

Comportamiento del actor: intriga, acción, movimiento

Louis JOUVET¹

Traducción de Eva Aladro

(Abstracts y palabras clave al final del artículo)

Propuesto: 15 de junio de 2008

Aceptado: 25 de junio de 2008

Me doy cuenta hoy en día que hace falta mucho tiempo para abocar a una idea, para que ésta tenga su peso, que a menudo es necesario analizar un sentimiento para conocer de él todos los grados y todas las propiedades físicas y morales, *que es necesario esperar la ocasión para poder expresarse*. Creo haber encontrado hoy esa idea para dos o tres de mis preocupaciones.

Hasta aquí he empleado las palabras *acción e intriga*. He descubierto su importancia en la puesta en escena clásica, y veo claramente que en mí mismo estas palabras no tienen un sentido bien definido; siento bien lo que quiero indicar, pero no termino de expresarlo; no he visto todavía los límites o las relaciones con las otras

¹ Louis Jovet (1887-1951) fue actor de teatro y de cine y teórico de la comunicación dramática en tiempos en que aún no existía la teoría de la comunicación interpersonal. Una de sus principales obras fue *Le comédien desincarné*, de la que presentamos aquí el fragmento "Comportamiento del actor" (Paris 1943), ed. de 2002, Flammarion, pp. 79-97. Aunque en estado fragmentario, las reflexiones sobre la comunicación dramática de Jovet son de una profundidad que no fue ajena a intelectuales de su época, como Jean Paul Sartre o Edgar Morin, pues se basó en la teoría del doble de Diderot. Para Jovet el yo múltiple es una obviedad en la personalidad dramática, pero este actor trabajó el conocimiento del desdoblamiento de la identidad en la interpretación dramática, hasta llegar a la "desencarnación", el encuentro del fondo impersonal que todo gran actor tiene y que le permite llenarse del texto que interpreta. No es casual que la dramaturgia sea una de las principales fuentes del interaccionismo comunicativo, como lo fue en Goffman. Aquí podemos ver un pensador de primer orden ofreciendo sus reflexiones profesionales —algunas fragmentarias— sobre estos temas.

Las tempranas reflexiones interpersonales e intrapersonales en torno al oficio de actor de Louis Jovet (1943) fueron sin duda conocidas de Edgar Morin y Jean Paul Sartre cuando incidieron repetidamente en la proyección como elemento sustancial de la identidad del hablante y comunicador. Esa concepción dramática de la identidad haría mella en otros autores posteriores, como el mismo Erving Goffman, quien dedicaría al marco teatral muchas reflexiones para estudiar la comunicación cara a cara.

Jovet fue actor, director de la Comédie Française, director teatral y profesor del Conservatorio de Arte dramático francés. Ensayista de primera línea al mismo tiempo que intérprete en cine y teatro de la época, Jovet se adelanta a su tiempo con unas reflexiones en torno a la identidad comunicativa que no han sido superadas. Pocas veces hemos tenido acceso a una sensibilidad artística diseccionada y reflejada por una inteligencia en paralelo. Jovet nos ofrece la posibilidad de estudiar aspectos originales de la identidad que la práctica teatral le reveló.

ideas necesarias para conseguir una explicación completa; lo que me llama la atención esta tarde es *la actitud del actor*:

Yo he definido o creído definir lo que llamo *intriga, acción* o incluso *situación dramática*; creo tener en mí mismo una visión clara; es evidente que no la he expresado adecuadamente, y el ejemplo, la comparación del *personaje como una trampa* es solamente una etiqueta más, un apaño, una imagen y un signo que es ineficaz para el pensamiento de los otros.

Y he aquí que esta mañana he tomado algunas notas más. Pensaba en el *retrato del actor* —S...—, actor que ensaya, su actitud frente a sí mismo; él sale continuamente de su ejercicio y esteriliza su trabajo. Llega al ensayo, habla con emoción de otras cosas, nunca está en el sentimiento equivalente. Si es un papel triste, está alegre; si el papel es alegre, él está triste. Después empieza a ensayar. A cada instante, se detiene o cree necesario detenerse. No solamente es que le falla la memoria, no, es que le gusta interrumpirse. ¿Por qué?

Comienza con lo que tiene que decir, pide perdón, y se siente cómo él ha *precisado*, ha razonado sobre el texto, igual que un *orador* que intenta recordar las frases e ideas que luego dirá; se detiene, puntúa, interviene contra sí mismo y contra los demás cien veces, con cien reflexiones diferentes. ¿Es timidez, pudor? ¿gusto de superioridad? No, creo que es más bien actitud irritante, incompreensión de su papel, de su oficio. La consciencia que quiere tener de lo que hace o dice le obliga a eso, no sabe que *para alcanzar el sentimiento no es necesario tener razón alguna*, que el pensamiento que interviene mata en él no solamente a la memoria, sino incluso al sentido, a la savia del sentimiento dramático, al movimiento.

Y por otra parte *él habla de todo esto*, del movimiento, la acción, la mímica, el mecanismo, *igual que yo lo hago, da como yo todas las categorías del oficio y definiciones, tiene como yo ideas sobre el oficio. Yo no escribo de todo esto para tener más razón que él, sino que todo esto me cautiva al punto en que mi curiosidad se instala ahí*.

Coge el papel a jirones de texto y se siente que esos jirones se los ha aplicado como si fueran pedazos de esparadrapo, para vestirse con ellos, o que se los cuelga al vestido como si fueran campanitas o tablitas.

Lo que me intriga es su estado de espíritu, su actitud, su costumbre de cómico. Yo he visto a este tipo de actor a menudo, pero hoy me impresiona de un modo llamativo.

Y me recuerda a A..., el otro día, que tuvo que sustituir a B en pocas horas, en *Electra*, el modo como ensayó, y luego representó; intentaba solamente decir su réplica, dar su sentido, sin preocuparse por la inflexión, por los matices, era como alguien de servicio doméstico, me recordaba a esos obreros, esos albañiles que se pasan los ladrillos, pero aquí el ritmo no era tan simple y monótono, recibir un ladrillo y lanzarlo de nuevo; ese movimiento en dos tiempos es más complicado con las réplicas que tienen una longitud diversa en cada caso. Había dos angustias, la de decir la réplica, y después cuando llegaba al final y se había liberado de ella, se veía en su rostro otra angustia que recomenzaba, oyendo al compañero, con la preocupación de que de nuevo debía colocar su próxima réplica, y *escuchaba* de un modo evidente.

Se le veía feliz al final de su réplica, como en un trabajo en cadena al que no estuviera acostumbrado, y se preparaba para recomenzar el gesto obligado que exigía la cadena, es decir, la escena.

No tenía otra preocupación que no dejar un agujero y decir bien lo que en cada momento debía de decir.

Era conmovedor por su simplicidad, por su franqueza, se le seguía con atención como a un niño que está empezando a andar, a cada réplica parecía franquear un espacio entre dos muebles, y yo pensaba en S. y lo irritante que es cuando interpreta, lo poco que se entiende lo que dice y cómo se le ve demasiado a él, por encima de cuanto dice y así ello pierde su sentido. Esa *proporción del actor* en lo que hace, es lo esencial; así lo he comprendido en ese momento.

Y la escena tenía por primera vez un carácter dramático sorprendente de claridad, de simplicidad, era una acción inteligente, tenía un poder sobre el público que jamás había tenido. No he visto jamás interpretar tan bien, representar con tanta perfección la situación y el papel.

Ensayar es sobre todo eso, lo crucial es que el texto —ese ejercicio— aporte interiormente al actor el sentimiento que termina por experimentar, como una recompensa, con certeza, y que le sirve para encogerse, para personalizar las virtudes escogidas en él y consecuentes del personaje, de su costumbre, hasta llegar a lo que los críticos llaman una interpretación; es la consecuencia de una práctica humilde, de un ejercicio metódico.

Otros sin duda alcanzan de otra manera esa ejecución; yo indico lo que a mí me pasa y creo haber encontrado, al expresarlo, las reglas del oficio tal como yo lo he practicado y me esfuerzo por enseñar.

No había incluso ni la preocupación por el sentido (en esa memoria dubitativa, ciega, incierta) de las palabras que decía y que no eran más que *fulgores* para él, en un sentido vago en el que *la réplica de provocación* era la más esencial y *significativa* para él; *no era lo que él decía lo que importaba, era lo que le decían a él*. No tenía más que preocupación por responder, y cuando tenía una réplica de ataque, solamente le preocupaba atacar.

Decía paso a paso, preocupado por enunciar, por la dicción únicamente, y no por hacer comprender, *demasiado incómodo como para pensar a su vez, para aplicar a sí mismo* el más mínimo sentimiento de todas esas frases; no tenía ni tiempo ni ganas.

Y el texto y la escena de la obra tenían en esa interpretación dubitativa e impersonal una preponderancia, una sonoridad no solamente de novedad para mí, sino que había en ella eso que yo quería conseguir y que me irritó no haber logrado con el otro actor la otra noche; y el público sin saberlo, atento a lo que de preocupado y de laborioso se veía en su interpretación, escuchaba mejor que nunca, sin dudar de su razón.

El teatro así practicado era para mí de un interés casi sorprendente. (Yo pensaba en los cómicos del siglo XVII). A. *no representaba más que la situación, y no a sí mismo*. Era a la vez quien maneja las marionetas y su argumento, y no tenía ninguna participación, -más que objetiva-, ¡su texto no se veía sobrecargado por ningún sentimiento personal!.

Y me pareció aquello algo ejemplar. Después reuní a los actores y les expliqué lo que me había parecido, y cómo ese ejemplo debía servirles para comprender la actitud que es necesario tener en la representación, y cómo es necesario privarse, retenerse para no introducir demasiado en un gran texto, bien por el pensamiento propio, o por el sentimiento, o por las intenciones de uno, que todo aquello es físico, simple, que se trata ante todo de poner los pasos propios sobre los pasos de un texto, que la dicción es lo más esencial. El sentimiento alcanzará así al público más fácilmente que por medio del sentimiento personal de los actores, que aportan siempre prematuramente, y que precede a la emisión del texto. Éstos no deben experimentar interiormente, en ellos mismos, el sentimiento dramático, hasta después de la emisión del texto. No tuve demasiado éxito al hablar y nadie me respondió. Ayer definí de nuevo *el texto y la acción=resultado del personaje, y el papel, expresión del actor en medio de un texto y de sus peripecias*. Esto no lo tienen claro ellos.

Confunden, pues no hay en esto una definición precisa, las palabras son etiquetas, lo sé bien; ¿qué debería hacerse?

En primer lugar lo que explico no lo expreso claramente, los ejemplos son solamente casos particulares y todos piensan en el plano general, *haciéndose una comprensión por sus propios medios*. Nos creemos estar en la verdad sin recurrir *al espejo que nos muestra nuestra verdadera apariencia*; no hay brújula en esta ruta.

Vivimos en una ilusión de uno mismo, y de lo que hacemos, que no es sino apariencia, sinceridad, persuasión y buena voluntad, en la que todo se mezcla y puede introducirse de buena fe; *el don de humildad y de modestia que es necesario para un actor es único entre todas las vocaciones*.

Actitud del actor-sus expresiones

C...me dice, como otros:

“¡Ser Alceste! ¡entrar en escena tal cual, de golpe, y ser el Misántropo! es inimaginable, hay una dificultad, es de duro, ya puede uno poner toda su sinceridad, ¡siempre te sentirás solo! ¡empezar una obra así, tener que ser el personaje en un instante! La sinceridad que pide el personaje es terrible, hace mucho tiempo que lo interpreto y no llego a hacerlo bien más que a veces”.

Estas observaciones muestran bien dónde está el malentendido, pues *uno no es*, uno no puede ser Alceste, tan sólo podemos atestiguar al personaje con mayor o menor sinceridad; querer ser Alceste es pretensión, es locura.

Ese personaje ficticio, más perfecto que humano, no es *encarnable*.

Esa acción ya ha sido llevada a cabo, es la expresión, el resultado del personaje; ha sido realizada ya porque el personaje existe; no es algo por cometer, es una consecuencia; es la acción ya hecha. Alceste no puede ya hacer otra cosa. Si hiciera algo distinto, no sería Alceste. Y el texto es el resultado del sentimiento del personaje mientras que para el actor el texto es la oportunidad de colocar su sentimiento y formar su sinceridad, de ser el personaje. Esta existencia del personaje y de sus acciones es *a posteriori* para el actor, éste busca *crear* instantáneamente aquello que debe interpretar. No, *él tiene algo que interpretar* puesto que aquello ha sido creado,

hecho, no para desmontar, a la manera de un comentarista, sino como un autómatas, un copista, un imitador.

Él quiere “crear el papel” como dice, y solamente tiene que copiarlo, pues ya está creado para toda la eternidad.

El papel es el montaje en relieve, la *huella*, son las notas escritas que simplemente debe interpretar para que los *sonidos* y la música se recompongan por ellos mismos; y el actor, como el músico, quiere lo primero de todo interpretar la música. Es evidente que no tiene del papel o de la música más que un conocimiento *a posteriori*, sí, pero es necesario poner todo esto en su creación, en su ordenamiento primero. Es una *re-creación*. Es preciso que se ponga en estado de recrear, de rehacer, de imitar, de verse obligado a ensayar, y además todo esto no es su sinceridad, la sinceridad de lo que dice o hace en escena; es una *sinceridad previa, pero que no puede interpretar hasta que no sabe el mecanismo del papel*; es eso lo que hay que hallar lo primero: ese intercambio de replicas en el que la dicción, la respiración le dan a uno el tempo y el encadenamiento de escenas con la lógica, la razón de sus entradas, de las salidas, el final de un papel y su comienzo, como una cadena, una cascada de gestos y de frases obligadas; él es la aguja del fonógrafo que recorre a un ritmo dado los surcos imborrables, inmodificables, definitivos; si va más lento o se acelera, cambia, altera los sonidos y el sentido.

Y he aquí que volviendo a ver a A... esa expresión de *interpretar la situación* se define muy bien.

Es necesario detener el espíritu y la razón pues uno se aleja un poco de la *necesidad del texto y de la intriga*, de esa necesidad imperiosa que está incluida, contenida en el texto impreso y sus peripecias.

Interpretar la situación, no es sino movimiento, ritmo, tono, a través de las réplicas, ni más allá, ni más alto.

Una serie de ideas, de nociones, hoy en mí, nacen, eclosionan, se engendran, partiendo de estos ejemplos. Y en el momento en que escribo, veo con claridad, comprendo que mis palabras no se habían definido bien, que yo mismo sobre todo no había llegado a un sentido perfecto, a una explicación clara de cuanto quería decir, que hace falta más que una fórmula para ser claro.

Cuando relea estas notas en unos días, espero no decepcionarme como de costumbre; la idea del *movimiento*, de la *situación*, del *papel*, del *personaje*, de la *trama*, y de la *acción* me parece más clara hoy gracias a mis reflexiones sobre estos ejemplos.

Si hay alguna laguna, todo se perderá, pues aún no hemos dicho nada, en estas pocas páginas escritas tan a la carrera.

Mi nota de esta mañana, que me ha hecho escribir esto ahora no es sorprendente, pero me parece decir lo preciso para alguien que deseara comprender, meditar o escuchar (*lo más difícil para un debutante, escuchar*) lo que hay ahí de secreto profesional.

Nada más difícil que hablar del oficio del actor. Cambia a cada instante, como él mismo, no solamente de una obra a otra, sino en la misma obra, de un día para otro, de un público a otro, de una época a la otra, de un instante al otro, de un cómic al otro.

*

El Movimiento es la necesidad de interpretar, de decir, de recopiar, de repetir lo que dice y hace el personaje, lo que hace el personaje en sí, es una reconstrucción, reconstitución ciega.

*

Recreación del texto en estado naciente.

*

La preocupación de decirlo todo, hasta el final sin detenerse, de replicar, de encadenar las réplicas, sin hacer novillos en la obra, sin adoptar en ella actitudes, sin picotear de aquí y de allá sus sentimientos, sus preocupaciones, sus intenciones; es preciso no tener más que la preocupación de desembarazarse de la acción, de la frase; no es sino una comisión de la que está encargado el actor.

Ser mandatario del autor, no, eso ya es pretencioso. Atestiguar de otro, de un personaje, imitarle, no querer ser él, ni vivirlo. *Es imitando lo mejor posible como sentiremos más (oírse, es eso).*

La expresión comisión o comisionado es exacta, ser comisionado de las ideas y sentimientos de un personaje, que existe en un grado en el que el actor no sabría existir él mismo y que debe mandar sobre él.

No se puede sentir una escena, es necesario primero imitarla, llegar a copiar al personaje.

Comisión del actor

Es una especie de correo, de mensajero, quizás es la forma más humilde, humillante también, de considerarlo, pero es un aspecto necesario.

Y para no estropear la mercancía, entregarla sin alterarla.

A pie, en bicicleta, en tranvía, el actor, como el mensajero que sirve al cliente o al producto, hace llegar aquello de lo que está al cargo; es su técnica, su forma de hacer lo que importa, y por tanto no hace falta que se considere él mismo como el origen, centro o creador, sino como un intermediario.

Ese papel de intermediario, los medios empleados y la participación del cómico son lo que hay que observar para sacar de ello las reglas y los usos de su oficio.

Si ante este encargo, ante esta comisión, este papel que cumplir, el actor en su recorrido se pone, por razones diversas de diletantismo personal, de preocupaciones de inteligencia, de placer o de pretensión, a explicar lo que hace, a degustarse a sí mismo, en esta circunstancia (sentimiento del papel, de lo que tiene de comercial en el actor judío) el cliente se impacientará (Barbey d' Aurevilly) y cuando por fin el texto —y también la obra— llegue al espectador (hablo de la obra clásica, pues hay obras que piden ese género de exhibicionismo o de participación del actor) no quedará sino un reflejo de esa luz que el actor ha querido hacer pasar por el prisma redu-

cido de su sensibilidad; ha falseado los rayos del faro, ha cambiado el ángulo de incidencia reduciendo el haz luminoso que antes todos podían percibir desde el lugar que él había escogido.

No hay un solo papel en Molière que no exija esta necesidad, ese movimiento, Alceste, Don Juan, Arnolfo, Tartufo. Es preciso ver la última palabra de la frase cuando se la ataca, es preciso ver la última réplica de la obra cuando se la empieza.

Un papel es una trayectoria, una línea que une un punto A con un punto B.

Es esta evidencia la que es preciso comprender, y que está en la obra; es esa *interpretación* la que hay que hacer, como los niños que llenan de colores los dibujos pautados cuyo modelo al lado les indica cómo colorearlo.

Comisión. Trayectoria. Ese apremio, esta necesidad de llegar al final, es eso el movimiento, y el ritmo necesario para alcanzar a tiempo, como el número de imágenes por segundo en la película, para que sea visible y clara, viene dictado por ese movimiento, esa necesidad.

*

El actor

El árbol ocupado en crecer *no razona nada* sobre lo que es bueno o malo para él, crece, piensa.

*

Deja el sentimiento y el sentido correr por tus venas, no tienes más que decir las palabras y las frases en la plenitud de sus sonidos, y cuando hayas encontrado mediante la respiración su cadencia, todo se aclarará en ti y para los otros, si no quieres ser egoísta.

La savia de las palabras y las frases.

*

Mecanismo de control del actor

El actor asume el papel; sin embargo debe de seguir siendo dueño de las reacciones que este papel produce en él, pues no debe sobrepasar, ni en el texto ni en los matices de la expresión, las convenciones admitidas por el público al que se dirige; no debe traspasar los límites y, al mismo tiempo, es preciso que mida el efecto de su interpretación en el público, pues es el público quien le hace avanzar y le anima en su expresión.

Hay tres socios que limitan la interpretación del actor: el personaje, socio virtual, el público, y un tercer socio en el seno mismo, en el interior del ejecutante, que es el actor que se ve a sí mismo hacer cuanto hace, teniendo él mismo consciencia de su ejecución.

Es la facultad de verse y de oírse en el actor. Es el control. La vocación se ejerce en un grado de refinamiento, de perfección en el que la facultad de verse y de

oírse se desarrolla como una facultad de experimentarse a uno mismo, de sentirse. Esta consciencia de sí en el actor, este instrumento de detección, se convierte en un verdadero sentido.

Y aquí está cuanto podemos imaginar:

- 1) el punto de partida del papel en las ficciones del actor,
- 2) la incorporación de esas ficciones en la persona del actor,
- 3) la apreciación por el actor del efecto producido en el público y el reajuste de su sensibilidad, en función de las reacciones del público por una serie de registros que le guían para avanzar en el personaje.

Si el actor pudiera entonces apreciar su estado interpretando, si pudiera llegar, mediante la lucidez, a alcanzar o a experimentar las correspondencias, las uniones entre él y el público, entre él y su papel, y esa unión extraordinaria, la unión total de los tres: público, autor y él mismo, habría alcanzado el punto extremo en el que se sitúa lo que podríamos llamar el sentido intuitivo del papel en acción².

En ese momento el actor está seguro de haber cumplido la función que le es devuelta, de haber expresado durante un tiempo tan corto, la intención del autor, cualquiera que sea la época, el lugar y las condiciones en las cuales interpreta su obra; ha llegado a lo que yo llamo *un momento dramático por excelencia*.

Es el sentido profesional del actor. El obrero manual no sabe explicar por qué consigue determinadas cosas en su trabajo, pero la excelencia de un hombre de oficio, sea alfarero o panadero, de esos oficios que exigen un toque personal, viene del hecho de que el artesano ha penetrado en el arte profundo de su oficio a través de este sentido profesional intuitivo.

Para el actor, es la única manera de penetrar una obra, de hacer progresos; es también el único modo de poder comunicar con él, de hablarle, de hacerse entender, para enseñarle.

La manera de explicar a un alumno de Conservatorio lo que es un monólogo:

- 1) El actor debe primero comprender que debe comenzar por “darse a...”, que deberá decir su monólogo al público como a un solo espectador.
Sentido del público.
- 2) Se intenta hacerle sentir el humor en el que debe estar para interpretar la escena, y que entrando en el papel, no puede ya comportarse sin preocuparse del personaje mismo; es decir, darle la noción de que él es un instrumentista.
Sentido del papel y del actor.
- 3) Tercer sentido a desarrollar: por lo que experimenta en una ejecución, hacerle percibir en sí mismo y sobre sí mismo el equilibrio de los sentimientos del papel y los suyos propios (y los del público) cuando actúe.
Sentido de sí mismo.

² Idea de fusión de la cual es él el “fundente”, la materia fundante.

*

Problema del actor

Ser poseído por una obra y poseerla, éste es el *problema del actor*, y su libertad se ejerce entre estas dos posibilidades, que son contradictorias.

En general no tiene ni tiempo ni disposición de espíritu como para alcanzar la posesión; su trabajo es ciego; trabaja por el instinto, por la inspiración, digamos mediante el encuentro al azar, utilizado como instrumento, definido por contrastes de distribución.

Todo es consumible, utilizable por el actor, hasta su impotencia, sus defectos, sus vicios, todas sus deformaciones reformadas, filtradas, adaptadas, pueden servir para el papel y para la obra.

Inestabilidad, inconsecuencia, incoherencia, todo sirve, todo es bueno.

“Lucha contra aquello que está obligado a admitir”, en suma, contra su naturaleza y su actividad accidental e instantánea.

Dejemos de lado toda consideración moral, toda exigencia espiritual para no ligarnos más que a una práctica, a una *actitud de hacer*, a una técnica; ella nos conducirá a una *actitud consciente* en la que el ser, la existencia, se encontrará en actuación, y transformará el trabajo mecánico en una práctica superior.

*

Situar el problema en la *actitud del actor*, *el funcionamiento* particular de cada actor, e intentar hacer una clasificación.

Fase o evolución del actor

- 1) Descripción del llamado estado de vocación, y explicación sumaria del
- 2) gusto por lo dramático
- 3) definiendo lo dramático y el sentimiento de lo dramático.

Conocimiento o huída de sí mismo. Ignorancia de uno mismo, mudanzas continuas, saciedad de uno mismo; avidez, pasiones, vacío. *Desorden obligado del actor*.

En ese ejercicio desordenado, ver claro; *ordenar ese desorden*, colocación de uno mismo en este ejercicio y esta práctica.

Es la consciencia de la obra, del público y de su propio comportamiento entre los dos. Ése es el oficio del actor. [No es modificable, *cambia a cada época*, no hay recetas (en gran número), y por tanto no hay ciencia. Es el control de sí.] Diferenciación de las literaturas, de los públicos, de los edificios, y por tanto de las prácticas del comediante.

Me parece que no hay más que *un principio interesante*, y *es la consciencia de sí mismo, colocando la inteligencia de la sensación, en utilización práctica, inteligente*. (Primer principio: “todo es ante todo corporal”).

Pero *cada persona tiene la suya propia* (práctica); no se puede definir a cada uno y explicar a cada uno el funcionamiento de lo que no encontrará más que en sí mismo y mediante la práctica personal prolongada.

Necesitará tiempo, pero también a menudo necesitará consciencia. Es *esa consciencia lo que es interesante*, esa inteligencia que no es inteligencia, ni es una concepción, sino que es una práctica esclarecida, la sensación utilizada mediante iluminaciones interiores, en el seno de la práctica —con una oreja puesta sobre el público, sobre lo que el actor fabrica y orienta en sí, sobre una sensibilidad dramática que se detecta a sí misma y a los otros, pero que no es jamás intelectualidad, jamás es inteligencia pura (Aristocracia del oficio y los manuales).

1949. Época de la inteligencia, de una cierta inteligencia abstracta de lo dramático, el cómico participa de ella.

*

Existe la convención y convenciones que dan a cada época su expresión total: son las *modas, las expresiones de sensibilidad* que es preciso definir con los documentos que poseemos de ellas, los elementos subsistentes.

*

Lo que Diderot llama *desdoblamiento* —y definiciones diversas de esta *dualidad* que existe en el actor (inteligencia sensible o sensibilidad inteligente).

Un actor se hace de forma más fácil seguramente... (contradicción, monstruosidad de esta naturaleza, carácter *pernicioso* de esas ocupaciones que explican los rigores de la Iglesia).

Pero se trata de *saber si se desea hacer este oficio con inteligencia o no*, si se quiere participar o no en esta aventura *o simplemente jugar con el azar de las posibilidades*, jugar a esta lotería, entregarse a la vanidad, buscar el éxito o vivir su vida (*la vida dramática y su ejercicio*).

Lo que el cine aporta hoy en día, modificación de lo dramático.

El actor de cine se ve modificado por las condiciones de ejecución, y el público también; el autor es diferente, los procedimientos de ejecución también; la puesta en escena no es la misma. Influencia del cine en la evolución dramática.

Vida del comediante. Apetito, avidez, angustia y cansancio, vacío y asco, encarnizamiento del intérprete, derivación de sí (ciclotimia obligada).

Hay que ser dueño de esa avidez, de los apetitos de uno, de sus pasiones, de sus sensaciones.

Búsqueda de lo pleno y asco.

Es necesaria una constancia, una *constante*.

Hace falta un equilibrio,

en el que *lo dramático profesional* se acomoda a lo *dramático personal* y a sus necesidades.

Colocación, participación de uno mismo en el ejercicio, control y descubrimiento de uno mismo.

Evolución de un actor ideal.

Práctica, hastío, *insinceridad*, y después descubrimiento de una *sinceridad* relativa, diferente; después descubrimiento *de uno mismo*, y después del otro.

Papel, personaje, héroe.

Después el desdoblamiento consciente.

(Ser en el personaje, ¡pero qué larga debe ser esa relación! ¡y eso si el público lo acepta! ¡y si las circunstancias son afortunadas!)

Después la *intuición* dramática,

las reglas de la práctica para alcanzar una práctica superior, en la que el individuo participe con una consciencia humana, y no como un instrumento.

Todo lo que parece importante en la educación del actor es ese conocimiento o esa ignorancia de sí mismo en el oficio.

Y de ahí el mecanismo, el estudio del mecanismo.

- Los que son víctimas de él, que no lo tienen, que están agarrotados, que viven sin consciencia más allá de la del rumor de una sala, de su propio placer.
- Austeridad en mi concepción.
- Cómicos devoradores totales, más o menos avisados, más o menos conscientes, víctimas de sí mismos y del público.
- El principio es la introducción en esta vida, en el mecanismo del cómico, de la inteligencia, de la consciencia, de una *práctica clara, o razonada*; ése es el problema.
- Los hay que no lo alcanzarán jamás; hablo sólo para algunos.
- ¿Cómo puede el actor *practicar con conocimiento de lo que hace?* ¿Con un sentido de perfeccionamiento de su arte, y un perfeccionamiento de sí mismo, *un conocimiento aprovechable de esta operación* de ese acto en el cual está obligado a perderse, a ignorarse, a desordenarse para el ejercicio, y en el que su finalidad esencial es obligatoriamente dirigirse a la catarsis, al éxito?

*

Entre el ser y el parecer...

*

Práctica inteligente del parecer y del ser, de la ostentación y de lo auténtico.
Conciliación de esos dos extremos, de esos dos contrarios.

Función, y funcionamiento del actor en la función dramática, y el arte de su participación en esa práctica.

Participación del actor junto con los dos otros participantes en el teatro –el autor y el espectador.

Participación (del actor) del cómico consigo mismo, en lugar de ser simplemente un participante utilitario; es el arte (de ser y) de practicar el teatro por el actor, o el arte de ser actor, el arte de vivir en el teatro.

El saber vivir teatral.

*

Cuanto vive es dramático.

Lo dramático ordenado, el arte de lo dramático.

Participación, oficio del intérprete dramático; el mediador y su participación.
Vida del cómico en esta operación.

*

Actor

El personaje. Participación. Utilización de sí, en función de...¿Qué? ¿para qué necesidad, beneficio, ambición?

De la participación del actor en su papel.

Es toda la historia de la interpretación, desde el primer (quien fuera) actor hasta nosotros, desde Tespis hasta Mounet-Sully.

Pero también está *la actitud del actor respecto del público* (ésta es una digresión que permitiría mostrar la influencia que los públicos tienen); y también *el modo en que el actor afronta el éxito*, su forma de comprenderlo, el modo en el que está *obligado a ser glorioso*, el rostro de la gloria para él, su vanidad obligada, por la que puede perder sus virtudes morales y su persona moral, las transformaciones, las alteraciones que se siguen de ella; no es el oficio en sí, esa interpretación la que lo pierde y lo deforma, no, es la manera como el público le obliga y le fuerza a una *actitud respecto de él* (no la actitud respecto del papel), *respecto del propio público*, es el aspecto de perrito sabio, y *esa actitud es grave para el actor mismo por repercusión*.

Diderot es el primero que comprendió el *desdoblamiento*; hasta entonces esa particularidad, ese carácter no había interesado a nadie.

De la *sinceridad* y de sus diversas formas, y su definición, es una relación entre la sinceridad del público y la del autor, la del actor está en función de esas otras dos.

En la época de Talma, no hay autor, no hay sentimiento dramático nuevo, el público tan sólo vive en un equilibrio, en un estado aproximado, en el cual el teatro es un juego gratuito, una especialidad, se trata de aficionados que se apasionan por las modas y las formas, y el actor en la tragedia se entrega a fondo a su omnipotencia, a su importancia, y toma como fin último sus matices o sus intenciones, como reglas del juego; no existe la interpretación, ni la puesta en escena, es una discusión inútil, ociosa sobre sus modos de actuar, todo es preciosismo, un encapricharse en el modo de ejecución, porque no hay materia dramática.

Profundización de la interpretación: La obra se hace más compleja, más pesada, como un vino que decanta, o más bien como una savia que se espesa y forma grumos, cálculos.

– Es lo que encontraremos más tarde en Giraudoux.

– Es lo que no había en Molière al principio.

Los sentidos perdidos, la significación, la resonancia, el sentido de la época y el *sentido actual*.

La tradición, lo que creemos la tradición y que no es sino una sobrecarga, un espesarse.

*

Es así como *el poeta dramático va obligando* al actor a tener *una actitud respecto de sí mismo para interpretar*.

Víctor Hugo puede volver tontos y locos a sus intérpretes, Marivaux los hace estrafalarios o perversos —Musset— Beaumarchais.

Es el asno portador de reliquias.

Esta es la base y la fuente de *principios morales del teatro para el actor*, de su dependencia y servidumbre respecto al público, de su independencia dentro de su oficio, su sumisión al personaje, su superioridad sobre el papel cuando pasa a ser dueño de él, utilización, regulación de su maestría o de su prestigio,

llega al sacerdocio y a la vocación al final de su carrera (en lugar del debut, cambio, revolución), tiene sobre el público una verdadera influencia por sus actitudes compensadas, por un resultado final.

No llega a su oficio sino por esa perfección final que ha buscado a lo largo de toda su carrera, y el secreto que descubre en el momento en que sus medios le abandonan o pasa de moda su estilo, su género, no es ya utilizable por los otros actores; no puede más que describir el mecanismo en la medida en que cree haberlo encontrado en sí mismo; es una filosofía de su oficio que puede escribir, confesar, y como todas las filosofías, todas las explicaciones, no puede servirle a quien la penetre salvo para que se haga a su vez una nueva.

Pero los principios son esenciales y su descubrimiento es fundamental. *Principios o introducción a la vida del teatro.*

*

Oficio difícil —su impermanencia— pero no solamente eso, sobre todo la imposibilidad de *hacer continuamente*.

Cambiar siempre, siempre verse obligado por una nueva operación, desintegración o amplificación de sí mismo, desposesión, reposición. Imposibilidad de profundizar.

Difícil el poder hallar el placer de recopiar notas, de bosquejarlas, clasificarlas, —cinco o seis anotaciones divergentes sobre una misma idea. Sentimos que no tendremos ni tiempo para hacer ese trabajo, que será muy corto, que es demasiado tarde, y se termina por poner la palabra *miseria* al final de las meditaciones apresuradas, o la palabra *secreto* para justificar la impotencia y la amargura, la decepción que experimentamos.

No hay más que un beneficio, es *la disciplina bien practicada* de este ejercicio.

Para saber algo, hay que vivir mucho tiempo, pensar a menudo, meditar todos los días, pero el objeto de nuestras meditaciones nos aleja a pistas diferentes. Situarse en Tartufo, o Alceste, o Molière, en Giraudoux, en Claudel, es una caza a la carrera agotadora, y en definitiva uno se queda ante la obra alcanzada, es decir, inter-

pretada cada noche; uno es lanzado sobre esa obra sin haber tenido el tiempo de tomar consciencia de su trabajo, sin tener la posibilidad de experimentar verdaderamente, de discernir en uno mismo, o el modo como uno se ha comportado para llegar a ella, o las sensaciones y las ideas que se experimentan al interpretar. Lo que hace que un cómico, la vida de un cómico, sea una serie ininterrumpida e incoherente de sentimientos, de estados, de humores, de reacciones ficticias o verdaderas que se confunden, de actitudes falsa o realmente fingidas (a menos que se sea simplemente un actor, una vedette a la moda).

Hay en esta profesión una particularidad que aclarar, para considerar sus efectos, sus ventajas y sus inconvenientes.

La vida de un hombre, de cualquier otra vocación y profesión, puede ponerse en comparación.

Hacer resaltar la tendencia esencial, las tendencias primeras de la “vocación” profesional después de

- el descubrimiento de esta vocación por las dificultades, contrariedades, decepciones o disgustos,
- y su práctica en un espíritu determinado, cuyo principio debe reposar sobre un disfrute espiritual practicado individualmente, cada uno a su manera, y por un progreso, que cada uno debe hacer en el espíritu o en el corazón, una perfección, que es religión y política en su más alto grado.

Disposición para interpretar

Búsqueda de la disposición para actuar.

Estado interior, tono, humor, actitud, inclinación de la sensibilidad, orientación física y moral del corazón y del cuerpo.

A esto debe conducir el ensayo, el trabajo con el texto; la búsqueda de ese estado interior, esa analogía — semejanza por similitud— del estado físico y de la disposición de espíritu con el personaje.

El actor se lanza desconsideradamente, y espera las palabras del personaje —al que curva y deforma como a una madera, que acentúa, haciendo presión sobre algunas palabras con egoísmo y pesando sobre ellas con todas sus fuerzas, con toda su voluntad— el surgimiento del sentimiento, el sentido de las palabras, y la intención de la réplica. Se tortura así, repitiendo las frases, sin dudarle, muy seguido, por poco dócil o plástico que sea (por fatiga, por influencia del compañero, por la misma impronta de las palabras que terminan por pesar a su vez sobre él, en la representación delante del público, repentinamente). Ese estado se produce en él a su vez, naturalmente. Esta rebelión inconsciente e ignorante se acaba felizmente al final conduciendo al estado deseado. Todo el aporte o esfuerzo que hace, con desorden y exceso, cesa y cae en él dándole acceso al natural deseado para el personaje para decir sus frases, *pero esto no se obtiene más que con el ejercicio físico del texto*. Es ahí donde debemos prevenirle: esta forma de comportarse respecto de sí mismo y del personaje, en el que su “yo” debe borrarse para dejar que el personaje actúe sobre su “sí mismo”, sobre él. Es el “sí mismo” que es necesario obtener.

Hay vanidad, a menudo loable, pero vanidad, en el caso del actor. Ignora al personaje, su poder, su vida virtual, mucho más grande y eficaz que la vida del actor mismo, efímera y transitoria, su potencia humana limitada. La del personaje es inmensa e inmortal.

Esta actitud, esta disposición del cuerpo y del espíritu es la que yo he mantenido tras muchos *desprecios* y *sorpresas*. Cada persona tiene sin duda su vía, y quizás otros temperamentos pueden, siendo más fuertes, más personales, desposar y presionar al personaje. Es entonces cuando el personaje no es, sino que se queda en un simple papel, o cuando el actor tiene ya una identidad tan enorme con el personaje, o cuando su acción, no temperada por esa modestia necesaria, es una violación, una deformación del personaje, un espolio que puede además ser justificado.

Lo que me cautiva es la descripción del personaje: Tartufo, Don Juan, Alceste, esos fantasmas similares y diferentes, habitados porque su vida es múltiple, inmensa, y contiene todas las pasiones humanas y sus móviles, apenas inclinados hacia una acción en la que sacan un color o un matiz que nosotros instituímos como hipocresía, ateísmo o misantropía.

Disposición: ¿De dónde parte físicamente? ¿de dónde viene el humor, el calor relativo, el tono de voz, la mirada, la vivacidad apropiada al gesto, la vida en una serie de características? ¿qué es esa disposición del cuerpo primero, y del alma?

¿Cuáles son las relaciones? Y los provocadores: ¿el cerebro? ¿el diafragma? ¿el estado muscular?

¿Cómo obtener de uno mismo, como vemos a menudo, ese cambio que aporta la entrada en una iglesia, en un salón, ese enderezarse tras la fatiga o el abatimiento, esa *modificación interior* mediante la cual uno se orienta para escuchar, para entender, para salir de sí mismo y estar dispuesto hacia los demás (para poseerse mejor a uno mismo con el sentimiento de ser más que nunca uno mismo), al estar a disposición de otro? Esa desposesión de sí mismo, para dejar ensordecerse y aparecer ese sí mismo interior que nuestra agitación y nuestros razonamientos dejan demasiado a menudo al fondo de nosotros mismos, domesticado, despreciado, pero que conoce mejor que el amo todos los secretos de la casa.

*

Lo importante es el estado de espíritu, la actitud interior, espiritual, una manera de estar interiormente, una disposición, una orientación que deja el ser en suspenso, en una espera particular, especial, una espera diferente de las demás, una posibilidad y un devenir que excluyen a las demás.

Y no sólo espiritualmente, para él, actor, sino físicamente también, situar, ordenar sus sensaciones, poner su animal, su físico, en los soportes adecuados, acurrucarse, arrodillarse para una partida que será indicada por un signo que no conocemos todavía, pero que sabemos debe venir y que reconoceremos.

Espera de un resplandor, de un eco, de una correspondencia entre algo en uno mismo sensible, únicamente para la orientación, de lo que no puede decirse el plan ni la sede en uno mismo, ni cuál será el elemento provocador.

Señal o signo que concierne a la vez, o uno después del otro, al espíritu y al cuerpo, que viene del alma o de la materia, abstracto o concreto, pero que colma la espera, reafirma, y permite la acción con toda certidumbre.

Algo que debe tener también la hormiga o la paloma migratoria o el animal que sabe su ruta y cuyo mecanismo debe ser similar en él mismo.

Esperar —estar preparado para...— especie de meditación en primer grado por el cuerpo primero, que arrastra al espíritu (y pienso en todos los místicos de la India y en las religiones), única actitud útil, fecunda; la agitación, la búsqueda, la puesta en movimiento del cuerpo, del espíritu, de las sensaciones y los sentimientos, es contraria a la verdadera fecundidad de la concepción. *El actor actúa demasiado pronto.*

Lo que el cuerpo o el espíritu encuentran por movimientos súbitos no vale, si no se puede inmediatamente ligar, ordenar, canalizar en lo que la meditación ha permitido conocer, por una previsión que ya es el fruto de un largo trabajo, de una meditación, de una preparación que nos recoloca en lo que es esencial (y punto de partida de esta nota): el estado de espíritu, la actitud interior constantemente, devotamente, secretamente, sostenida —larga costumbre, gran paciencia.

*

Nada vale sino por su continuidad

Sentimiento, pensamiento, vida interior, nada es eficaz ni duradero sino mediante la obstinación, la perseverancia: sin continuidad todo periclitita.

Y la vida del cómico no es sino dispersión, salidas fuera de sí mismo; cada acción, cada sentimiento o pensamiento es diferente de papel a papel o de obra en obra. La *contradicción* es el hábito de su existencia, como el disfraz de rombos es el traje del Arlequín.

La vida del actor le muestra buscando constantemente evadirse de sí mismo en búsqueda de otro al cual nunca llega a alcanzar, que no puede ser jamás: *es la constante tentativa de transformación, una transcendencia hacia los personajes heroicos o ridículos.*

Hay que señalar que esas tentativas no son jamás *logradas*, o al menos muy rara vez. No sirven más que para desarrollar en quien las practica *tendencias*, pero son siempre efímeras, rápidas.

Es un rasgo importante.

¿Cuál es el comportamiento del actor? ¿cómo interpreta la sinceridad? ¿cree o no cree? Volvemos a Diderot, y a la necesidad de un “desdoblamiento”.

Volvemos a considerar esas tentativas no ya como las purgaciones de Aristóteles, sino como peligrosos ejercicios, es la teoría de la Iglesia.

Hace falta por lo menos que el actor sepa las huellas profundas que puede dejar en el público, que puede producir en el espectador,

que comprenda y juzgue el valor de las acciones que lleva a cabo y de los textos que recita para apreciar su papel, y la calidad del escritor al que él se dedica,

para tener de su oficio una idea o una nobleza de su misión y el respeto de aquellos a los que sirve, hay que cambiar todo lo que de vulgar o irrisorio tiene este trabajo cuando ya no lo consideramos un comercio de distracciones.

Necesidad también de *discontinuidad* del cómico, necesidad de ese cambio, sin el cual se debilitaría él mismo, comprimido por los sentimientos de su personaje. Esa discontinuidad, esa *necesidad de cambio*, al que obligan el cansancio, la fatiga o las modificaciones físicas o morales, las consideraciones sociales, el éxito, la vida en su continuo cambio, esa necesidad de discontinuidad y de cambio que está en la base de su vocación.

RESUMEN

El autor analiza el comportamiento del actor, su forma de llevar a cabo la interpretación, y cómo está constituida la persona. Analiza el oficio del actor y las sensaciones y sentimientos que acompañan al mismo. reflexiona sobre el mundo interno del actor y sobre la comunicación con el público y con los propios autores de los textos.

Palabras clave: comunicación, actor, dramaturgia, interacción, multiplicidad del yo, encarnación del rol, desencarnación.

ABSTRACT

The author analyses the behavior of the actor, his way of developing the interpretation of a role, and how it is constituted the personality. He analyses the actor's profession and the emotions and feelings characteristic of it. He reflects upon the inner world of actors and about the communication with the audience and the author of the work.

Key words: communication, actor, drama, interaction, multiplicity of the self, role embodiment, disembodiment.

RESUMÉE

L'auteur analyse le comportement de l'acteur, sa manière de interpreter le rôle et comment se constitue la personne. Il analyse le métier de l'acteur, ses émotions et sensations, et réfléchit sur le monde intérieur des acteurs et leur communication avec le public, d'une part, et les auteurs, d'une autre.

Mots clé: Communication, acteur, dramatisation, interaction, multiplicité du moi, incarnation du rôle, desincarnation.