

¿ACTORES EN PRIMERA PERSONA?

BERNARD DORT



Desde finales del siglo XIX el teatro es el lugar donde se libra un combate. El problema es saber quién ocupará la posición de aquel que, tanto en literatura como en arte, se afirmó y fue reconocido señor después Dios: el creador. Aparentemente, la cosa se desprende por sí misma: ese lugar le correspondía al autor dramático, de igual forma que al poeta o al novelista: sólo él hablaba; los demás no eran sino ejecutantes. Pero el escenario no es el libro. Sí, en efecto, el autor logró que se le respetara, que se atuvieran a lo que trazó sobre el papel (y a él le corresponde apremiar más el texto, multiplicar las indicaciones, no dejar nada a la casualidad ni a la inventiva de los demás, lo que quizás sea una imprudencia), en las tablas todo cambiaba: los actores, los decoradores, el director del teatro, lo disputaban la supremacía y el derecho de decir yo. Un tercer hombre, hasta entonces desconocido, vino a solucionar el conflicto: el director de la obra. El era el señor del teatro. Por lo menos se afirma como tal, al colocar bajo su mando a todos aquellos que caminan sobre las tablas. ¿Pero podía por ello llamarse creador?

Ese combate aún no había llegado a su fin. Sin embargo, los temas y el asunto se transforman. No hay dudas de que la propia noción de creador, tal y como se entendía en el siglo XIX, está en vías de desaparición -lentamente, más de lo que uno se imagina. Paralelamente los trabajadores de la escena se han adaptado a la nueva condición

que se les impuso: cambiaron de métodos y casi de piel. Ahora no es de exterior, sino desde dentro, bajo el dominio del director de la obra, que reivindican su identidad y su derecho no ya al status de creador, sino por lo menos a la palabra, a hablar en nombre propio y no como simples intermediarios o instrumentos de una palabra que llega de otra parte. Se sabe que estas reivindicaciones desde adentro no son por ello menos eficaces que las provenientes del exterior.

Además, hoy los actores piensan más en convertir el espectáculo (incluyendo el texto) en un lugar y un medio que les permita expresarse como individuos singulares, afirmarse y hacer algo por ellos mismos, que en reconquistar la supremacía sobre el propio espectáculo.

Ser su propia madre

Esta idea ya germinaba en los textos de los grandes reformadores de la escena moderna. Recordemos a Gordon Craig: "En nuestros días el actor se aplica a personificar un carácter y a interpretarlo; mañana intentará representarlo e interpretarlo; un día no lejano creará él mismo un personaje. De esta forma renacerá el estilo".¹ Y Stanislavski precisa o conforma esta afirmación: se trata de hacer, de crear algo de sí, de su propia vida en el interior de la de su personaje y la vida de su personaje idéntica a la suya propia. Esta identificación da lugar a la metamorfosis milagrosa". Si bien es cierto que el "autor de la pieza" continúa siendo el "padre del personaje", "la madre" es el "actor en el

cual se gesta el papel".² Desde entonces el actor no ha dejado de reivindicar el papel de procreador, al punto de olvidar a veces "al padre" y apropiarse del niño: las madres son más fácilmente abusivas...

Hoy el actor está resuelto a ser un actor en primera persona. Es a él a quien se enfrenta el público; es él quien debe interpelar al espectador y hablarle sin intermediario. El diálogo teatral, el que se establece entre la sala y el escenario, no podrá resistir más cortes: debe ser un diálogo entre actores y público. De no hacerlo se correrá el riesgo de regresar quizás al monólogo y de no ser escuchado por nadie.

Es necesario primero poder decir yo. Dos vías conducen a ello: la de la recreación y la de la distancia. En resumen: Stanislavski y Brecht. Según el primero, se llegará al hacer coincidir el él del personaje con el yo del actor. Esto deberá producir un él que no es otro que él mismo. No es, como se dice con demasiada frecuencia, una pura y simple identificación. Es una metamorfosis que, desde la escena, debe ganar la sala. Nosotros, los espectadores, también estamos llamados a sentirnos los él-yo que hablan y se callan, actúan y sufren sobre las tablas. Es una representación así, ideal: no hay ni que aclararlo, todo depende de la subjetividad. Recordemos una de las primeras realizaciones del Living Theatre, *The connection* (1959); ese espectáculo de endrogados que esperan su droga jugaba con la confusión entre personajes y actores, al funcionar sobre un conjunto de improvisación; en el entreacto los actores descendían incluso

a la sala y los pasillos y pedían a los espectadores el dinero necesario para pagar la dosis esperada... "The connection, observaba Judith Malina, fue una contribución inmensa: a partir de ese momento los actores comenzaron a interpretarse ellos mismos en el Living".

El Gran "El"

Esta voluntad de realizar una simbiosis entre el yo del actor y el él del personaje se encuentra omnipresente en el teatro actual. Es el alfa y omega de la lección de Strasberg: "El actor no debe nunca hacer nada bajo el pretexto de que el personaje lo hace; tiene que encontrar en él mismo una justificación para esta acción y ajustarse a ella; en resumen, debe lograr que todo lo que haga sea totalmente personal (...). El actor no debe nunca creer que no es capaz de recrear en sí mismo cualquier aspecto de la vida por alejado que esté de él".³ De esta forma el teatro y la vida llegan a confundirse. Todo se torna "natural", todo está justificado. El escenario está dentro de la sala. La representación se borra. Se le sustituye por otra cosa: la búsqueda de una verdad, más allá de los textos y de las apariencias. El actor, entonces, se encuentra investido de un papel más profundo: ya no es un intérprete, es un modelo, un guía. A través del personaje realiza una ascesis que es también una incorporación a otro orden de valores. Así es como lo entiende Grotowski: "No hay que pretender que el papel sea un pretexto para el actor ni que el actor sea un pretexto para el papel. Es un instrumento para seccionarse uno mismo e inmediatamente es-

¹ Edward Gordon Craig: *Du art du Théâtre*, París, Librairie Théâtrale, s.o., p. 60.

² Konstantin Stanislavsky: *La formation du acteur*, París. Oliver Perrin, 1958. p. 269.

³ Lee Strasberg: *Le travail à l'Actors Studio*, París, Gallimard, Colección Pratique du Théâtre, 1969, pp. 284-285.

tablecer contacto con los demás".⁴ El él no se convierte en yo: por el intermediario del él del personaje, el yo del actor se depura, liberándose al mismo tiempo de él y del personaje. Lo que así se construye es un nuevo El (ahora con mayúscula), que es la suma y la verdad de los diferentes él del personaje y yo del actor, que constituye en la intersección ideal de las líneas paralelas del público y de los actores. No es por casualidad que este El haya tomado en Grotowski la figura de Cristo. La representación devino comunión. A lo sumo, al entregarse él mismo, su propio yo "Debe entregarse sin recuperarse, abrirse no es encerrarse en sí mismo, de lo contrario no saldría del narcisismo",⁵ cumpliendo, como se lo prescribe Grotowski, en lugar del espectador, un acto de una sinceridad total, auténtica y disciplinada, el actor se le escapa al teatro: no interpreta más, actúa, por él y por los demás, o más bien (porque Grotowski "piensa que lo fundamental es que el actor no actúa para el público, sino que debe actuar enfrentándose a los espectadores, en su presencia")⁶ su acto individual toma valor de ejemplo universal y una significación mística: muestra como a partir del yo se renuncia al yo para acceder al El. El rechazo que Grotowski opone hoy al teatro estaba ya presente en los espectáculos: lo que en él se debatía era alcanzar ese punto donde cesa toda diferencia entre el él y el yo, ahí donde éstos se unen en la identidad de un gran El. Lógicamente el hollyday sucede ahora al teatro: no se interpreta más -todo no

puede ser más que interpretación.

Un "Yo" Impersonal

O se procede en sentido inverso: frente al El del personaje, a veces contra él, el actor afirma su yo. Subraya la distancia entre uno y otro. En realidad fue Brecht quien dio un status metodológico e incluso teórico a una distancia tal. Pero no confundamos, en la traducción francesa de la palabra *Verfremdung* (la que literalmente, significa más bien entañamiento y, entendido en un sentido marxista, desalienación. ¿Acaso ingleses e italianos no hablan de alienation effect o de effetto di straniamento?), distancia (o distanciamiento) y distanciamiento (se sobreentiende brechtiana). La afirmación de una distancia necesaria entre el actor y el personaje es tan vieja como el teatro (es la ley de los espectáculos del Extremo Oriente, y en Occidente, ya Diderot...) Pero fue vuelta a formular con un nuevo vigor, más o menos al mismo tiempo que la afirmación opuesta: la que plantea que el actor encarna el papel, durante el advenimiento de la puesta en escena moderna, a finales del siglo XIX. Los simbolistas hicieron de ello un elemento fundamental de su escenario de representación. "El actor ideal", según Craig, es el que "une una naturaleza bondadosa a una elevada inteligencia. No hablaremos de su naturaleza, continúa, que debe contar con todos los dones. Pero puede decirse de su inteligencia que mientras más elevada sea, más se controlará ella misma, reconociendo el papel fundamental de este otro vector, el sentimiento, y también controlará más este último, al saber cuánto gana con ser estrechamente vigilado... Este sector ideal descendería a lo más profun-

do de su alma, e intentaría descubrir todo lo que en ella encierra, luego, al dirigirse a otras regiones de su carácter, creará en él ciertos símbolos que, sin desnudar ante nuestros ojos las pasiones, nos la harán comprender claramente. Y el actor ideal, al actuar de esta forma, comprenderá al cabo de cierto tiempo que esos símbolos están compuestos en su mayoría por elementos externos a su persona"⁷.

Mallarmé deseaba incluso que el actor fuera sustituido por un "operador" que, sin ser el mismo intermediario que el actor, que fija el pensamiento de su molesto personaje, (...) designa, e introduce en una realidad objetiva que no ha creado, pero que muestra".⁸ Aquí la distancia es máxima. Pudiéramos casi decir que sólo ella existe: el yo del actor se ha tornado impersonal y ya no designa una persona sino un objeto: el Libro de Mallarmé. Sin dudas, es una utopía. De todas formas el operador estilo Mallarmé hizo su entrada en el teatro actual, bajo diversas formas —desde el narrador de no pocos espectáculos populares hasta los declamadores de numerosas recientes realizaciones, desgranando textos o palabras más o menos indescifrables (recordemos espectáculos de Bob Wilson, por ejemplo, su *Einstein on the beach*). Es cierto que aquí interviene con frecuencia un desdoblamiento: declamadores o narradores se comparten la tarea (tampoco esto era extraño al teatro simbolista).

Si bien no renuncia al personaje (incluso se le dota, de un

4 Jerzy Grotowski: *Vers un théâtre apuvre*, Lausanne, La Cité l'Age d'Homme, 1971. p. 178.

5 Ibid, p. 181

6 Ibid, p. 180

7 Edward Gordon Craig: *Op. Cit.*, pp. 19-20.

8 Jacques Scherer: *Le Livre de Mallarmé, premières recherches des documents inédits*, Paris, Gallimard, 1957. p. 69.

status, en cierta forma experimental y provisional), la representación brechtiana inscribe la exigencia de la distancia en su propio centro. El él del personaje (su gestus fundamental) sólo puede ser figurado a partir del yo del actor (o de su punto de vista). Con mayor precisión, el actor épico —como el chino— no muestra "menos de tres personajes uno que enseña y dos que son mostrados", "porque los chinos muestran no sólo la conducta de los hombres, sino el comportamiento de los actores. Ellos muestran cómo, a su forma los actores presentan los gestos de los hombres. Pero los comediantes traducen el lenguaje de la vida cotidiana en su propio lenguaje".⁹ Entre el yo del actor y el él del personaje se interpone el actor: el distanciamiento, concebido como objetivo social, opera al nivel mismo del acto teatral. El es por excelencia la operación escénica. A través de él los espectadores y los actores se comunican y dialogan: en la comprensión del hacer del actor.

Un "Nosotros" Devorante

La problemática del yo o del él se encuentra desplazada. Ella supone un tercer término: para Brecht, el actor, como tal, se inscribe, según su modo específico, en la producción social. Y es que, en efecto, una vez sobre las tablas, el yo se convierte en él. Un teatro en primera persona del singular es completamente imposible: rompería con la representación. Pero la exigencia de la distancia no está lejos de ello. Por el contrario.

La afirmación que dice que, ante el personaje, el actor es

un individuo singular, es sustituida por la que enuncia que es un especialista de la escena o más ampliamente el miembro de un grupo: el colectivo del espectáculo. De la primera persona del singular pasamos a la primera del plural: del yo al nosotros, un nosotros que no se da en conjunto, pero que se construye en y por el trabajo teatral.

El Living Theatre no constituye una excepción. Al rechazar desde *The Brig*, la identificación con los personajes (éstos no sólo no cuentan con nombre ni biografía precisa, sino que incluso sus intérpretes pasan constantemente de un papel a otro, "son una noche el prisionero número 5, al día siguiente un oficial"), los actores elaboran paralelamente a la interpretación de los papeles y las improvisaciones del grupo, el nosotros del Living. La opción de la creación colectiva como método de trabajo se desprende de ello. Pero hay más: el Living quería mostrar esta creación colectiva en el escenario, exhibirla en su propio funcionamiento. Esto no era sólo un método: se convertía en el propósito mismo del espectáculo. Se evidenció en *Frankenstein*, donde se nos narraba la construcción progresiva del monstruo, de la "criatura", con la ayuda de todos los elementos del Living —criatura que, al final, había sido constituida por toda la tropa. El Living se había convertido en *Frankenstein*. Los yo aglomerados en nosotros se habían metamorfoseado en él —un él a la vez fascinante y repugnante. Y el juego entre la sala y el escenario atravesaba también por todo un círculo de metamorfosis: al principio planteado como máxima (durante el ensayo de levitación de los actores), negado luego (después del fracaso de esta levitación, cuando los actores decla-

rados culpables del fracaso se refugian en la sala y, ahí, mezclados con los espectadores, son detenidos y conducidos con fuerza al escenario para servir, a fin de cuentas, como materiales para construir la "criatura"), para ser nuevamente suprimido en el último momento del espectáculo (luego de haber esbozado un gesto amenazador, esta criatura-Living deja caer los atributos de su poder: la red y la linterna, luego alza los brazos, en gesto de auxilio y socorro "reproduciendo el emblema de los pacifistas"). Al final, el él-nosotros del Living convidaba a los espectadores a unirse a él, perderse con él. Eso es lo que el Living intenta realizar en *Paradise now*, donde el público se sentía invitado a entrar en la propia intimidad del grupo al construir sobre el escenario el modelo del hombre y la sociedad futuros. Entonces no hubiera habido ni yo ni mente un solo nosotros. Pero al mismo tiempo eso significaba suprimir toda interpretación, tanto en el escenario como entre el escenario y la sala. Suprimir también el teatro. Transformado en profeta, el actor colectivo es todo el mundo, ya no se es nadie. Es a la vez el triunfo y la pérdida del actor.

Las aventuras de un "Nosotros"

Pocos grupos llegaron tan lejos como el Living en este intento de sustituir el yo y el él por un nosotros que englobe a la vez, actores, personajes y espectadores. Pero muchos intentaron construir ese nosotros: sin duda un nosotros menos ambicioso que el del Living. Un nosotros a igual distancia de la ficción que de la verdad. Tomemos como ejemplo el *Théâtre du Soleil*. A principios de 1968, el *Théâtre du Soleil* presentó *Sueño de una noche de verano* en el *Cirque de*

⁹ Bertolt, Brecht: A propos du théâtre chinois, *Ecrits sur le théâtre*, París, L'Arche, 1972, tomo I, p. 412.

Montmartre. Durante el verano el grupo trabajó sobre Baal, de Brecht. Pero ese trabajo no satisfizo a nadie: ya no respondía a lo que los miembros del grupo acababan efectivamente de vivir durante los acontecimientos de mayo, ni a lo que sintieron inmediatamente después. "El deseo de mostrar esta pieza correspondía a una crisis. Muchos miembros del grupo y yo misma experimentamos una especie de lasitud bajo la influencia de la enorme atmósfera suicida que siguió a mayo del 68. Al salir de esta crisis ya no sentía deseos de hablar de los problemas de un creador en la sociedad —Baal es un poeta. Mucho tiempo, mucha energía gastados en algo que sólo interesa a pocas personas, por lo menos dentro de la óptica en la que concebía yo entonces al espectáculo".¹⁰ En ese momento el Théâtre du Soleil se dirigió hacia los clowns, o sea, hacia figuras establecidas una vez por todas, fijadas según un código invariable, personajes doblemente ficticios (su papel se prescribe con anterioridad y sus rasgos se definen por anticipado; como si todos juntos hubieran sido escritos e imaginados). Pero lo que es mucho más significativo aún es que a través de ese espectáculo titulado *Los clowns*, los actores del Soleil se expresaron más personalmente que nunca, como no lo han vuelto a hacer jamás. El él de los clowns autorizaba al yo del actor. Los clowns, sin duda, continúa siendo el espectáculo más privado, más subjetivo del Théâtre du Soleil. También su acogida fue menos fácil, menos directa, menos entusiasta que la de *La Cocina* y como no lo será la de 1789. La representación va-

riaba enormemente: según las noches, pegaba o no pegaba, era aceptada o no. Pero no hay dudas de que *Los clowns* era necesario para que el Théâtre du Soleil realizará inmediatamente 1789. Luego de una extrema tensión, noche tras noche, en el límite de la ruptura ente el él impersonal de las figuras de clowns y el yo del actor quien, al operar así a cubierto, se exacerbaba, se hizo indispensable que el grupo dijera nosotros. Ese nosotros es a la vez autor e intérprete ¿pero cómo separarlos? de 1789. No un nosotros que sólo sería la adición de múltiples yo, ni incluso un nosotros que fuera la expresión exacta, precisa, del grupo. Sino un nosotros elaborado al mismo tiempo que 1789. Un nosotros que es, del conjunto, claro está, el del grupo; pero también el casi ya místico de los sublevados de mayo del 68, y aún más el histórico (no sin una amplia parte del mito y de la ficción) del pueblo de la Revolución Francesa.

Es este nosotros que el Théâtre du Soleil logró mantener durante más de cinco años, exactamente desde 1789 hasta *La edad de oro*. Pero no podía durar manteniéndose idéntico a sí mismo. El Théâtre du Soleil no escapaba al cambio, tanto en el interior como en el exterior de sí mismo. También el nosotros de *La edad de oro* no es en todo el de 1789. Esto no depende sólo de los cambios ocurridos dentro de la compañía. Los actores del Soleil que interpretaban en 1789 "el papel de juglares que contaban la revolución" y en 1793, "el papel de fraccionarios, de descamisados que se contaban la revolución", constituían entonces un nosotros preciso que era, efectivamente, el de los militantes o simpatizantes de mayo que intentaban comprender, mediante la crónica de la Revolución Francesa, la conciencia de la que más o menos

conscientemente habían sido agentes y la humillante derrota que le siguió, así como la desaprobarción que les opuso, luego de la aparente unión, la mayoría de los franceses. Es quizás en 1793 que ese nosotros se manifiesta en toda su riqueza: es que la tensión entre el yo de los actores, el él de los personajes (precisamente fraccionarios individualizados) y los nosotros del grupo alcanzan su cenit en esa obra, al igual que en los momentos de utopía revolucionaria del espectáculo (no se olvide el subtítulo de 1793: "la ciudad revolucionaria es de este mundo") y en aquellos que evocan el aplastamiento de la revolución de los descamisados: al testimoniar el encadenamiento final que sucedía inmediatamente al "banquete cívico" y a la lectura de la Declaración de los Derechos Humanos de la Constitución de 1793, el llamado de los fraccionarios "partidos al ejército", detenidos o ejecutados los años siguientes...

En cambio, en *La edad de oro*, ese nosotros pareció distenderse: se amplió hasta cubrir el campo de toda una izquierda que sueña que quizás mañana cesará la explotación capitalista, pero que al mismo tiempo, está replegada en un pequeño grupo de actores virtuosos que luchan por mostrar que pueden hacerlo todo. Se convirtió en un nosotros de teatro.

Moliere vino a confirmarlo. Al filmar la vida de Moliere, con cierta libertad sobre los hechos, Ariane Mnouchkine pretendió, sin duda alguna, contar también la historia del Théâtre du Soleil. Pero a fuerza de conservar una distancia con respecto a Moliere y su época y de confundir voluntariamente el Ilustre Théâtre con el Théâtre du Soleil, realiza una película que no

10 Emile Copfermann: "Entrevista con Ariane Mnouchkine sobre 1789", *Travail théâtrale*, no. 2, enero-marzo 1971, p. 12.

repite más que la afirmación, incansablemente repetida, de la grandeza y la miseria del teatro. Aquí se dilató hasta cubrir (más que comprender) tres siglos, y el nosotros del Soleil se disolvió en el él: el de un Teatro (igualmente con mayúscula) intemporal vencedor y mártir (el Cristo no está nunca lejos: ¡resurge, con el cortejo de la crucifixión cuando Moliere, rostro ensangrentado, sube jadeando los últimos escalones de su Calvario!). Paradójicamente, en esta película sobre el más ilustre de los autores y actores, también el más complejo y contradictorio, las contradicciones están pegadas, y no hay más representación; a lo sumo no se sabe quién cuenta. Una voz impersonal y falsamente ingenua sustituye a la del Soleil. Su nosotros se vació, pero el él de Moliere no es por el contrario menos pálido y como transparente.... Queda quizás (y es necesario descubrirlo bajo espesas capas de maquillaje) el yo de la propia Mnouchkine...

Representarse actuando

Sólo evoqué al Soleil a manera de ejemplo. El primer movimiento de la mayoría de las jóvenes compañías en la actualidad es el de declararse enunciadores de la historia contada. Tal grupo no interpreta Hamlet: se interpreta él mismo al contar y representar la historia del príncipe de Dinamarca escrita por Shakespeare. Y, sin dudas, un fenómeno cada vez más frecuente en el teatro durante estos últimos años: el recurrir a la novela (no como materia bruta que se va a dramatizar, sino como texto que los actores repiten al pie de la letra conservando incluso la forma) también conduce a ello: el grupo dobla al novelista. Cuenta lo que ya fue contado, pero ahora lo ha-

ce en nombre propio, como colectivo teatral. Toda dificultad conduce a la consistencia de ese segundo autor, de ese nosotros que cuenta y actúa. Pongamos además dos ejemplos franceses: el David Copperfield (puesto es escena por Jean-Claude Penchenat) del Théâtre du Soleil y el Théâtre de la Salamandre (puesto en escena por Gildas Bourdet). Estas dos empresas constituyen, por más de una razón, un acierto y ambas conocieron un real éxito entre el público (el hecho es bastante raro, en el sector de la descentralización y del teatro popular, en la temporada 77-78, por lo que merece ser señalado).

De todas formas resulta difícil saber quién habla a través de estos dos espectáculos. Uno y otro dejan bien sentado que no es ni Dickens ni Jack London quienes hablan, sino Soleil-Campagnol y Salamandre. Los actores se adentran en la ficción de Dickens o en la de London (en ambos se trata de una ficción fuertemente autobiografiada) y lo hacen en nombre propio, introduciendo así una distancia entre lo que se cuenta y el nosotros (el suyo) que cuenta. Pero aún resta saber quién es, fuera del título de la compañía, ese "nombre propio", cuál es ese nosotros que habla aquí con palabras de Dickens o London sin confundirse con ellos. La respuesta es incierta. Por mucho que los actores intenten personificar a Dickens heredero de David y los Salamandre escamoteen a Jack London, incluso sus personajes, por un continuo intercambio de papeles, ese nosotros no se declara en realidad y los espectadores en vano lo interrogan: el distanciamiento de la ficción dickensiana por medio de la presencia de un Dickens real se queda corto, al traslucir sólo una tierna nostalgia por el siglo XIX burgués, y el vaivén de la Salamandre entre los

diversos niveles ideológicos de la ficción londoniana se convierte en un torbellino de donde sólo emerge el virtuosismo de los actores. El nosotros se borra: se pierde en la nostalgia o en el histrionismo.

Oscilaciones sin fin

Apuesta imposible de mantener: a fin de cuenta el nosotros no es más practicable que el él o el yo. Muchos son los actores que reflexionan hoy sobre ello, incluso y principalmente entre aquellos que han trabajado en colectivo. Entonces buscan a veces una salida. No regresan al yo: se refugian en un él que no es más el del personaje, sino el del declamador o el narrador. No lo hacen como en el cabaret o en el music-hall: el él de Raymond Devos está bastante cerca del yo; en realidad, son uno, pero el éxito de Devos y de todos los grandes cómicos que no pertenecen ni al teatro ni al cabaret consiste en haber logrado que todos reconozcan el yo como un él, como un "tipo" (Chaplin primero fue Charlot antes de mostrarse, durante poco tiempo, a través de Hitler y de Monsieur Verdoux como Chaplin, para ocultar inmediatamente, sobre los pauteurs suizos, bajo el rostro fresco y sonrosado de un viejo millonario nombrado Charles Spencer Chaplin). Nuestros actores sueñan mucho más con ser rapsodas de la vieja epopeya. Escuchan lo que se les cuenta; hojean antiguos folletos de cuentos o leyendas; escuchan atentamente los relatos de las últimas veladas... y nos transmiten esas historias, esos cuentos, o esas sartas de palabras. De esta forma ya no son nada y lo son todo: una voz casi anónima que viene de más allá del teatro y que es la de nuestra memoria olvidada por todos. La voz desdeñada por los autores y los libros y

que es un poco la de nuestra conciencia colectiva... Esta voz del Jacques Bonhome, por ejemplo que, apoyado por un caballo y una vaca de carne y hueso, nos hacía escuchar Oliver Perrier en las Memorias de un monigote. O la voz burlona, irreverente, multiforme, irresistible, del plebeyo tal y como volvió a inventarla Darío Fo en Misterio bufo... Pero el ejemplo de Fo lo dice claramente: ese él menos impersonal de lo que parece no podría existir sin el yo, porque correría el riesgo de secarse. (yo que al propio tiempo llama al nosotros).

Quizás se trate de una fecunda ilusión. El combate por el lugar del creador en el teatro no podrá ser ganado por el actor. Pero también lo perdió el autor, así como el director. el puesto está vacío. O mejor dicho, hoy sólo existe en nuestra nostalgia del siglo XIX -tanto en el teatro como fuera de él, pero quizás más claramente que en otro lugar. Ya el yo del creador no existe: el escritor, el artista o el productor no pueden decir yo. Blanchot se daba cuenta de ello, hace tiempo, con respecto a Kafka: "Nos golpea que Kafka haya sentido la fecundidad de la literatura para él mismo, para su vida y lo por vivir desde el día en que sintió que la literatura era ese pasaje del Ich al Er, del Yo al El (...) Porque, cuando evidentemente Kafka escribe El veredicto, El proceso o La metamorfosis, escribe narraciones sobre seres cuya historia sólo pertenece a ellos mismos, pero al mismo tiempo para Kafka se trata de su propia historia que sólo le pertenece a él. Todo ocurre como si mientras más se aleja él de sí mismo, más presente está. El relato de ficción pone en el interior del que escribe una distancia, un intervalo (ficticio) sin el cual no pudiera expresarse. Esta distan-

cia debe profundizarse mucho más en la medida en que el escritor participe cada vez más en su narración. Se cuestiona, en los dos sentidos ambiguos del término: de él se trata y es él el cuestionado -a lo sumo, suprimido".¹¹

Ahora bien, tratamos de demostrarlo, el teatro es por excelencia el lugar de una actuación entre el yo y el él tal y como lo describía Blanchot. Con la dimensión suplementaria que le concede el nosotros. Es su fuerza

y debilidad. No podrá dejar de oscilar entre la primera y la tercera persona. Es la oscilación misma. A todos los que quisieran colocarlo del lado de una de las personas, les hará falsa compañía. El privilegio del actor no es poder decir un día al viejo yo del creador. Es el de trabajar y el de vivir de su importancia para decirlo y de escapar al juego entre la primera y la tercera persona. Por ello el actor está hoy más que nunca en el centro del teatro.

A
N
E
S
E

revista de teatro
revista de teatro
revista de teatro
revista de teatro
revista de teatro
revista de teatro

11 Maurice Blanchot: "Kafka et la littérature", La Part du feu, Paris, Gallimard, 1949, p. 29.