

El extranjero o el teatro enriquecido

Por Georges Banu*
Traducción de Susana Cantero

Acentos venidos de otros lugares

Si gracias a la presencia de extranjeros hay enriquecimiento, ¿quién puede lamentarlo? Tal vez sea provocador, pero hemos de admitirlo: *hay que ser aborigen para captar el alcance de lo extranjero. Por supuesto, aborigen abierto.* ¿Por qué iba a ser éste más receptivo a la presencia de lo extranjero? Porque es él quien posee asideros sólidos, sobre todo lingüísticos, que le dan confianza. No teme nada: siempre es el hombre que mejor habla su propia lengua el que admite el habla del extranjero. Conoce la norma e, implícitamente, aprecia el apartamiento al igual que goza de la diferencia. Es él el primero en reconocer el alcance del enriquecimiento. Es él quien lo evalúa correctamente y lo saborea. Respecto a esto, ha sido ejemplar la postura de Antoine Vitez. Fue él el director de escena que rehabilitó el alejandrino en toda su belleza formal, pero no por ello erigió su teatro en museo de la lengua. Más bien lo asimilaba a un *laboratorio de la lengua* en el que actores franceses y extranjeros habían de trabajar, siempre en su presencia, en la extensión del registro fónico, en la variación de los ritmos, en el mestizaje de los acentos. Acentos cuyo elogio hacía Vitez, porque en aquella intrusión de una sonoridad alógena reconocía el medio para ampliar la paleta de la lengua.

En *El cocinero holandés* declaraba: «Si me interesé por los acentos extranjeros fue por preocupación maniática de la lengua, de la mía llegado el caso. La gente que dice hermosos textos franceses con acento extranjero... me hace reaccionar a mi propia lengua: la oigo como hablada desde otro sitio, la oigo mejor. Siempre me han maravillado las diferencias que hacen aparecer los acentos en la lengua como tal. Cuando se le mezclan

acentos extranjeros a un acento francés más o menos unificado, se goza más y mejor de la lengua». Y casi en el mismo espíritu, un amigo editor, de Gallimard para colmo, me confesaba, significativa confesión: «Era algo bonito, era generoso, se oían acentos extranjeros». De Ariane Mnouchkine a Antoine Vitez, el director de escena que integra acentos extranjeros en la lengua deja de asimilarla a la inalterable expresión de la identidad nacional; al abrirla hacia otro universo sonoro pone en tela de juicio lo *Uno* en beneficio de lo *Doble*, incluso de lo *Múltiple*. Ya no sólo se oye encima del escenario el habla de la nación, sino el de la ciudad, ciudad para siempre cosmopolita.

En los montajes de Antoine Vitez se oían acentos árabes, polacos, griegos; en los de Ariane Mnouchkine se privilegian los acentos sudamericanos. A través de los acentos el espectador puede rastrear ciertas afinidades electivas del director de escena, sus áreas culturales privilegiadas, sus atractivos y sus indiferencias. Y eso en relación con las mentalidades colectivas generalmente respetadas, raramente contradichas porque el acento, y lo saben, interviene en la percepción de la lengua, por supuesto, pero también en la del espectador. Éste puede disfrutarlo o padecerlo.

Por el contrario, a los directores de escena extranjeros que han trabajado en París, de Strehler a Knežla o Pintilié¹, nunca les han gustado los acentos y los cultivan poco. Sus asideros lingüísticos son más débiles, sobre todo en el plano de las sonoridades, y experimentan la necesidad de apoyarse y defender un modelo lingüístico sólido. Se parecen más bien a Cioran, el rumano que escribe el francés más hermoso, o a Kundera, que escribe el francés más correcto. Es el extranjero quien se erige en guardián del templo.

La lucha o el juego con la lengua

El extranjero encima del escenario muestra esa lucha. La lengua, lo que en la comunicación cotidiana es herramienta corriente, se convierte para él en territorio de inversión, de conquista. Ese combate, cuando se oye en escena, evoca el célebre *Ostranienii Efekt*, el efecto de extrañamiento del que hablaba Sklovski que fue convertido por Brecht en *Verfremdungseffekt*: su fin es aguzar la percepción haciendo lo real diferente, extraño, inhabitual.

El combate con la lengua también aparece con frecuencia como una figura

* Crítico teatral. Presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Teatro.

de la condición del actor, de su exilio, desgraciadamente involuntario las más de las veces. Bruce Myers en *Timon d'Athènes*, puesta en escena por Peter Brook, mostraba precisamente esa relación conflictiva con la lengua, y en la energía de su trabajo de actor reconocía también el público el chirrido de la fricción de las palabras, del cara a cara de los acentos, auténtico cuerpo a cuerpo teatral.

Inglés de origen, David Warrilow lleva a la perfección la coexistencia de estas dos instancias lingüísticas, el inglés y el francés, pero detrás de su francés siempre resuena, subrepticamente, el eco lejano de la lengua madre. Como una fuente en absoluto seca. Andrezj Sewerin, llegado de Varsovia, lucha con la lengua y así aporta hoy día al escenario una de las articulaciones del francés más trabajadas, francés audible, noble, pero aún cruzado con un ligero acento polaco.

Todo en ellos da testimonio de la relación viva entre una lengua de llegada que van conquistando día a día y la persistencia de una lengua de origen que todavía sobrevive, coexistencia de las lenguas.

A veces se puede jugar con el acento, y así Ariane Mnouchkine le pidió a Andrés Pérez Araya, actor chileno que interpretaba Tchou-Enloi en *Sihanouk*, no que perdiese su acento, sino que lo hiciese ilocalizable. El acento debía designar solamente al extranjero, a ese actor errante, sin papeles ni carnet de identidad, que huye de las dictaduras al precio de su oficio. El actor que viene de otro sitio... el actor sin orígenes.

Al combate se opone la seducción que ciertas actrices se imaginan que cultivan gracias tanto al acento como al uso aproximativo de la lengua. Éstos designan a «la hermosa extranjera», la mujer venida de otro sitio, la mujer para siempre a punto de partir. Jane Birkin o Anna Frucnal no luchan con la lengua, la tratan con desenvoltura, con gracia, con el fin de librar a la prosa de esfuerzo. La relación ya no tiene nada de conflictivo, simplemente tiene algo de una sutil estrategia del encanto.

Si bien el combate o el juego con la lengua pueden actuar de modo legítimo, en cambio el destartalamiento de la lengua en el teatro no puede sino perturbar. Cuando la norma se hace añicos, cuando el espectador no ve y no oye más que a un «extranjero» en el sentido literal del término, hay pérdida del placer, confusión del sentido. Isaach de Bankolé en *La soledad de los campos de algodón* hacía incomprensible el francés, y así lo que en origen pretendía ser un diálogo filosófico fracasaba en un magma de borborigmos. La lengua dejaba de surtir

efecto y el espectador asistía consternado a su derrota.

Aun a riesgo de chocar recogiendo un término muchas veces rechazado, yo diría que hay un «umbral de tolerancia» lingüístico, más allá del cual cesa el disfrute de la escucha y se interrumpe la comunicación. La revisión del papel por Chéreau debe su éxito tanto a la actuación del actor como a la rehabilitación de la lengua.

Merece añadirse otra observación: la percepción de la relación del actor extranjero con la lengua no funciona de modo indiferente. Depende también de la relación que mantenga el espectador con el material literario adoptado. Así, Bruce Myers nos gusta en Shakespeare, pero nos exaspera en Racine, en donde la distancia entre los recursos del actor en lo tocante al francés y las exigencias del texto se revela como demasiado importante. Asimismo, nos dejamos maravillarnos por Sotiguy Kouyate en el Bishma del *Mahabharata* de Peter Brook, pero deploramos su rudimentaria utilización de la lengua en el Próspero. Cabe preguntarse si en la percepción interviene o no un parámetro relacionado con nuestra familiaridad respecto de un texto y un papel. A Bishma, el sabio, lo descubríamos entonces, a Próspero lo conocíamos ya. El uno nos era extraño, el otro muy cercano. A Bishma nos lo encontrábamos de primeras, a Próspero lo volvíamos a ver. Las palabras del primero las oíamos por primera vez, las del segundo las conocíamos desde nuestra edad más temprana. En ese intersticio juega algo fundamental para la acogida del acento extranjero.

El cuerpo extranjero

A las relaciones con la lengua suele añadirse la relación con el cuerpo extranjero. A veces el director de escena experimenta la necesidad y lo utiliza como tal. Es un cuerpo que, explícitamente, afirma una identidad corporal diferente, distinta, un cuerpo que se muestra como procedente de otro sitio. Esto conlleva varios modos de intervención. El primero y más evidente consiste en hacer interpretar el personaje del extranjero por el actor extranjero, como en *El jardín de los cerezos* dirigido por Strehler, en donde el mendigo desconocido que surge al borde del río perturbando la inquieta tranquilidad de la excursión está interpretado por un actor ruso de cuerpo rotundo, de voz ronca, auténtico prototipo eslavo que choca en el conjunto del reparto.

Con mucha frecuencia se observa el recurso al actor extranjero como un agen-

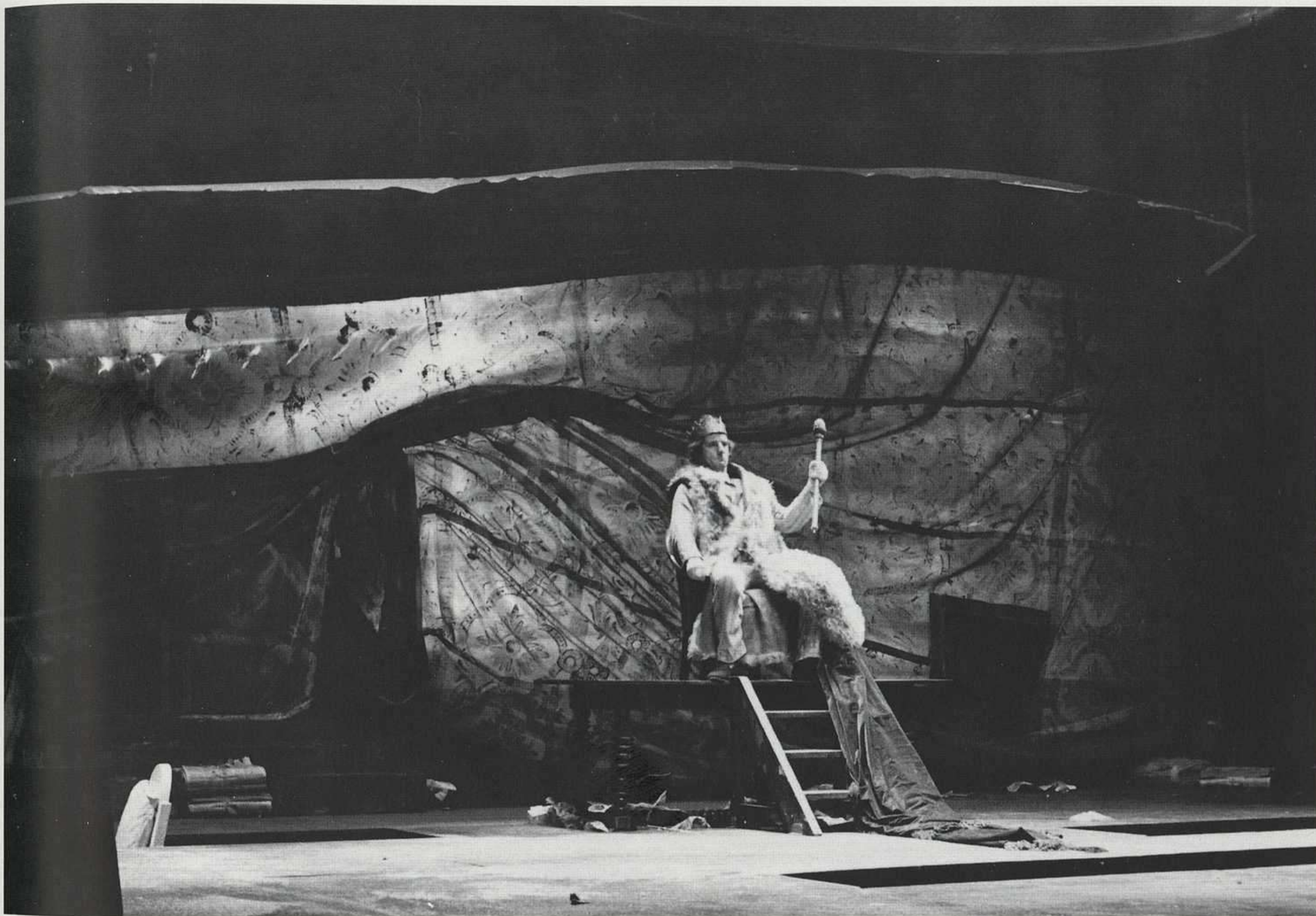
te perturbador, como un elemento alógeno. Su función primordial es aportar otro cuerpo, otra relación con las palabras, un compromiso y una presencia diferentes. Así Claude Régy incluyó a Milloud Ketib en varios repartos por sus raíces bereberes y todo el poder deflagrador que éstas le permitían engendrar encima de un escenario. Richard Demarcy ha recurrido durante mucho tiempo a un actor negro por razones de excepcional plasticidad, de fluidez, en resumen de un auténtico «swing» corporal que remitía al universo de la comedia musical, muy querido para el director. El cuerpo del actor extranjero encarnaba de un espectáculo a otro el espíritu lúdico que Demarcy quiere convertir en primera virtud de sus espectáculos. Emiliano Suárez, en la puesta en escena de Lluís Pasqual de la *Comedia sin título* de Lorca, traía al escenario una presencia excesiva, caricaturesca, y, jugando con su acento y con su cuerpo, con su fisonomía, hacía cautivadora una partitura poco extensa. El cuerpo extranjero, en sus mejores momentos, interviene como una mancha de color, como un desgarrón, como una sacudida.

Meter al Otro en reparto

Antoine Vitez, en un homenaje rendido al espectáculo de Peter Brook *Los Iks* observaba que, por primera vez, el reparto de actores rechazaba toda distinción racial como barrera impuesta por la situación dada. El papel ya no le está vedado a nadie y cualquiera puede abordarlo sin la menor restricción. Así un inglés, un japonés, un negro, una libanesa, un griego y un suizo cuentan juntos una historia que se desarrolla en un pueblo africano. La raza deja de intervenir como criterio de reparto.

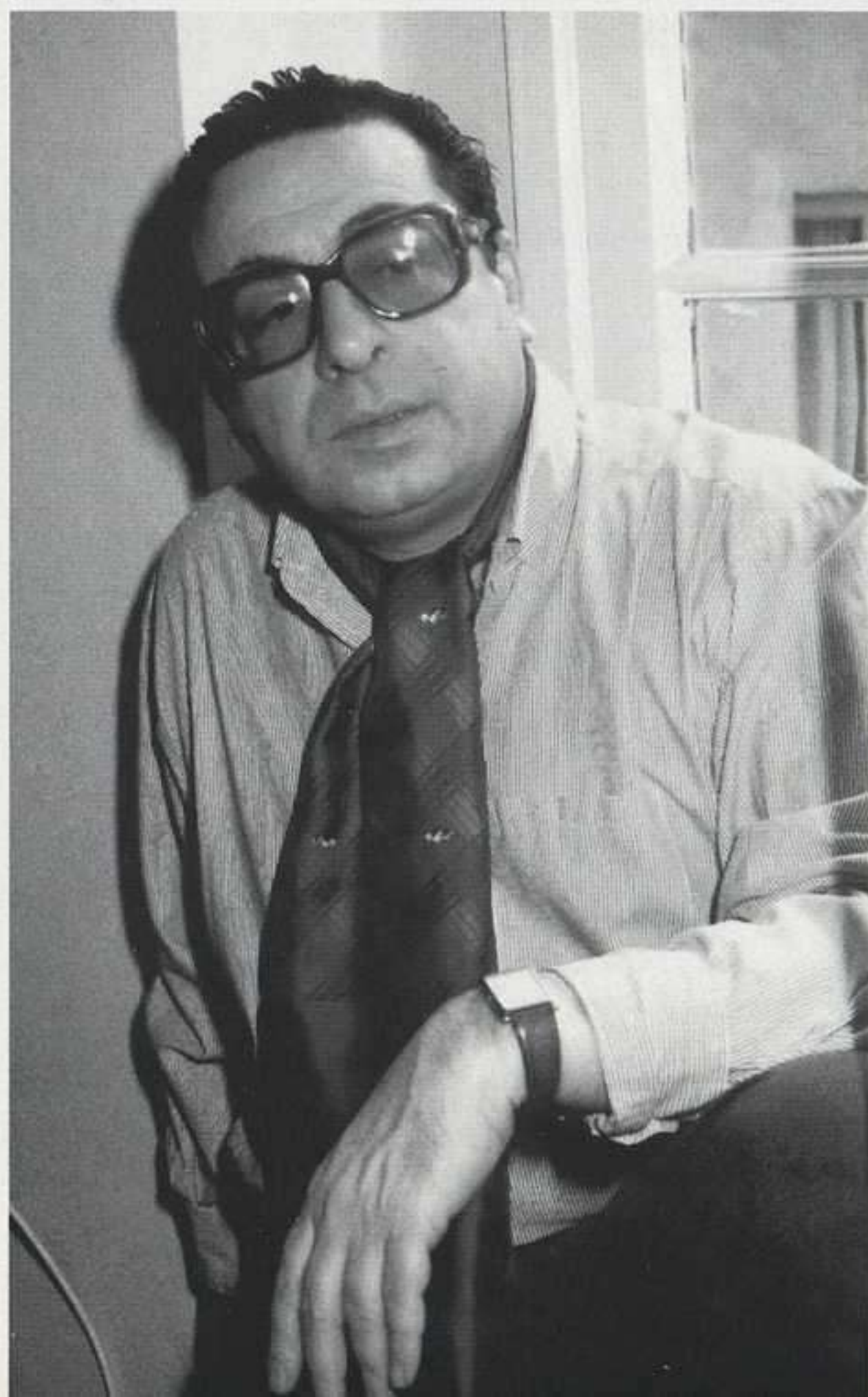
Repartir sin tener en cuenta la raza del actor y sin querer que la raza esté presente como calificación del personaje es una tentativa que se va abriendo paso, y cada vez más. Así Deborah Warner contrata a un actor negro lo mismo en *Tito Andrónico* que en *El rey Lear*, negándose siempre a atribuir un sentido particular a la negritud; la trata como una ficción. El actor negro integra el reparto sin la menor connotación de raza. Este es el camino que Vitez reconoció en *Los Iks* de Brook. Y el que adoptó cuando escogió a un intérprete africano para el cocinero holandés de Ménilousage.

Meter al Otro en reparto no depende sólo de la voluntad del director de escena, porque a veces debe definirse en función de ciertos deseos explícitamente for-



Arriba: "El rey se muere", de E. Ionesco. Dirección: Jorge Lavelli. (Foto: Claude Lê-Anh).
Abajo: Jorge Lavelli.

mulados por algunos escritores. Y el Otro para el autor occidental siempre es africano. Genêt exige que *los Negros* sean interpretados por actores negros maquillados de blancos. Por su parte Koltès convierte en un presupuesto dramático la presencia de un actor negro en el papel del *dealer* de la *Soledad de los campos de algodón*. Los directores de escena, en estos últimos tiempos, se han escabullido de tales imperativos, pero, como los logros y los fracasos están equilibrados, no consigue imponerse ninguna conclusión general. Ésta no puede ser sino puntual, ligada a un texto. La sustitución de los actores negros por actores blancos en *Anacrone*, el texto del autor haitiano Jean Métellus puesto en escena por Antoine Vitez, no fue convincente tampoco, y apenas si dio más satisfacciones idéntica inversión en *El Rey Christophe* en la Comédie Française. Por el contrario, el logro excepcional de Ché-



reau en el papel del *dealer* de *La soledad...* invalida el imperativo de la negritud defendido por Koltès con terca obstinación. ¿Hasta dónde pueden superarse los determinismos de raza a los que remiten un texto o un reparto? Negarlos sistemáticamente corre el riesgo de desembocar en una visión indiferenciada de los cuerpos, en un discurso únicamente esencialista. Ciertamente que cuando el discurso, de manera deliberada, se focaliza en el hombre, pueden borrarse con más facilidad las distinciones, como en *Las muertes de Othello*, el espectáculo de Antoine Caubé en el que es un blanco quien interpreta al Moro. Sin maquillaje ni transformaciones, encarna al hombre presa de la desazón amorosa. Así el director de escena quiere hacernos olvidar al Otro, pero al escuchar el texto reconocemos en la desesperación en la que se sumerge el ser traicionado los ecos de la desgracia de vivirse justamente como Otro.

Lo Múltiple como principio

La gran ciudad se muestra cada vez más como un concentrado del planeta. En el espacio de una metrópolis conviven razas y naciones en un resumen aproximado de la lengua del país. La ciudad se presenta como un medio múltiple y variado, un medio de identidad variable, un medio impuro. Brook así lo intuyó, y con ese espíritu fundó en 1969 su Centro Internacional de Investigaciones Teatrales. Su principio fue el de lo Múltiple. Constituyó una comunidad dislocada en el plano de los orígenes pero unificada por la búsqueda teatral común. En su momento la iniciativa se inscribía en el movimiento del 68, y grupos como el Living, el Odin Teatret o el Bread and Puppet reclamaban para sí la misma atracción por la heterogeneidad étnica. El principio de la identidad nacional ya no daba juego, y en el horizonte se dibujaba la esperanza comunitaria.

En resumen, la gestión brookiana permanece indisociable de la utopía del sesenta y ocho.

En Brook va a intervenir también un segundo elemento con el fin de que lo que al principio forma parte de la composición del grupo se erija después en principio estético. Durante el viaje a Africa, el equipo suele escoger como lugar de representación la plaza del mercado. Allí, la gente del pueblo acude con más facilidad, porque por su misma naturaleza es lugar de reunión. Pero la plaza pública se define también por el extraordinario abanico de elementos y objetos que proponen gentes venidas de fuera, del exterior del pueblo. Esa plaza, impura también, tiene virtudes unificadoras sin borrar por ello las diferencias ni apaciguar la multiplicidad.

Por otra parte, allí se intercambian los productos indispensables para la vida con los que a Brook le gusta identificar su teatro. Así, la plaza pública acaba por constituirse en referencia mental indispensable para los actores del Centro y en modelo de una red de relaciones perceptible por la sala.

En la gestión de Brook se maridan la utopía comunitaria y el modelo arcaico del mercado. Por un lado la mezcla de identidades a nivel intercontinental, por otro al nivel de un territorio local. Al reclamar esta doble filiación, Brook intenta inscribir su teatro en un contexto vital que toma en cuenta los datos del presente mientras se apoya en prácticas antiguas.

Brook no trata al extranjero como a un elemento de ruptura en relación con una identidad fuerte, previa a la actuación,

identidad del país de acogida que se manifiesta a través de la mayoría del reparto. No; en él, el extranjero es un dato global de partida, porque el fin consiste en partir del grupo más disparatado para llegar al grupo más orgánicamente unificado. En Brook funciona escasamente el principio de lo Uno sacudido por la presencia del Otro, sino el de un Múltiple inicial que sin desechar las diferencias apunta a conseguir el Uno del equipo.

Trabajar en el extranjero

Salvo algunas excepciones, para el hombre de teatro no hay exilio feliz. El actor del país de acogida, las más de las veces, es percibido para siempre como algo insatisfactorio... El director de escena ya no tiene sus propios actores, que le han permitido acceder en profundidad a cierta imagen del cuerpo, en la mayoría de los casos imposible de encontrar en otro sitio². Y, al perderlo, se parece al escritor que acaba dolorosamente en exilio de su lengua, puesto que los actores son la lengua del director de escena. Sin ellos, siempre experimenta la sensación de una carencia, la carencia de una perfección alcanzada en otro tiempo y jamás reconquistada.

Al exilio involuntario de los directores de escena del antiguo Este responde el paso voluntario de ciertos directores de escena a países de acogida de su elección. Georges Lavaudant, Sophie Loucahevsky, Michel Deutsch, Alain Millianti trabajan muchas veces en otros sitios. Pero en esos casos se trata de un lapso de tiempo bien delimitado, de un ejercicio que tan sólo tiene sentido si se convierte

en experiencia pasajera alimentada por el encuentro con otro medio, con otra práctica.

En esos casos, insiste Lavaudant, es interesante que el extranjero acepte presentarse como un artista insoluble, inadaptable. No busca la adaptación, sino el apartamiento, la diferencia, con el fin de presentarse mejor como el Otro, el que mantiene una relación «extraña» con la realidad del contexto de acogida. A pesar de eso, para que exista diálogo es necesario en cualquier caso descubrir un terreno de entendimiento mínimo, si no el contexto y el invitado pasan uno por el lado del otro como dos planetas que se ignoran entre sí. No adoptar la estética de acogida es la razón de ser del extranjero de paso, pero responder a ciertos códigos de expectativa es la exigencia misma de cualquier intercambio.

En París, Brook encarna el término intermedio. Su exilio no es impuesto, y su paso no es breve. El exilio es voluntario y de larga duración. Brook no ha intentado adaptarse, pero a fuerza de quedarse en él ha transformado el teatro francés. Ha trabajado en París, pero en una perspectiva internacional. Se ha escabullido de la relación dual entre el país que recibe y el extranjero que llega. Se ha situado en la encrucijada del mundo. Ha invitado a abrirse, ha obrado con la valorización de la impureza, ha buscado, reuniendo a los más variados seres, realizar concretamente el arco iris del hombre que es su metáfora preferida.

Así, a partir de la máxima diversidad, se ha lanzado a la búsqueda de la unidad primordial, la de la esencia a la que tan sólo se llega después de la travesía de lo Múltiple.

NOTA DE LA REDACCION

Los materiales del presente bloque sobre EL TEATRO FRANCÉS ACTUAL han sido facilitados por «Hispanité Explorations - Echanges Franco Espagnols des Dramaturgies Contemporaines», bajo la coordinación de Irène Sadowska Guillon.

La edición de *El programa de televisión* se realiza con la colaboración de Beaumarchais-France SACD, el Institut Français y la Fundación Olivar

NOTAS

¹ En rumano Pintilié saborea los acentos, tanto locales como extranjeros, porque los puede localizar, inscribirlos en un microcosmos cultural, oírlos como una posibilidad concedida a su lengua nunca depositada en él.

² Como en el caso de los escritores, hay excepciones también entre los directores de escena. Así Jacques Lassalle mantiene una relación privilegiada con el actor noruego, actor que, según sus más antiguos votos, conjuga la constante contención y la explosión violenta. A su vez, Vitez, cuando montó en el Piccolo *El triunfo del amor*, experimentó un placer extremo con ocasión del encuentro con actores italianos. El actor extranjero aparece entonces, pero es cosa muy poco frecuente, como el cuerpo incansablemente retraído: el cuerpo que lleva en sí el director de escena y en el que, bruscamente, se reconoce.