

Cómo citar:

González Betancur, J. D. (2014). El actor como intérprete. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, (8), 160-169.

EL ACTOR COMO INTÉRPRETE*

THE ACTOR AS AN INTERPRETER

Juan David González Betancur

**** Actor, dramaturgo y director de teatro. Candidato a Doctor en Artes Escénicas de la Universidad Federal de Bahía (Salvador, Brasil), Magíster en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá) y Maestro en Arte Dramático de la Universidad de Antioquia (Medellín). Profesor del Departamento de Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana. Fundador del grupo TODAVIA Teatro. Miembro del grupo de investigación PÉ NA CENA, Poéticas de Atuação e Encenação, de la Escuela de Teatro de la Universidad Federal de Bahía y vinculado a la CNPq (Brasil). E-mail: j.gonzalezb@javeriana.edu.co**

RESUMEN

Este artículo hace parte de la investigación doctoral titulada *O ator em solidão: passagem de intérprete a autor da cena na criação de um espetáculo unipessoal*, cuyo interés principal es estudiar el espectáculo unipersonal como espacio privilegiado de autoría para el actor contemporáneo. Lo que a continuación se presenta es una reflexión preliminar sobre lo que se entiende por interpretación en el caso del arte del actor en Occidente a partir de varias perspectivas de su relación con el texto dramático y la figura del director. El objetivo principal de este artículo es reconocer una tradición que dio al actor el lugar de intermediario entre discursos. Para ello, se hace una revisión bibliográfica que contempla autores de la historia y la teoría teatral fundamentales en la conceptualización del trabajo del actor occidental. Reconocida la función del actor como intérprete, este artículo deja abierta la posibilidad de emancipación de esa función.

PALABRAS CLAVE

Autonomía del actor, actor intérprete, representación, texto dramático, puesta en escena, tradición teatral.

ABSTRACT

This paper is part of the doctoral research entitled "O ator em solidão: passagem de intérprete a autor da cena na criação de um espetáculo unipessoal" whose main objective is to study the one-man show as a privileged authorship space for the contemporary actor. This article presents a preliminary reflection about what is understood as interpretation in the case of the art of the actor in the Western World from several perspectives of his relationship with the dramatic text and the director figure. The main purpose of this paper is to recognize a tradition that gave the actor the place of an intermediary between speeches. In order to do this, a literature review which implies authors of the history and basic theatrical theory in the conceptualization of the western actor was carried out. Once the function of the actor as an interpreter is recognized, this article leaves open the possibility of emancipation from that function.

KEY WORDS

Actor's autonomy, actor as interpreter, representation, dramatic text, staging, theatrical tradition.

* Recibido: 30 de abril de 2014, aprobado: 15 de junio de 2014

Este artículo hace parte de la investigación doctoral de su autor titulada *O ator em solidão: passagem de intérprete a autor da cena na criação de um espetáculo unipessoal* (*El actor en soledad: el paso de intérprete a autor de la escena en la creación de un espectáculo unipersonal*), y da cuenta de una parte de la primera etapa de esa investigación que procura respuestas a las funciones del actor en la tradición poética de Occidente.

La propuesta de *O ator em solidão* parte del presupuesto de que las funciones del actor en la contemporaneidad han ido sufriendo cambios que hacen que la interpretación no sea su terreno exclusivo. Por ello, se pregunta si la interpretación no es la única de esas funciones, ¿cuáles otras aparecerían en ese panorama? Para resolver esa cuestión, era necesario aclarar qué se entiende por interpretación en el universo del actor. De ese asunto, se ocupará este texto. Para ese propósito, el trabajo iniciado por Luís Otávio Burnier (2009) y continuado por Renato Ferracini (2001, 2013) nos servirán de guía.

En la búsqueda de una representación no interpretativa, Burnier ofrece las bases de lo podríamos llamar *actor intérprete* (él diría *actor que interpreta*). El asunto comienza a ser definido a partir de la acepción de los verbos interpretar y representar:

En su sentido propio, *interpretar* quiere decir *traducir*, y *representar* significa "*estar en el lugar de*" (el jefe del gabinete *representa* al alcalde), pero también puede significar el encuentro de un *equivalente*. Así, cuando un actor *interpreta* un personaje, está realizando la *traducción* de un lenguaje literario para la escena; cuando *representa*,

está encontrando un *equivalente*. (Burnier, 2009, p. 21)¹

La búsqueda, tanto de Burnier como de Ferracini, está motivada por la idea de un actor que no interpreta. En contrapartida, Burnier habla del actor que representa. Se trata de un actor que no busca un personaje ya existente, sino que construye un equivalente por medio de sus acciones físicas, su principal material de trabajo. Así, de nuevo por oposición, Burnier enfatiza la relación entre el actor intérprete y el texto dramático:

Todo intérprete es un *intermediario*, alguien que está *entre*. En el caso del teatro, él está *entre* el personaje y el espectador, esto es, entre algo que es ficción y alguien real o material. La noción de intérprete tiene sus raíces en la literatura dramática. El texto propone el personaje, que es *interpretado por el actor*. (2009, p. 22)²

En ese sentido, el actor intérprete sería una especie de traductor de las propuestas del escritor. Como traductor, el actor intérprete sería un intermediario entre el dramaturgo y el espectador, afirmación corroborada por Ferracini:

La *interpretación* está íntimamente relacionada con el texto dramático. El *intérprete* funciona como un traductor del texto en escena y todos los datos e informaciones para la construcción de su personaje son retirados del texto o en función de este. (2001, p. 45)³

¹ Mi traducción. Cursivas en el original.

² Mi traducción. Cursivas en el original.

³ Mi traducción. Cursivas en el original.

El actor que representa, entonces, no depende del texto dramático para su creación. Siguiendo esta lógica, Ferracini afirma que, cuando no interpreta, “el actor crea a partir de sí mismo. Así, sin informaciones preliminares o datos para la construcción de su personaje, necesita operar con una manera nueva de construcción de su arte” (2001, pp. 45-46). He ahí la cuestión clave de la propuesta de Burnier y Ferracini. Desde este punto de vista, podría definirse una categoría de actores no intérpretes:

En Occidente, los actores a quienes llamamos no interpretativos, excepto en algunas técnicas *aculturadas* como la mímica de Decroix y el ballet clásico, no se valen de un proceso de *aculturación* forzado, impuesto de afuera, sino que intentan buscar dentro de sí los mecanismos que los lleven a esa manera particular de utilización corpórea y enérgica de la escena, creando una *técnica personal de representación*. (Ferracini, 2001, p. 47)⁴

Es importante aclarar que este artículo no pretende restarle valor al trabajo del que se llama aquí actor intérprete. Para apoyar esta “aclaración”, vale la pena traer a colación otras de las palabras de Ferracini:

Al interpretar un texto, el actor realmente se ubica “entre” el personaje y el espectador, como afirmaba Burnier, una vez que traduce, interpretando los signos literarios en signos corpóreos y vocales para la construcción de su papel. Esto no impide ni disminuye, en lo absoluto, la capacidad que

tiene el espectador de también realizar su propia interpretación, ya que, si un signo remite a otro, el espectador traducirá tales acciones en signos imagéticos, sensoriales, emocionales. El siempre creará signos a partir de signos. El espectador es un creador frente al actor que interpreta, así como el actor también es un creador cuando crea, genera, interpreta signos a partir de un texto creado por otro. Siempre habrá interpretación, siempre habrá creación. Somos todos interpretantes. (2013, pp. 56-57)

Los trabajos de Burnier y Ferracini son muy esclarecedores a la hora de entender el concepto de interpretación, sobre todo en términos de la práctica tradicional de Occidente. No obstante, su opuesto – representación – resulta más nebuloso. Desde la perspectiva de esta investigación, como contrapunto de interpretación, el concepto de representación resulta insuficiente.

Jacques Derrida, por ejemplo, se refiere al término representación en el sentido que Burnier da al de interpretación, asociándolo con un tipo de ilustración sensible de un texto ya escrito (2011, p. 356)⁵. Por su parte, el mismo Ferracini, en una de sus últimas publicaciones, “Actuación como composición de afectos”, reconoce la insuficiencia del término:

⁵ Por tal motivo se usa aquí la palabra representación como lo propone Derrida (2011). Hablando sobre el teatro de la crueldad de Antonin Artaud, el filósofo francés considera varias acepciones del concepto. Además de la ya señalada, puede ser entendido como: mimesis de la experiencia humana (su más ingenua forma, el espacio debe ser el espacio primordial y privilegiado de la destrucción de la imitación), repetición de un presente ausente a la experiencia de los espectadores y los participantes de la escena, exposición superficial para agradar a un grupo de curiosos y, finalmente, repetición como condición fundamental de todo signo.

⁴ Mi traducción. Cursivas en el original.

[...] Actuar (como es el caso del trabajo del actor) por representación, representar algo, es justamente ponerse al servicio y hablar la lengua del sentido común, de la norma, designar los centros de referencia que apuntan para lo ya establecido. En términos filosóficos, es justamente lo opuesto de lo que Burnier pretendía al reconceptualizar el término *representación* en el territorio de la escena. (2013, pp. 59-60)⁶

En esa misma publicación, Ferracini prefiere usar el término *actuación*⁷: “[...] *actuar* se distancia mucho de representar un personaje o valerse de alguna técnica de actuación. El verbo actuar aquí funciona como disparador de procesos. *Actuar* = disparar procesos que comparten sensaciones, usando la materia corpórea como medio” (2013, p. 71).⁸

Volviendo a la idea de actor intérprete, parece una constante de los historiadores del teatro considerar el arte del actor como sinónimo del arte de la interpretación. Sobre todo, tomando en cuenta que la mayoría de esas historias son escritas teniendo como eje la historia de la literatura dramática. Salvo algunas excepciones, como el caso de Enio Carvalho (1989) que escribe una historia con la intención de

trasladar ese eje hacia la figura del actor, poco se publica en esta perspectiva. Jean Jacques Roubine (2011, p. 7) justifica este hecho diciendo que, hasta finales del siglo XIX, se hablaba y se escribía mucho sobre los actores, pero raramente sobre su arte propiamente dicho, dado que la literatura que se ocupaba del actor casi siempre tenía un carácter anecdótico. Además de eso, poca de esa literatura fue producida por los mismos actores. Otros motivos serían lo efímero de su arte y el carácter colectivo de la misma, lo que no ocurre con otros artistas, como escritores y pintores (Roubine, 2011, pp. 8-9).

En esa perspectiva, Roubine cree que la relación con el texto es fundamental para entender las transformaciones que ocurrieron con el actor durante mucho tiempo:

Existen realmente buenas razones para creer que el arte del actor solo se renovó, de Molière a Talma, de Rachel a Sarah Bernhardt, por medio de una continua interrogación sobre las tradiciones y las condiciones de interpretación de los textos. (1998, p. 40)⁹

Interpretación será, para el investigador francés, la llave para entender la función del actor: “[...] lo que compone tiene el don de la metamorfosis y el tipo de trabajo sobre sí mismo al cual se entrega garantiza uniformidad y durabilidad a su interpretación” (Roubine, 2011, p. 90)¹⁰; “la interpretación se constituye a partir de los intercambios entre el director y el

⁶ Mi traducción. Cursivas en el original.

⁷ En ese ensayo, Ferracini no solo rechaza el término representación para hablar del arte del actor, sino también el de interpretación. De hecho, una versión de ese mismo texto apareció en el libro *Para una historia cultural del teatro* con el título “Ni interpretar, ni representar. Actuar” (Ferracini, 2010). Resulta interesante que esta postura ya había sido expresada por Tadeus Kantor, quien pensaba que el actor ni interpretaba, ni representaba. Según Luiz Marfuz, el polaco apostaba por una práctica de actuación, en la cual el actor “no representa ningún papel, no crea ningún personaje, ni lo imita” (Kantor citado por Marfuz, 2013, p. 2) (mi traducción).

⁸ Mi traducción. Cursivas en el original.

⁹ Mi traducción.

¹⁰ Mi traducción.

actor” (Roubine, 2011, p. 102)¹¹; “el arte del actor, como toda arte de interpretación, se basa en premisas rigurosamente inversas” (Roubine, 2011, p. 107).¹²

Además de hablar del arte del actor en términos de interpretación, Roubine también define al actor usando palabras como instrumento. Cerrando un capítulo en el cual habla sobre las metamorfosis del actor, concluye que, en los últimos tiempos, “se trata de hacer del actor un instrumento eficiente” (Roubine, 1998, p. 205).¹³

Si Roubine cierra su reflexión de esa manera, Enio Carvalho comienza la propia dando una definición de actor que se relaciona directamente con lo anterior: “cuando citemos *actor*, estaremos refiriéndonos tanto al actor de teatro como al de cine, circo, televisión, radio, etcétera, o sea, aquel individuo que es vehículo de expresión de una acción escénica para un determinado público” (1989, p. 12)¹⁴. En palabras de Roubine, el mismo término vale para Artaud: “[...] el actor deber ser, y debe ser solamente, el vehículo de un nuevo lenguaje, cuya especificidad permitirá liberar el arte del espectáculo de la tutela del texto y de la significación discursiva” (1998, p. 189)¹⁵. Carvalho también usará en algunos momentos la palabra *transmisión* para definir el arte del actor: “el actor es el transmisor de la poesía, de ahí el énfasis para su perfeccionamiento técnico” (1989, p. 63).¹⁶

Instrumento, transmisor o vehículo, al final de cuentas intermediario¹⁷, parece que los historiadores coinciden en entender la función del actor, en general, como entendía Burnier la del actor que interpreta. Eso se explica en el grado de dependencia con el que el actor suele ser asociado a las otras figuras y funciones del escenario. Si esa idea de interpretación es producto de la relación que el actor tiene con el texto dramático y con el director, salir de ella demandaría un grado de autonomía que separara al actor de esas figuras. Los historiadores aquí citados parecen coincidir con esa afirmación.

Esa visión que asocia inseparablemente el trabajo del actor al de dramaturgos y directores tiene una larga historia. Según Roubine, la idea del texto como elemento fundamental del acontecimiento teatral y la consecuente sumisión del actor a él ganó fuerza en los primeros 30 años del siglo XX. Mientras Gordon Craig y Antonin Artaud negaban su lugar dominante, Jacques Copeau y Charles Dullin le rendían adoración (Roubine, 1998, pp. 47-48). Copeau, por ejemplo, para favorecer la fidelidad al texto, exigía al director un rígido control sobre el actor, obligándolo a someterse completamente a las exigencias del texto (Roubine, 1998, p. 52). En esa misma lógica, Jean Villar, contemporáneo de Copeau y Dullin, llegó a decir lo siguiente: “el actor digno de ese nombre no se sobrepone al texto. Le sirve. Y servilmente” (Roubine, 2011, p. 91)¹⁸. Tal vez Villar, desde ese punto de vista, concordaba con Denis Diderot, quien escribió en la famosa *Paradoja del comediante*

¹¹ Mi traducción.

¹² Mi traducción.

¹³ Mi traducción.

¹⁴ Mi traducción.

¹⁵ Mi traducción.

¹⁶ Mi traducción.

¹⁷ August Strindberg usaba la palabra *médium*. Según él, el actor es un médium que “transmite el texto durante su ‘transe’ escénico” (Carvalho, 1989, pp. 77-78) (mi traducción).

¹⁸ Mi traducción.

que actores y actrices “sirven para interpretar todos los [caracteres] porque no tienen ninguno” (citado por Portich, 2008, p. 9). ¿Será que interpretación y servidumbre guardan aquí una estrecha relación?

Esa servidumbre del actor al texto no es muy diferente de la consagrada al director. Aunque Craig y Artaud rechazaran la sumisión al texto, creían en la autoridad absoluta del director, especialmente sobre el actor, “cuya función instrumental debía ocultar cualquier interés personal” (Roubine, 1998, p. 192)¹⁹. Enio Carvalho, en ese sentido, asevera que Craig propuso la supermarioneta²⁰ para evitar la autonomía del actor, ya que, según el teatrólogo inglés, debería desaparecer en beneficio de las ideas (Carvalho, 1989, p. 84).

El asunto de la autonomía, entonces, pasa a ser fundamental para entender la concepción de actor intérprete, de actor instrumento. Por eso, la ascensión del director como gran figura al final del siglo XIX torna conflictiva la relación actor/director:

Cuando, a finales del siglo XIX, la puesta en escena se afirma por completo como arte, la inevitable consecuencia es un conflicto de

poderes. De un lado, el monstruo sagrado, por su propia presencia, proclama la soberanía del actor y el carácter exclusivo y directo de su relación con el público; de otro, el director reivindica una autoridad absoluta sobre todo lo que contribuye a la representación. No es gratuito que en el término francés “régisseur” adoptado por Craig, y más tarde por Villar, estaba presente el verbo “régir” (comandar) [...]. (Roubine, 2011, p. 103)²¹

Más adelante, nos ocuparemos de la figura del monstruo sagrado. Por ahora, y sin desconocer las bondades del ejercicio de la dirección, es importante mostrar la tradicional dependencia del actor en relación a la figura del director: “De Stanislavski a Pitoëff, de Lee Strasberg a Peter Brook, se desarrolló y se perpetuó esta teoría: el director debe actuar como un revelador del actor, él lo ayuda a sacar su yo profundo y darle forma” (Roubine, 2011, p. 105)²². Esa idea se mantiene popularizada hasta nuestros días.

Georges Pitoëff, validando la concepción anterior, afirmaba: “una vez que yo haya logrado pasar para dentro del actor la llama que está en mí, lo dejo libre” (citado por Roubine, 2011, p. 105)²³. Roubine critica esa supuesta libertad cuestionando la idea de serlo mientras se tiene al otro dentro de sí, pero acaba rindiéndose al concluir que el actor se consolida en la renuncia a la libertad:

[...] al final, en el teatro, tal vez sea necesario y suficiente que el actor

¹⁹ Mi traducción.

²⁰ Criticando a los actores de la época, Gordon Craig propuso la supermarioneta. Él consideraba que el actor dependía mucho de sus emociones y eso lo tornaba inconveniente para el teatro: “el actor debe salir de la escena y en su lugar surgir la figura inanimada, la Supermarioneta, podemos llamarla así, hasta que haya conquistado para sí un nombre mejor” (Craig, 2012) (mi traducción). Después de presentar una reseña histórica del papel de las marionetas en el mundo antiguo y separándolas del concepto que ahora tenemos del muñeco como juguete, Craig defiende la idea de un teatro que retorna a la imagen, que puede prescindir de la figura humana y, en consecuencia, dejaría de imitar a la naturaleza.

²¹ Mi traducción.

²² Mi traducción.

²³ Mi traducción.

tenga la ilusión de libertad. ¿Y podría ser diferente? ¿La elección primordial de todo actor no es precisamente la alienación cuando se sumerge en el papel? El arte del actor tal vez comience por esa renuncia. (Roubine, 2011, p. 105)²⁴

Pero esa ausencia de autonomía creativa para el caso de los actores no es una constante en la historia. Tampoco lo es esa relación de dependencia con el texto o con una figura externa que gobierne el hacer del actor. La historia del teatro registra un momento en el cual el actor asumió su oficio sin estar sujeto al imperio del texto o del director. Se trata de la *commedia dell'arte*. Los historiadores coinciden en afirmar que ese período pasó a la historia como un momento de "reinado" de los actores: "Vamos ahora a observar los intérpretes profesionales, los comediantes más populares, como los de la *commedia dell'arte*, donde el actor dominaba soberanamente, al punto de ella ser considerada el primer gran laboratorio del teatro moderno" (Carvalho, 1989, p. 41)²⁵. Para Carvalho, se trata, pues, de la primera gran escuela en la evolución de la historia del teatro (1989, p. 28).

Roubine también sigue la misma línea. El investigador es enfático al afirmar que se deben a la *commedia dell'arte* verdaderas creaciones de actor. Sustenta su afirmación diciendo que "Pantaleón y Arlequín, por ejemplo, nada le deben, en su origen, al genio creador de los escritores" (Roubine, 1998, p. 187)²⁶. Además, una comparación hecha por él al respecto de los niveles de autonomía creativa entre los actores *dell'arte* y los de

una escena más contemporánea, amplía el panorama presentado:

Uno de los trazos más notables de ese teatro es tal vez el de que el actor, en la tradicional occidental, jamás dispuso de una libertad tan grande, es decir, de una responsabilidad creadora tan grande. Su representación se basa, sabemos, en la improvisación, cosa que las dramaturgias de texto excluyen, o al menos limitan sensiblemente. Limitación esta que, hoy en día, proviene de dos tipos de presión: 1) el actor debe representar todo el texto y nada además del texto; 2) la puesta en escena integra el trabajo personal del actor en un sistema que, al mismo tiempo, lo ultrapasa y se impone a él de manera normativa e directa. Al contrario, los guiones de la *commedia dell'arte* hacen del actor la fuente principal (si no única) de su texto y de su representación. (Roubine, 2011, pp. 81-82)²⁷

No es producto de la casualidad, entonces, que Ferracini aluda a la *commedia dell'arte* como ejemplo de actores no interpretativos:

Es importante observar aquí, no la *commedia dell'arte* en sí, como la descripción pormenorizada de cada máscara y tipo, sino lo que ella suscita para el arte del actor en el sentido de su autonomía artística en escena. Aquí, el texto pierde su majestad. Acaba cualquier tipo de *interpretación* [...]. (Ferracini, 2001, p. 59)²⁸

²⁴ Mi traducción.

²⁵ Mi traducción.

²⁶ Mi traducción.

²⁷ Mi traducción.

²⁸ Mi traducción. Cursivas en el original.

La *commedia dell'arte* es reconocida, en ese sentido, como un momento de “soberanía y majestad” del actor –Ferracini lo llama “señor del espectáculo” (2001, p. 70)–. Toda la experiencia teatral se concentraba en el actor y, en lugar del texto dramático como lo entendemos ahora, lo que existía era una especie de libreto de situaciones (los *canovacci*).

Los actores de la *commedia dell'arte* tenían otra relación con la escritura dramática. En el prólogo de *Finto Marido*, comedia escrita por Flaminio Escala en 1968, el comediante *dell'arte* declara:

[...] la experiencia hace el arte porque muchos actos reiterados hacen la regla y, si los preceptos se extraen de esta, entonces de esas acciones se extrae la norma verdadera, por lo tanto el comediante puede dictar las reglas a los que componen comedias, no estos a ellos. (Citado por Portich, 20008 p. 54)²⁹

Esa falta de apego del actor a una literatura dramática que lo comande es el argumento principal que da Ferracini para hablar de su técnica no interpretativa. No obstante, el asunto no se reduce a eso. De hecho, la improvisación como recurso propio del arte del actor es reconocida como responsable de la audacia y la independencia de esos actores.

En algún momento de su argumentación, Ferracini propone sustituir la palabra improvisación por “libertad de expresión” (2001, p. 73), la cual se evidencia en el desapego a las formas predefinidas y estáticas, aunque el actor recurra al

arsenal de materias primas que guarda en su memoria corporal, lo que era constante en el ejercicio de los actores *dell'arte* (Roubine, 2011, p. 83)³⁰.

Otro momento que podríamos llamar de soberanía del actor, aunque no tan elogiado como en el caso de la *commedia dell'arte*, es el de los llamados “monstruos sagrados”. Nos referimos a algunas figuras míticas del teatro como Sarah Bernhardt (1844-1923), Henry Irving (1838-1905), Eleonora Duse (1858-1924), entre otros. Roubine habla de ellos usando la expresión “actor mago”. Según él, “reinaban” en el escenario a comienzos del siglo XX y las impresiones que causaban sus actuaciones parecían producto de un soplo divino, dado que “esos actores imprimían al desempeño de sus personajes una fuerza enteramente excepcional” (Roubine, 1998, p. 75)³¹:

En primer lugar, el monstruo sagrado aparece –sobre todo en el escenario– como un ser completamente excepcional. Monstruoso no tanto en el sentido habitual –intérprete que desafía todas las normas, transgrede todas las reglas– como en el sentido etimológico de prodigio

³⁰ Desde otro punto de vista, Cleise Furtado Mendes no parece concordar completamente con esa idea de desapego y autonomía de los actores *dell'arte*. Partiendo de la polémica que comenzó con el interés del comediógrafo Carlo Goldoni por escribir propiamente “textos” que sustituyeran los libretos usados por los actores en la *commedia dell'arte*, la investigadora brasilera interpreta la iniciativa del dramaturgo como una tentativa de transformar lo fijo y lo abstracto de los tipos tradicionales en los cuales se especializaban los actores de la época (Furtado, 2008, pp. 147-148). De alguna manera, Furtado pone sobre la mesa un asunto poco explorado por los historiadores y es la dependencia de más de dos siglos de tradición de teatro cómico italiano, lo que incluye tipos y situaciones fijas que eran “exigidas” por el gusto de la época. En ese orden de ideas, los actores *dell'arte* no tendrían la dependencia del texto dramático que apareció después en la tradición occidental, pero serían víctimas de otro tipo de exigencias.

³¹ Mi traducción.

²⁹ Mi traducción.

(monstrum). Es fácil de percibir que esa singularidad de monstruo sagrado acaba orientando y nortando todo el espectáculo. Este no es elaborado ya teniendo como referencia una obra, por más prestigiosa que sea, sino como una concha destinada a contener la singularidad en cuestión. [...] Ocurría que ese tipo de intérprete transmitía la sensación de estar más allá de cualquier técnica (por más que una técnica vocal y gestual –a veces, según parece, bastante simples– fuera puesta en acción), en un dominio de pura autenticidad, de una mágica simbiosis de la personalidad del actor con su personaje. (Roubine, 1998, pp. 174-175)³²

En la exploración de su singularidad, estos genios creativos se libraban de la función intermediadora que persigue al actor de Occidente. Era como si ellos mismos fueran la obra y no un vehículo para transmitírsela a los espectadores. Su autonomía era evidente: “El arte del *monstruo sagrado* exigía que él fuera su propio director, de modo que no limitara o perturbara una metamorfosis de la cual él se encargaba por completo” (Roubine, 1998, p. 176)³³. No obstante, Roubine llama la atención sobre un asunto que oscurece la visión que se tiene de estos seres: ¿se trata de un arte narcisista? La respuesta de Roubine es la siguiente:

Sin duda. Pero parece preferible, en este caso, abstenerse de emitir un juicio, hasta cierto punto marcado por el puritanismo, y reconocer que el narcisismo

y el exhibicionismo podían, al fin de cuentas, constituirse en un trampolín de un tipo de representación no desprovisto de grandeza ni de belleza. (1998, p. 176)³⁴

Otra arista de la discusión se halla en la relación del monstruo sagrado con el concepto de puesta en escena como lo entendemos en la actualidad. Sobre eso, Roubine apunta que esa cuestión ponía al monstruo sagrado en contravía con la evolución del teatro (1998, p. 176), pero es importante considerar que esos actores trabajaban con su singularidad y era ella la que atraía la atención del público. Se trataba de una época en la que el vedetismo definía la figura central de la escena.

Pero, ¿no estamos en una época que da esa centralidad del acontecimiento escénico al director? Los historiadores así lo confirman. También las condiciones de producción que dominan el mundo del espectáculo teatral actual. Volviendo a Burnier, en la conclusión de su texto, dice:

[...] ¿Quién es el artista del escenario, el director o el actor? Esta guerra, hoy, me parece más por el poder que por el arte. En la estructura del teatro contemporáneo, los actores dependen, infortunadamente, de los directores para tener empleo y, por lo tanto, es él quien manda. Sin embargo, me parece que tenemos aquí un típico caso de golpe. El director tomó de golpe el teatro. Y punto final. (2009, p. 248)³⁵

³² Mi traducción. Cursivas en el original.

³³ Mi traducción. Cursivas en el original.

³⁴ Mi traducción.

³⁵ Mi traducción.

Aunque no es interés de este artículo discutir esa disputa, sobre todo, porque se considera aquí el valor de la obra de arte por sí misma y, sea cual sea la manera como la obra se consolida, tal vez para el espectador ni siquiera haga falta hacer esas distinciones. No obstante, sí resulta estimulante la idea de un actor emancipado de la tradición del texto y del control externo del director como medio para salir del acto interpretativo. Tal vez, valga la pena revisar más detenidamente esas tradiciones que nos resultan primarias en relación a la evolución del teatro moderno para pensar en la posibilidad de un actor que ya no es más intérprete de otros.

REFERENCIAS

- Burnier, L.O. (2009). *A arte de ator: da técnica à representação*. 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp.
- Carvalho, E. (1989). *História e formação do ator*. São Paulo: Ática.
- Craig, E.G. (2012). O ator e a supermarionete. *Sala Preta. Revista do PPGAC da USP*, 1(12). Recuperado de <http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/422/411>
- Derrida, J. (2001). O teatro da crueldade e o fechamento da representação. En Derrida, J., *A escritura e a diferença* (pp. 339-365). São Paulo: Perspectiva.
- Ferracini, R. (2001). *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado – Imesp.
- _____. (2010). Nem interpretar, nem representar. Atuar. En Mostaço, E. (Org.), *Para um história cultural do teatro* (pp. 309-331). Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design.
- _____. (2013). Atuação como composição de afetos. En Ferracini, R., *Ensaaios de atuação*. São Paulo: Perspectiva.
- Furtado Mendes, C. (2008). *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva.
- Marfuz, L. (2013). Beckett, Kantor e as encruzilhadas no trabalho do ator. *PesquisAtor. Revista do Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator*, 2. Recuperado de <http://www.revistas.usp.br/pesquisator/article/view/44967>
- Portich, A. (2008). *A arte do ator entre os séculos XVI e XVIII: da commedia dell'arte ao Paradoxo sobre o comediante*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp.
- Roubine, J.-J. (1998). *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar.
- _____. (2011). *A arte do ator*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar.