Piñón).

por tanto, subjetiva, encaminada a desenmascarar las mentiras sociales como consecuencia de las actitudes marxistas (D'AMICO, Silvio: *Historia del teatro dramático*, UTEHA, México, 1961, Tomo IV «La reforma de la escena europea», págs. 1 y ss.).

⁴ BERTHOLD, Margot: *Historia social del teatro*, Guadarrama, Madrid, 1974. Tomo II. Pág. 208.

⁵ Citada por ASLAN, Odette: *El actor en el siglo XX*, Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1979, pág. 302.

⁶ CHEJOV A., Mijail: *Al actor. Sobre la técnica de actuación*. Edit. Quetzal. Buenos Aires, 1987, pág. 107.

⁷ En este sentido, desde un punto de vista dramaturgico, me permito recordar sus leyes sobre la composición teatral, en las que el personaje es el eje:

- La ley de la TRIPLICIDAD en la que el personaje lucha entre el Bien y el Mal en las tres secciones que estructuran internamente la obra: la trama se engendra, se desarrolla y concluye.

- La ley de la POLARIDAD, según la cual, el arranque, el proceso del personaje y su término, deben ser polares: todas las cualidades de la primera sección deben transformarse en opuestas en la última sección.

- Y la ley de la TRANSFORMACION según la cual el proceso que transforme su comienzo en la polaridad final ha de tener lugar en la sección intermedia.

En cada una de esas unidades ha de existir un climax. Y los tres momentos de tensión máxima han de estar estrechamente relacionados,

mostrando la síntesis de la trama en cada una de ellas y en la conjunta (CHEJOV A., Mijail: op. cit. págs. 115 y ss.).

⁸ Como dato, en relación con lo escrito, llevando a su límite más coherente esa «liberación del actor», recuérdese el gran número de actores convertidos en directores. Además de los ya citados, puede consultarse la enumeración que hace Jean Duvignaud -op. cit. pág. 158-, en la que, refiriéndose a los grandes y entre otros, aparecen, en Francia, Lugné Poe, Jacques Copeau, Charles Dullin, Louis Jouvet, Georges Pitoëf, Jean Vilar, Jean-Louis Barrault, Gerard Philippe... En Gran Bretaña, Gordon Craig o Lawrence Olivier. En Italia, Ruggero Ruggeri, Giorgio Strehler o Paolo Grassi. En E.E.U.U., Paul Green, Margaret Webster u Orson Welles. Y entre nosotros, una lista en la que podríamos incluir el gran número de compañeros de la A.D.E. que del mundo de la interpretación pasaron al de la puesta en escena, en muchos casos, compatibilizando ambas dedicaciones. Realmente son muy pocos los directores que no proceden del mundo de la interpretación (Duvignaud cita a Piscator, Meyerhold, Jessuner, Baty y Peter Brook).

⁹ VILAR, Jean: *De la tradition théâtrale*, L'Arche, París, 1955, pág. 63 (cit. por Duvignaud, op. cit. pág. 194).

¹⁰ DUVIGNAUD, Jean, op. cit. pág. 194.

¹¹ ASLAN, Odette: op. cit. págs. 244 y ss.

¹² LAYTON, William: *¿Por qué? Trampolín del actor*, Editorial Fundamentos, Madrid 1990.

¹³ CRAIG, E. Gordon: *El arte del teatro*, Coordinación Editor. México, 1987. Págs. 67 y ss.

¹⁴ CRAIG, E. Gordon, op. cit. pág. 120.

¹⁵ MEYERHOLD, V.E.: *Teoría teatral*, Edit. Fundamentos, Madrid, 1971, págs. 45 y ss.

¹⁶ MEYERHOLD, op. cit., págs. 127 y ss.

¹⁷ El término, aunque Meyerhold lo aplica, no es suyo, sino de Valeri Briosov que atacó a Stanislavski en 1902 calificando su método de «asilo para gentes de imaginación débil», como recoge Odette Aslan, op. cit. pág. 147.

¹⁸ D'AMICO, op. cit. págs. 127 y ss.

¹⁹ Los datos que D'Amico aporta son impresionantes: En 1920, Evreinov en un espectáculo conmemorativo de la Revolución, presentó un ejército de 6.000 comparsas. En 1921 la mayor parte del presupuesto del Ministerio de Instrucción Pública era para el teatro. En los funerales de Lenin (1924) se ofrecieron cinco días de espectáculo, como en los misterios cíclicos medievales. En 1934, hay en la U.R.S.S. 560 teatros subvencionados, 60 de los cuales están en Moscú. 4.700 teatros libres. Se representan obras en 40 lenguas distintas. Hay 1.500 directores, 20.500 actores y 168 escuelas de Arte Dramático con un total de 26.000 alumnos (op. cit. págs 43 y 44).

²⁰ ASLAN, Odette, op. cit. pág. 129.

²¹ BRECHT, Bertolt: *Breviario de estética teatral*, Editorial La Rosa blindada, Buenos Aires, 1963.

²² ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1977, págs. 76 y ss.

²³ TEMKINE, Raymonde: *Grotowski*, Monte Avila Editor. Caracas, 1974, págs. 188 y ss.

²⁴ BROOK, Peter, *El espacio vacío*, Edit. Pueblo y Educación, La Habana, 1987.