

LA RECERCA DE L'ACTOR CREATIU: ALGUNS FONAMENTS I PARADOXES

LLUÍS MASGRAU PEYA
INSTITUT DEL TEATRE DE BARCELONA

Des de començaments del segle XX els grans renovadors escènics varen convertir la pràctica del teatre en un laboratori de recerca. Els seus espectacles eren la punta de l'iceberg sota la qual apareixien tota una sèrie d'aspectes que no sempre s'han tingut en compte en tota la seva magnitud: l'èmfasi en els processos (pedagògics o creatius), l'acció social, el treball d'escriptura per tal de conceptualitzar el coneixement pragmàtic adquirit, la creació de nous organismes teatrals, de nous sistemes de producció, de xarxes d'intercanvi, etc. A través d'aquest ventall de pràctiques elaboren una densitat d'acció i pensament que els permet transformar el teatre en pura recerca; una recerca que va molt més enllà del que és artístic per entrar decididament en aspectes socials, espirituals, polítics o antropològics.

És en les experiències que es desenvolupen sota la punta de l'iceberg, on cal situar un dels fenòmens més fascinants i decisius de la cultura teatral dels últims cent anys: la construcció de l'actor creatiu. L'intent de donar a l'actuació performativa la dimensió d'un Art en majúscula és un aspecte fonamental de la recerca pràctica de Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meierhold, Jacques Copeau, Rudolf Laban, Michael Chekhov, Étienne Decroux, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook o Jacques Lecoq.

Com sabem, la gran renovació teatral del segle XX, va començar, en realitat, a finals del XIX amb la invenció de la direcció escènica. L'emergència del director com un demiürg capaç de projectar i compondre minuciosament l'espectacle és un motor molt potent que mou la praxis escènica cap a nous reptes i horitzons. Però en el moment en què neix la direcció escènica, ben aviat sorgeix, com el pol oposat d'una tensió dialèctica, la necessitat de construir un actor que sigui un creador en majúscula, equiparable, per tant, a l'autor dramàtic o al mateix director. Vet aquí la primera paradoxa: el paradigma de l'actor creatiu sembla xocar amb el del director en tant que creador de l'espectacle. Però en la recerca dels grans renovadors escènics aquests dos paradigmes són complementaris. Perquè, a mesura que aprofundeixen en els secrets de l'ofici, cada vegada són més conscients que el teatre que ells estan construint té el centre neuràlgic en l'art de l'actor. I que la creativitat actoral pot esdevenir un estímul que activa i potencia la creativitat del director. En conseqüència, intenten arrelar la construcció de l'espectacle en la creativitat dels seus actors. Tot i això, la direcció escènica ha estat considerada com el paradigma fonamental del segle XX teatral i d'aquesta manera sovint ha amagat o relativitzat el paradigma de l'actor creatiu.

* * *

Intentem ara destriar alguns fonaments d'aquest paradigma. D'entrada voldria centrar-me en un text que, pel moment en el qual fou escrit, pel seu contingut i per la influència que va tenir en els grans pioners de començaments del segle XX, té un valor fundacional. Es tracte de l'article de Gordon Craig titulat «L'actor i la supermarioneta» (1990: 47-66). Craig el va escriure el 1907, en un moment en què

encara no existia cap dels grans sistemes actorals del segle XX, començant pel sistema de Stanislavski. El valor del text de Craig no està tant en la crítica que fa als actors de l'època, que és discutible per massa genèrica, com en la seva capacitat de focalitzar algunes qüestions clau relatives a l'art de l'actor.

Craig arrenca el seu article atacant la qüestió clau: podem considerar l'actuació com un art? I de seguida es posiciona d'una forma molt dràstica: de cap manera. Craig observava que l'actuació estava molt ancorada en el factor emocional, la qual cosa la convertia en una activitat altament accidental, mancada de control, càlcul, composició i sentit de la forma. «A l'actor l'emoció el *posseeix*, li aferra els membres i els fa anar com vol. L'actor n'és esclau, es belluga com dins un somni foll o com algú que ha perdut el seny, trampolejant aquí i allà» (CRAIG 1990: 48). L'altra gran crítica que fa als actors és que, mancats d'un saber que els permeti compondre i elaborar l'actuació, sovint recorren a una imitació banal de la realitat. L'actor, diu Craig, només és capaç d'ensenyar a l'espectador «una còpia maldestra o un facsímil de la cosa mateixa» (1990: 51). I conclou: «això és ser un imitador i no pas un artista. És voler-se emparentar amb el ventríloc» (1990: 51).

M'agradaria ressaltar que Craig critica el treball actoral d'una forma tan contundent, precisament perquè ell considera que l'actor hauria de ser un creador amb majúscules. Craig s'adona que per tal d'eleva l'actuació a la categoria d'art cal d'entrada individuar quin és el material específic d'aquest art. En una conversa imaginada entre un actor, un pintor i un músic que apareix en un fragment del

text, Craig posa en boca del músic les següents paraules per tal d'acabar la discussió de si l'actuació és un art o no:

Si trobeu a la Natura un nou material, un que no hagi servit mai perquè l'home donés forma als seus pensaments aleshores podreu dir que sou al bon camí devers la creació d'un nou art, perquè haureu trobat allò amb el què el creareu. Aleshores només falta que comenceu. El teatre, com jo el veig, encara no ha trobat aquest material (CRAIG 1990: 56).

Aquest material evidentment no pot ser l'emoció. L'emoció en tot cas és quelcom que pot galvanitzar l'artista imprimint determinades qualitats en el material amb el qual treballa. Però això és així per a qualsevol creació. I per això mateix l'emoció no és un material específic de cap llenguatge artístic.

L'actuació performativa és art amb una singularitat radical: l'artista *encarna* l'obra. Per tant el material de l'actor és la persona humana en tota la seva complexitat psicofísica. Perquè l'actuació fos un art, deia Craig, l'actor hauria de dominar aquest material. I concloïa que no ho considerava possible perquè la persona humana era un material de base massa poc controlable, massa ple d'implicacions i massa lligat a les contingències de l'emoció (CRAIG 1990: 56). Per això proposava prescindir de l'actor i substituir-lo per la supermarioneta.

La proposta de Craig va suscitar polèmica, d'entrada perquè molts la van interpretar literalment. El propi Craig es queixava precisament d'això en textos posteriors (CRAIG 1990: 9-10). I uns anys més tard ho feia Meierhold (1992: 308). El director rus, juntament amb Copeau, Decroux i d'altres van entendre que Craig criticava els actors de la seva època oposant-los una imatge en clau de l'actor del futur:

l'actor creatiu; i es van llençar a construir-lo, cadascú a la seva manera, però partint d'alguns fonaments implícits que van desxifrar en la imatge de Craig.

El primer d'aquests fonaments és el valor de la tècnica. Com més sòlida i precisa sigui la tècnica d'un actor, més possibilitats té de forjar-se una personalitat creativa forta i de gran volada. Subratllar el valor de la tècnica sembla una obvietat, però no ho és en el camp de l'actuació. Encara ara a vegades es posa en dubte el valor de la tècnica actoral en favor d'una espontaneïtat primària com a via d'accés directa a la creativitat i l'organicitat.

Decroux, dialogant a distància dels anys amb les idees de Craig, explica aquesta «anomalia» d'una manera precisa. Observa que, a diferència dels altres artistes, l'actor no parteix d'un material informe, parteix d'una obra acabada i viva: l'ésser humà en totes les seves implicacions psico-físiques. Per això, deia Decroux, l'actor ha pogut funcionar sense dominar una tècnica massa precisa, simplement activant les capacitats, el talent, la sensibilitat, l'encant natural que pugui tenir una persona. Per convertir l'actuació en un art concloïa Decroux, cal que l'actor sigui capaç de transformar l'obra de la qual parteix, la seva persona, en una obra artística (DECROUX 2008: 135-136). Aquesta obra d'art vivent és el que sovint anomenem presència escènica.

La imatge de la supermarioneta és paradoxal: sembla apel·lar a un actor mecànic i sense vida però en realitat apel·la a l'artificialitat de la tècnica, és a dir, el saber a través del qual l'actor organitza el seu comportament escènic. És adquirint aquest saber que li permeti elaborar i compondre l'actuació que l'actor podrà elevar-se a la categoria d'artista en majúscula.

No és estrany doncs que els renovadors que buscaven l'actor creatiu fossin grans constructors de tècniques actoral. En els seus textos sovint lluiten contra el lloc comú que rebutja la tècnica en nom de l'espontaneïtat quotidiana. I ho fan subratllant una i altra vegada el valor de la tècnica. Un exemple particularment significatiu d'això, per l'extensió i el calat dels arguments, és el capítol amb el qual Michael Chekhov conclou el llibre on exposa la seva tècnica, *To the Actor. On the technique of acting* (CHEKHOV 2002: 154-161). Chekhov comença les seves notes finals explicant que tots aquells que s'han dedicat a construir tècniques actoral es veuen qüestionats per la mateixa pregunta: per què un actor de talent necessita un mètode, una tècnica? Precisament per això conclou el seu llibre enumerant i argumentant les raons per les quals la tècnica és imprescindible per a un actor.

Individuar el valor de la tècnica és el que va portar els grans constructors de l'actor creatiu al terreny de la recerca pedagògica. Perquè, de fet, entengueren que la construcció d'un actor creatiu es desenvolupa a través de dues fases. La primera fa referència al procés a través del qual l'actor aprèn a expressar-se com a actor (procés pedagògic); la segona fa referència a la manera d'aplicar aquesta capacitat a l'hora de construir un espectacle (procés creatiu). Aquests dos processos es fonamenten en la capacitat actoral de compondre l'actuació per tal de donar-hi potencial expressiu. Això implica saber actuar conscientment sobre les pròpies accions per tal de donar-los forma, ordenar-les, estructurar-les i fixar-les. En definitiva es tracta de saber construir la presència escènica.

La imatge de Craig conté xifrada una altra pista molt valuosa que ens permet concretar més. El concepte de supermarioneta porta implícita la idea del marionetista. Dins del paradigma de la direcció escènica a vegades s'ha identificat el marionetista amb la figura del director. Craig estaria proposant una visió de l'actor com un material despersonalitzat que sigui un maniquí absolutament fiable en mans del seu director. Els grans constructors de l'actor creatiu s'adonaren que Craig apuntava en sentit contrari, a l'autonomia creativa de l'actor. I entengueren que per adquirir la facultat de compondre l'actuació, ja sigui durant el seu aprenentatge o durant el seu treball en els assajos, l'actor ha de ser capaç de convertir-se en una supermarioneta en mans d'ell mateix.

Abans hem establert que el material de l'actuació és l'ésser humà en tota la seva complexitat psicofísica. Però ara podem fer un pas endavant. Desdoblant l'actor en marionetista i supermarioneta Craig posa en primer pla la qüestió de l'instrument. Perquè l'actor és a la vegada l'artista i l'instrument.

Trobem aquesta dualitat que fonamenta el concepte de tècnica en el llenguatge de molts mestres. A la imatge d'un actor desdoblant en marionetista i marioneta s'hi superposa la famosa fórmula de Meierhold on l'actor apareix separat en maquinista i màquina. Per Decroux l'actor es desdobra en escultor i escultura. Stanislavski, per la seva banda, diu que l'actor ha de ser el músic i l'instrument musical. Brook també utilitza la mateixa imatge.

Però els grans mestres insisteixen constantment en la unitat psicofísica de l'actuació performativa. ¿Com casar aquesta contradicció entre la necessitat de desdoblar-se i

l'exigència de la unitat psicofísica per una altra? Veiem clarament que es tracta de dues exigències complementàries si entenem que quan parlen de la unitat psicofísica no es refereixen a l'espontaneïtat quotidiana, sinó a una construcció, un punt d'arribada difícil d'aconseguir. Treballar *com si* l'ésser humà es pogués desdoblar és el punt de partida per arribar a un resultat on l'actor adquireix una organicitat de segon grau. Es un procediment pragmàtic que posa en joc una dualitat estratègica per tal d'arribar d'una manera eficaç al pol oposat: una unitat psicofísica amb unes potencialitats expressives superiors a les dels hàbits i clixés que determinen l'espontaneïtat del comportament quotidià.

La tècnica és allò que permet a l'actor anar més enllà dels hàbits de comportament de qualsevol persona per tal d'activar i donar forma a una subjectivitat menys esquemàtica, més rica de potencial expressiu. Per això Michael Chekhov deia que la tècnica ha de ser objectiva (CHEKHOV 2002: 154). La tècnica implica estructurar procediments precisos que no apel·len directament a la subjectivitat i a l'espontaneïtat que hi va lligada. Apel·len a la seva capacitat de compondre l'actuació, d'artificialitzar-la per donar-li potencial expressiu. Això vol dir concentrar-se en els canals que fan aflorar l'expressió (el com) en lloc de concentrar-se directament en l'expressió (el què). Aquests canals poden ser externs o interns, però l'actor els ha de tractar *com si* fossin objectius. La subjectivitat no és un bon punt de partida per construir l'organicitat de l'actor. Objectivar, artificialitzar, és la lògica pragmàtica de base que et permet accedir indirectament i donar forma a un altre grau de subjectivitat, que Chekhov anomena la individualitat. Per Chekhov la individualitat és la subjectivitat radical i profunda que converteix cada ésser humà en únic i irrepetible. I és

en aquest àmbit on situava la font de la creativitat actoral. Per això parlava sempre de la individualitat creativa.

Com més objectiva sigui una tècnica, més fàcil és de personalitzar, és a dir de connectar-la després, una vegada apresada, amb la subjectivitat pròpia de cada actor. Aleshores, les accions de l'actor tenen el poder de galvanitzar i fer sorgir la individualitat creativa.

Grotowski explica el principi general de l'expressivitat actoral d'aquesta manera:

De cualquier forma el principio decisivo sigue siendo el siguiente: mientras más nos preocupe lo que está escondido dentro de nosotros [...] más rígida debe ser la disciplina externa; es decir la forma, la artificialidad, el ideograma, el signo. En esto consiste el principio general de la expresividad (GROTOWSKI 1987: 34).

Això ens permet detectar un aspecte clau que sovint articula la pedagogia dels grans constructors de tècniques actoral: diferenciar els punts de partida dels punts d'arribada, les lògiques del procés de les lògiques del resultat. I entendre que les lògiques del punt de partida sovint tenen una relació paradoxal amb la dels punts d'arribada. Són camins indirectes per ensenyar a l'actor a construir la seva expressivitat. Lecoq deia parlant de la seva pedagogia: «Toda la Escuela es «indirecta», nunca vamos en línea recta hacia el lugar donde queremos que los alumnos lleguen» (LECOQ 2007: 85).

Copeau qualifica l'organicitat actoral com una «espontaneïtat conquerida». Stanislavski l'anomena una «segona natura» i Grotowski una «sinceritat disciplinada». Són formulacions paradoxals que ens posen en guàrdia sobre el fet de confondre l'organicitat actoral amb l'espontaneïtat del

comportament quotidià; intenten posar de manifest que l'espontaneïtat, la natura de la persona humana, ha estat filtrada a través de la tècnica per tal de construir la presència escènica.

La presència escènica és una presència dilatada, emergent, una realitat psicofísica que recrea i porta a un altre nivell l'espontaneïtat quotidiana. Transformar la presència física en presència escènica vol dir donar el valor d'obra a la presència de l'actor. És el que li reclamava Decroux: transformar l'obra de la qual parteix, la seva persona, en una altra cosa, una persona artística.

Encara que la majoria dels grans mestres actorals utilitzessin el teatre per representar històries, obres dramàtiques, personatges, ficcions, eren perfectament conscients que aquest era un objectiu secundari de l'aprenentatge actoral. L'objectiu primari consistia a aprendre a reconstruir d'una altra manera la dimensió psicofísica de l'actor per tal de donar-li la capacitat de crear presència escènica.

Stanislavski és el primer que conceptualitza clarament això quan divideix el treball de l'actor en dues parts: «el treball de l'actor sobre si mateix» (aprenentatge de la tècnica) i «el treball de l'actor sobre el paper» (aprendre a aplicar la tècnica per representar personatges).

Aquesta capacitat de treballar «sobre si mateix» *com si* l'ésser humà es pogués desdoblar és allò que dona a l'actuació l'estatus d'un llenguatge artístic específic.

* * *

Ara voldria parlar d'una altre fonament implícit en la tècnica actoral que ens permetrà precisar més.

Decroux té un fragment que porta per títol una pregunta significativa: «L'art oprimeix el geni?» (DECROUX 2008: 134-136). Ell utilitza la paraula art en el sentit de *τεχνη*, tècnica. La tècnica oprimeix la creativitat?, es pregunta Decroux. I construeix el següent raonament per articular una resposta. Com que l'actor esculpeix l'obra sobre ell mateix, l'espectador no rep només l'obra, sinó l'obra i l'artista. En actuació l'una és inseparable de l'altre. I tot seguit encadena una sèrie d'imatges per referir-se a la realitat essencial de la tècnica: «Un garrot», «la duana del cor», «una cadena de censors», «l'expressió per mitjà d'artifici». La tècnica performativa conclou Decroux no estrangula la personalitat artística de l'actor. Estrangula i oprimeix només un nivell de la persona, els seu comportament quotidià, precisament per fer emergir la persona en forma d'obra. I és en aquesta operació on es juga i es pot apreciar la personalitat artística de l'actor. .

En la mesura que implica incidir conscientment sobre la fisiologia de l'actor per tal de manipular-la, tota tècnica actoral té el valor d'una constricció. Bona part de la pedagogia dels grans mestres del segle XX és un teatre secret on inventen tota mena de constriccions per tal construir la capacitat expressiva dels seus actors. Això obliga l'actor a deixar la creativitat de banda per batre's incansablement contra aquestes constriccions. L'actor es veu emmordassat per exercicis que li bloquegen els reflexos del seu comportament quotidià i l'obliguen a fer un treball ingrat de precisió. D'entrada les constriccions tenen el valor instrumental d'obstacles, murs que impedeixen donar lliure curs a l'expressió. Però si l'actor persisteix i és precís a l'hora de respectar-les estrictament de mica en mica les incorpora. És a dir aconsegueix progressivament filtrar el seu

comportament a través de les constriccions. És d'aquesta manera que adquireix el seu coneixement tàcit. La constricció és la lògica per construir la «segona natura» de Stanislavski o «l'espontaneïtat conquerida» de Copeau. És el garrot, el censor, la duana del cor dels quals parlava Decroux.

En l'obra de molts mestres hi trobem referències a la constricció com a lògica fonamental per construir l'expressivitat de l'actor. Meierhold era molt explícit en aquest punt. Es referia a la constricció amb la paraula «autolimitació». Subratllava que l'art de l'actuació s'havia de construir com una lluita contra el material. I observava que aquesta «no llibertat» era el primer pas per arribar a l'expressivitat actoral (MEIERHOLD 1992: 363). Stanislavski deia que com més obstacles trobés l'actor més es reforçava la seva actuació. Brecht, per la seva banda, insistia que l'actor no ha de buscar mai els aspectes que li van a favor, sinó aquells que li van a la contra (BRECHT 1988: 34). I Jovet exclamava: «Actor, amic, germà [...] tu només vius de contrarietats, de contradiccions i constriccions. Tu només vius a la contra» (JOUVET 1954: 241).¹ Un dels fonaments més importants de la pedagogia de Lecoq són els «condicionaments», que en la versió castellana dóna un equivalent, jo crec que encertat, de l'original francès *contraintes*. Decroux parlava constantment del principi de la *contrainte* i en sintetitzava la seva funció amb el seu estil aforístic inimitable: «La Bellesa no es fica al llit a la primera proposició. Vol proves d'amor» (DECROUX 2008: 130).

¹ La traducció és meua.

Referències bibliogràfiques

- BRECHT 1988: Bertolt Brecht. *Teatre*. Traducció de Feliu Formosa. Barcelona: Edicions '62.
- CHEKHOV 2002: Michael Chekhov. *To the Actor. On the technique of acting*, Londres i Nova York: Routledge.
- CRAIG 1990: Gordon Craig. «L'actor i la supermarioneta». Dins: *L'art del teatre*. Traducció de Rosa-Victòria Gras. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- DECROUX 2008: Étienne Decroux. *Paraules sobre el mim*. Traducció de Marina Miracle i Maria Zaragoza. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- GROTOWSKI 1987: Jerzy Grotowski. *Hacia un teatro pobre*. Traducció de Margo Glanz. Mèxic DF: Siglo XXI.
- JOUVET 1954: Louis Jouvet. *Le comédient désincarné*, París: Flammarion.
- LECOQ 2007: Jacques Lecoq. *El cuerpo poético*. Traducció de Joaquín Hinojosa i María del Mar Navarro. Barcelona: Alba.
- MEIERHOLD 1992: Vsevolod Meyerhold. *Écrits sur le théâtre, Tome IV, 1936-1940*. Traducció de Béatrice Picon-Vallin. Lausana: L'Âge d'Homme.