

Juan Carlos Gené

# EL ACTOR EN SU HISTORIA, EN SU CREACION Y EN SU SOCIEDAD



## 2. EL ACTOR EN SU CREACIÓN

# EL ACTOR EN SU HISTORIA, EN SU CREACION Y EN SU SOCIEDAD

## 2. EL ACTOR EN SU CREACIÓN

Juan Carlos Gené

**Imagen de tapa:**  
Juan Carlos Gené y Maia Francia  
en "Minetti" de Thomas Bernhard.  
Dirección: Carlos Ianni (2009)

\* \* \*

Todos los derechos reservados  
Buenos Aires. 2012

\* \* \*

CELCIT. Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral  
Buenos Aires. Argentina. [www.celcit.org.ar](http://www.celcit.org.ar). e-mail: [correo@celcit.org.ar](mailto:correo@celcit.org.ar)

## II. El actor en su creación

### DE LAS ARTES

Dice el diccionario sobre la palabra *arte*: “1. Habilidad, disposición o aptitud para hacer algo. 2. Conjunto de conocimientos o de reglas para hacer bien algo. 3. Obra o actividad humana capaz de generar emociones por medio de artificios (elementos y sus combinaciones)”.

Naturalmente, las dos primeras acepciones se emparentan entre sí: la habilidad para hacer algo se complementa con el conocimiento de las reglas para realizarlo. Quien ejerce un oficio, suele dominar el arte de realizarlo. Y era precisamente en ese sentido, que los ya aludidos comediantes *dell'arte* se atribuían ese conocimiento y el dominio de ese oficio de comediantes. Al decir *dell'arte* (en italiano original) querían señalar que ellos eran profesionales; y como hemos visto anteriormente, cuando estos estupendos actores comenzaron a peregrinar por Europa, el profesionalismo actoral aún no existía.

Como hoy sí existe, el de actor es un oficio, una profesión cuyas reglas se suponen son manejadas con propiedad para poder ejercerlo. Y este profesionalismo supone habilidad, disposición o aptitud para realizarlo.

Pero si volvemos al diccionario, también nos dice que *arte* es la obra o actividad humana *capaz de generar emociones por medio de artificios*; aclarando entre paréntesis que tales artificios se basan sobre elementos y sus combinaciones. El arte, ante todo, es (o al menos podemos presumir que es), exclusivamente humano. La naturaleza no crea arte, porque no necesita artificio alguno para ser. Sólo el hombre es capaz, combinando elementos (plásticos, musicales, literarios), de suscitar emociones. Esta definición clásica explica que durante buena parte de este siglo de alguna manera cinematográfico, se haya discutido si el cine era una de las artes plásticas. Por supuesto, el cine es un arte mucho más reciente que esas definiciones y no puede asimilarse a ninguna de las tres categorías artísticas clásicas. Es capaz de suscitar grandes emociones por la combinación de elementos plásticos, sonoros, literarios y musicales, al lograr (y ese es su principal elemento artificioso), dar a la fotografía una ilusión de movimiento por la velocidad en que se suceden las imágenes. Actualmente no se duda, prácticamente, de que el cine sea un arte y el arte que caracteriza a este siglo tecnológico y vertiginoso: se aprecia por la intermediación de una máquina que hace pasar por un foco de luz una cinta para proyectar veinticuatro exposiciones por segundo. El film acabado es una obra de arte objetivada, concreta y material, como lo son un cuadro, una escultura, una catedral gótica, una sinfonía (que, escrita, puede ser leída) o un libro. Si bien con la inapelable relatividad que hace a las cosas humanas, las obras de arte pretenden perdurar. Y aunque tal característica, en los últimos tiempos y en cuanto a las artes plásticas, ha sufrido alteraciones, la plástica, la arquitectura, la literatura, la música y también el cine, al concretarse materialmente como *obras*, hacen innegable su condición de hecho artístico y perduran, más allá de

cuánto perdure el gusto o la admiración de quienes pueden disfrutarlo y vivir las emociones que tal obra les provoca.

### DEL TEATRO COMO ACTO EFÍMERO

Pero hablemos de teatro, que es indudable que puede generar emociones por medio de artificios consistentes en combinaciones de sus diversos elementos. Si es así (y lo es), como es también algo que requiere el dominio de técnicas, disposiciones y aptitudes, que lo conforman como oficio o profesión, es un arte. Un arte particular como el cine, no asimilable a ninguna de las categorías que clásicamente han inventariado el arte, pero que, por su misma naturaleza, no está hecho para perdurar: el teatro se crea como arte en el momento de la representación ante el público y se extingue con el final de esa representación. Un arte de lo efímero, un arte del presente, un arte que muere; y lo hace sin intención alguna de perdurar, porque intentarlo equivaldría a matar el teatro mismo. Las documentaciones cinematográficas o en videos, de los espectáculos teatrales, como todo documento, puede acercarnos *históricamente* a lo que fueron los espectáculos, pero tan remotamente como cualquier documento nos permite *conjeturar* la historia de la humanidad en algún momento de su devenir. Porque la inmensa complejidad de la historia, la simultaneidad de fenómenos macro y microsociales de cada instante, hacen de la historia una ciencia (se discute si lo es...) puramente aproximativa y conjetural.

Por lo mismo, el teatro, que no puede documentarse en su totalidad, pues sólo permanecen de él los textos en que se basa (cuando existen) y (¡válganos Dios!...), lo que los críticos han dicho de él, es un arte vivo; y como la vida, está sujeto a la muerte. Y, por supuesto, es remotísima la relación entre el documento crítico que espera al investigador en las hemerotecas y el teatro mismo. No es remota esa relación cuando se trata de los textos en que un hecho teatral se ha basado; pero es incompleta, fragmentaria, puramente literaria y sólo es un embrión de vida que espera su momento de ser o volver a ser vida, carnadura humana. El texto literario es sólo uno de los varios códigos del teatro.

### DEL RITO CORPORAL PARA EL OTRO

El teatro se desarrolla y ocurre en un tiempo real y en un espacio material concreto. Porque es un hecho físico, conformado por una poética de los cuerpos en acción; cuerpos vivos accionando ahora para otros cuerpos vivos, en un juego que se basa en previas convenciones: la primera, que salvo expresa necesidad contraria (en general nada fácil de producir), la zona del actor y la del espectador están claramente diferenciadas y para éste, la del actor es zona *vedada*, según la feliz expresión de Gastón Breyer. En casi todos los casos, el ritual impone la acción al actor y la presencia al espectador.

Se trata de una extraña y persistente ceremonia cuya muerte se anuncia con frecuencia y nunca ocurre, sencillamente porque no puede ocurrir. Los medios masivos de comunicación y particularmente el cine como tal, ofrecen hoy una magnitud y perfección de espectáculos,



incluidos aquellos en que los actores son decisivos, que puede hacer inexplicable el que cientos o quizá miles de telones se alcen y caigan a diario, ante una reunión de público devoto que lo presencia. ¿Por qué?

Porque sigue y todo indica que seguirá existiendo la necesidad de presenciar el hecho vivo del teatro. Y en esto consiste la gloria y la tremenda exigencia del teatro y, particularmente, la dirigida al arte del actor, el elemento vivo que el público va a ver. Porque el teatro muerto, del que habla Peter Brook, logra eficazmente espantar al público de las salas. Un hecho vivo no puede ser simulado: el más desprevenido espectador lo descubre enseguida. Jugar a ser otro no es simularlo, como ningún juego auténtico, eficaz y apasionadamente jugado simula nada. El juego bien jugado es una verdad en sí, esa verdad del juego que no intenta ser ni aludir a ninguna otra cosa.

El teatro es presente constante como la vida, para la que el pasado ya no es y el futuro no lo es aún. La representación teatral, como la vida, nace, deviene y muere. La representación de mañana se parecerá, seguramente, a la de hoy, porque ha sido cuidadosamente preparada asegurando cómo se relacionan sus partes; pero la subjetividad del actor no es la misma de ayer, ni el público es el mismo, ni el mundo en que esta nueva representación se realiza, es el mismo que ayer. El hecho teatral vivo y auténtico, ocurre una sola vez y es irrepetible.

Anteriormente deslizamos el concepto de que el teatro es *el actor en situación de representación frente al público*. Es decir que: 1) el teatro es el actor, el *que hace*. El diccionario también viene en nuestra ayuda en este caso, pues entre muchas acepciones del verbo *hacer* incluye: “Causar, producir, modificar, transformarse, convertirse, tratar a alguien de una cierta manera, simular, aparentar”. Y es el actor quien produce acciones, las causa, modifica las circunstancias y el espacio, se transforma o convierte en otro o aparenta, simula con propiedad, tal conversión y transforma a los otros en quienes él necesita sean para desarrollar su acción. 2) La definición reclama *una situación de representación*; representación en el diccionario: “hacer las veces de uno, sustituirlo, ser imagen o símbolo de una cosa o imitarla perfectamente, hacer presente a una persona o cosa en la imaginación mediante palabras o figuras que la evoquen o signifiquen”. Y todas esas son funciones actorales fácilmente reconocibles. 3) esas actividades, para ser teatro, deben ser *presenciadas por el público, por el espectador*.

El actor, pues, crea una imagen física de algo o alguien, haciéndolo presente por una ficción, un artificio, y por los vínculos que establece con los otros actores (*por su modo de tratarlos*), los modifica y modifica las circunstancias y el espacio material que las contiene. La acción teatral, el teatro mismo, consiste en esa modificación; y esa modificación es la acción. No se trata, ni en el teatro clásico ni en el moderno, de ningún tipo de estructura psicológica. La psicología, como el páncreas y el hígado, son atributos humanos: Hamlet no tiene psicología, como no tiene hígado ni páncreas. Los personajes provienen de la poesía dramática y todo intento de análisis psicológico de su naturaleza, da a menudo interesantes aportes para

el ensayo o la crítica, pero poco contribuyen a la vida del personaje, que la recibe del actor (que, claro, sí tiene psicología, como tiene hígado y páncreas).

Estos seres puramente poéticos, destinados a ser luego encarnados por el actor son, en el texto del dramaturgo, modos de vincularse unos con otros. En eso se hermanan con nosotros, las personas, que también somos, en definitiva, modos de organizarnos internamente para el contacto con nuestros semejantes. Somos suma y producto de nuestros vínculos con los demás. Y el personaje creado por el dramaturgo no es otra cosa. La literatura dramática es *una literatura para el cuerpo*. En los otros géneros literarios, el novelista y el poeta crean una obra y el lector crea otra sobre la base de aquella, según su sensibilidad y subjetividad. Cuando la literatura dramática se encarna en representación, la lectura del texto que el espectador recibe, la hará el cuerpo del actor y de esa lectura corporal, hará el espectador su lectura personal. Y todo ocurre a través de un proceso creativo tan complejo como personal, irrepetible e inimitable.

El actor es el teatro, el único código imprescindible de la representación. Un actor puede crear teatro ante el público, puede realizar todas esas formidables modificaciones, sin texto previo, sin director que lo contenga, sin escenógrafo que diseñe su espacio. En cambio si el dramaturgo, el director o el escenógrafo intentaran prescindir del actor, en la misma intención estarían produciendo la desaparición del teatro. Pero la situación así planteada, no puede invertirse. Sólo sin actor no hay teatro.

### DEL ACTOR Y DEL PERSONAJE

Todo esto nos obliga a poner el foco de la observación en este especial artista que crea una obra de arte efímera, que es él mismo en acción. Se trata de un hombre o de una mujer; como tales sujetos a la muerte; son *personas*, máscaras con que la vida adquiere una personalidad y se individualiza, pecado original que plantas, insectos, grandes cetáceos y hombres, deben pagar con la muerte. Cuando una temporada teatral finaliza, mueren los personajes que los actores encarnaron; y cuando mueren los actores, muere con ellos su arte y nada, nunca, volverá a traerlo al presente.

Se trata de un ser humano, entonces, que acepta la muerte como una ley ineludible y a diario realiza el rito simbólico de la vida que nace, se desarrolla y muere. Para hacerlo, juega un juego de identidades en que, generalmente, él es otro, se enmascara de ese otro. Y este arte singular hereda al danzante primitivo que ante la tribu se enmascara y danza como un dios o como un animal cuya raza propicia para bien del grupo social. Desde que se conocen culturas, hay formas primitivas de este teatro, siempre mágico, siempre propiciatorio de beneficios o conjurante de peligros. El instinto de representación ante el público es el mismo, aunque tanto hayan cambiado las formas de ese encuentro.

Dios, demonio u hombre, el ser asumido, la máscara adoptada, ya no es *persona*, sino

*personaje*. Pudo haber sido creado con anterioridad y literariamente por un dramaturgo, como durante siglos lo ha hecho la tradición teatral de Occidente, desde que Esquilo introdujo el segundo actor y comenzó a desarrollar el juego de mutuas modificaciones que los personajes ejercen entre sí. Esta concepción de lo teatral está tan incorporada a nuestra cultura, que la idea de actor está unida a ese intérprete de personajes creados por los dramaturgos; y es lógico que así sea, porque Occidente desarrolló al máximo de sus posibilidades el que llamamos teatro de *personajes*.

Se trata de un teatro en que el dramaturgo crea, literariamente, los trazos fundamentales y, por supuesto, siempre literarios, de un ser de ficción polarizado en una pasión fundamental. El dramaturgo cuenta una historia por medio de acciones, es decir modificaciones permanentes de la realidad objetiva y subjetiva de los personajes. Estos son, así, grandes fuerzas actuantes en choque con otras grandes fuerzas (otros personajes), creando en la ficción, conflictos y crisis constantes hasta la resolución final.

### DEL “PONER EL CUERPO”

Para encarnar esas fuerzas pasionales que son los personajes, lo que el actor necesita son detonantes imaginativos de su propia fuerza pasional. Lo cual, creo, necesita ser explicado con mayor amplitud.

Un pintor, un músico, un poeta, objetivan en obras sus fantasías y obsesiones. Un actor, tiene que vivirlas en la ficción, poniendo el cuerpo en ellas, su propia vida, lo que tiene de vital y de mortal, su bien máspreciado, lo que, evidentemente, muere cuando las funciones neurológicas desaparecen (cuando la medicina registra un encefalograma liso, sin alteraciones ya). Sólo la fe decide si algo de esa vida perdura bajo esas formas. Entre el nacimiento y la muerte y sea cual fuere nuestra fe, somos nuestro cuerpo y es él con todos sus milagrosos y todavía en buena medida inexplicables funcionamientos, quien genera desde las actividades físicas más simples, hasta las más complicadas operaciones de la mente, de la imaginación y de la intuición.

Y si un hombre es un cuerpo, en el actor vive esa realidad en forma superlativa y prácticamente excluyente. El actor es un cuerpo que necesita ponerse en acción ante el espectador, vivir la ficción de las muchas vidas que le son posibles y paradójicamente imposibles.

Lamará quizá la atención que, hablando del teatro literario de personajes y teniendo en cuenta que los grandes personajes nos llegan en textos de una frondosa verbalidad, apelemos tanto a las definiciones físicas, siendo la palabra de esos dramaturgos el vehículo principal de la acción. Si eso inquietase, me apresuro a aclarar que la palabra, surgida por la evolución del grito, el aullido y el gruñido animales, es una función corporal evolucionada, como lo es el tamaño y estructura del cerebro del hombre y su pulgar en oposición: cerebro, palabra y pulgar, se dice, crearon la especie. La palabra, para ser emitida, exige el compromiso de todo

el organismo y, en sus efectos semeja un brazo que actúa a distancia, es la parte audible del cuerpo, como éste es la parte visible de la voz (según las apreciaciones de Eugenio Barba)

Y si los personajes son tremendas fuerzas humanas desencadenadas por pasiones imponentes, el teatro exige del actor una fuerza de vida equivalente, un desborde de vida que justifique que el espectador se detenga a presenciarlo como se presencia un hecho insólito, inesperado, como se presencia un milagro. Si el teatro no tiene esa vida, es prescindible. En eso consiste la creación actoral, y creo oportuno aclarar que a mi criterio, el actor es un creador inequívoco. De lo contrario no serían tan diferentes, como lo son en realidad, varias grandes interpretaciones de un solo personaje. Todas ellas son fieles a la creación del dramaturgo, pero al adquirir vida en los actores, son tan diversos como lo son esos actores.

Cuando esto es así (y que lo sea es una condición del verdadero teatro), el actor tiene una absoluta soberanía sobre la creación de su personaje. Es indudable que su concepción de tal personaje tendrá que entrar en el ordenado universo dispuesto por el director; pero ni éste ni ninguna otra persona pueden hacer nada para que ocurra el hecho vivo, el parto del personaje por el actor. A lo sumo, como en todo parto, ayudar cuando es necesario. Porque la vida no puede ser ni imitada ni creada desde fuera del cuerpo vivo del actor. Quizá puede ser inducida, pero sólo el actor la produce porque es él quien está vivo en el escenario.

#### DEL SER ACTOR

Decíamos antes que todo arte impone conocimientos, técnicas y aptitudes. Poco y nada pueden hacer conocimientos y técnicas si no operan sobre aptitudes previas. Porque así como cualquier persona normal, con muchísima práctica, estudio y aprendizaje técnico, puede llegar a dibujar aceptablemente, con esfuerzo y estudio equivalentes cualquier persona normal puede llegar a actuar en un escenario sin molestar demasiado; pero así como aquel no es por eso un artista plástico, éste tampoco es, por eso, un actor. Para serlo deben existir y desarrollarse las *aptitudes*; las que pueden hacer de aquel un artista plástico y de éste, un actor.

Es imposible inventariar las aptitudes que pueden hacer de alguien un actor o una actriz, en el sentido de un creador, capaz de vivir en el juego un personaje de ficción, de manera tal que el espectador se encuentre frente a él, como ante una verdad integral, sorprendente e inesperada. Los inventarios son sumas; y, como veremos, ninguna suma de cualidades, crea un actor, sino el producto de ellas en la personalidad de un ser humano que puede combinarlas entre sí de manera tan vital como congruente, tan imaginativa como racional, tan activa como reflexiva.

Los primeros términos de estas tres oposiciones, nos dan los primeros elementos que son parte del bagaje artístico del actor: *vitalidad*, *imaginación* y *actividad*. La *vitalidad* implica sensibilidad abierta y desarrollada, ante todo para percibir; implica sensualidad; implica una cenestesia siempre activa y cada vez más aguda; una apertura a todos los estímulos internos y



externos que el escenario brinda y una disposición para dejarse influir por ellos, para cambiar, para alterar la conducta según esos estímulos lo modifiquen.

La *imaginación* merece renglón aparte, porque para todos nosotros impera como una de las vigas maestras de la personalidad. No creo seamos nuestro carácter, nuestra racionalidad y nuestra historia; somos nuestra imaginación. Nuestra historia personal no hizo de nosotros lo que somos, sino nuestro modo de imaginarla, la novela que con ella hemos construido. El ser vital que es el actor, transforma la realidad por su juego; y crea otra, absolutamente imaginaria, pero también absolutamente real y presente en la materialidad del escenario: la de su cuerpo en acción, la de los otros actores que él transforma en quienes necesita para su juego, la del espacio en que lo desarrolla. Hacer de la realidad otra realidad distinta es la tarea básica del actor. Y requiere una imaginación siempre activa.

La *acción* es el tercer elemento en estos primeros aspectos de las condiciones de lo actoral. Ya nos hemos referido a ella como la actividad que cambia permanentemente las circunstancias dadas, que produce esas ya aludidas alteraciones de la conducta y modificaciones del espacio que se manifiesta según el actor lo ocupe y utilice. El actor es un cuerpo activo y cambiante que genera permanentemente nuevas realidades.

Pero habíamos opuesto estas cualidades a otras menos *dionisiacas*, para usar la terminología de Nietzsche en *El origen de la tragedia*. Hablamos de congruencia, racionalidad y reflexión, cualidades que en la visión nietzscheana pueden asimilarse a lo *apolíneo*. La congruencia a que nos referimos, es la que toda obra de arte debe guardar consigo misma. La obra artística es un universo en sí, que tiene sus propias leyes; nada tiene que ver con el mundo real, pero es la congruencia consigo misma la que hace del caos un cosmos con unidad y vida propia. La racionalidad suele ser una vía de contención que orienta la congruencia, una vez producidos los desbordes creativos indispensables para que los personajes vivan; y esta razonable congruencia suele ser el producto de una reflexión serena que nos permite la eliminación de lo que sobra, la economía de medios expresivos.

Si una viga maestra de la personalidad es la imaginación, la otra es *la memoria*. Sin ella, la personalidad se disolvería, el yo no existiría. La memoria establece la continuidad y unidad de mi yo. En ella están depositados todos los materiales que la experiencia nos ha brindado, por supuesto reelaborados por la imaginación. El actor actúa porque recuerda, consciente o inconscientemente, lo vivido y lo fantaseado, lo que es auténtica experiencia y lo que la empatía con experiencias ajenas le permite vivir como propio. Esto le permite crear esas vidas que, como decíamos antes, no puede vivir y juega a vivirlas. Porque, además, como todo ser humano, lleva en sí también la memoria colectiva de sus ancestros, que inexplicablemente suele aparecer en su juego de manera imprevisible.

Sin *sentido del juego* y de la verdad propia de ese juego, no tendríamos actor. Todo en el teatro es juego, como lo es todo el arte. Es imprescindible creer en esa verdad y llevarla a

sus últimas consecuencias.

El actor necesita una *total identificación con su propio cuerpo*, porque es su cuerpo. No se trata sólo del desarrollo máximo de las técnicas, sino de la aptitud para vivirse como cuerpo, para lograr pensar con él. La racionalidad y la reflexión las aplicará sobre los permanentes impulsos corporales que los estímulos recibidos le provocan, porque es en ellos donde fundamentalmente reside la actuación. Sin vida física, no hay vida. Y el escenario constituye un campo de observación inigualable sobre esta condición de la vida, porque al convocar al espectador a presenciar, le permite a éste una perspectiva que difícilmente pueda tener de su propia vida. Es precisamente la vida física lo que abre el camino de la interpretación actoral. Y si bien al decir *vida física*, caemos en redundancia (porque no existe otra experimentable), lo hacemos con la expresa intencionalidad de subrayar el valor del cuerpo y de sus modificaciones físicas en la interpretación artística del actor.

Tratando ahora nosotros de ser congruentes, renunciamos a continuar esta suerte de inventario de aptitudes del actor: puede ser infinito y, sobre todo, no basta, como lo hemos dicho, la suma de estos elementos para conformar un actor. Falta lo fundamental y misterioso, lo que personalmente, más se me escapa cuanto más experimento con la actuación, la dirección y la enseñanza: el producto que alguien logra por la combinación personal de esas y de otras cualidades, eso que constituye el *carisma actoral*.

Si volvemos a pedir ayuda al diccionario, nos encontramos con que esa palabra designa: “1. Don o cualidad que tienen algunas personas para atraer o seducir mediante su presencia y su palabra. 2. En el cristianismo, don gratuito que Dios concede a algunas personas para que actúen en beneficio de la comunidad.<sup>1</sup> Etimología: del latín *charisma* y éste del griego *khárisma*, gracia, beneficio”.

El diccionario define bien lo indefinible: don, gracia recibida, capacidad de atraer o seducir por presencia o por la palabra. Y, justamente, *presencia* y *palabra*, suelen ser, en el teatro Occidental, los grandes soportes de la actuación. Esa *presencia* atractiva y seductora es indefinible porque se trata de un don. En ese misterioso carisma reside la capacidad de combinar las aptitudes para producir un hecho artístico.

En cuanto a la *palabra*, tan vinculada a toda la gran tradición teatral occidental, ya hemos aludido a ella. Quizá sea conveniente hablar ahora del sentido teatral de esa verbalidad. Un gran lingüista inglés, John Austin, reveló en sus clases y conferencias, lo que una notable recopilación de ellas realizadas por J.O. Urmson, reúne bajo el sencillo título de *Cómo hacer cosas con palabras*.<sup>2</sup> En síntesis, Austin nos dice que una elocución, un *acto de habla*, además de la acción de pronunciarla, implica un modo de relación con los demás: las palabras “no

1 N. del A.: Así, San Pablo habla de carisma, de enseñanza, de predicación, de curación, de profecía, etcétera.

2 J.O. Urmson, *Cómo hacer cosas con palabras*, trad. Genaro Carrió y Eduardo Rabossi, Paidós, Barcelona, 1998.

quiero que hagas eso”, por ejemplo, pueden llevar implícita una prohibición, un ruego, una advertencia, etc. En cada caso, con esas palabras realizo las correspondientes acciones de prohibir, rogar (que puede llegar hasta implorar) y advertir. Hago, hablando. Pero, insiste Austin acercándose sin percibirlo a lo teatral, con esas acciones produzco consecuencias, es decir, cambios en las conductas de los otros.

Y es éste, precisamente, el sentido de la verbalidad teatral. Un texto teatral es una estructura dialogada en la que se intercalan someras descripciones de acciones no verbales y circunstancias ambientales. Es decir, que se trata de un texto que sólo nos brinda la verbalidad de acciones que esa verbalidad implica y contiene y que, por sí misma, cuando ha sido trazada por mano maestra, nos dibujan grandes personajes. En la tradición occidental, el actor conoce y se entusiasma con un personaje, fundamentalmente por su discurso verbal. Toca a él descubrir la riqueza de acciones modificatorias que ese discurso contiene. Su impulso corporal interpretativo, su intuición y su reflexión lo llevarán a desentrañarlo y hacerlo vivir.

Esto le impone al actor un hacerse presente en su habla, un ser en su habla, capaz de hacer con esa habla lo que crea vínculos fuertes con los otros personajes. Tampoco en este caso se trata solamente de las técnicas respiratorias, foniátricas, de vocalización y aprendizaje del canto. Se trata de tener el don de la palabra que, como ya hemos visto, es una refinada función corporal que completa la totalidad corporal del hecho actoral. El virtuosismo verbal del actor no es el del orador o el charlista: su verbalidad hace, modifica, cambia la realidad en otra, ficticia, material y verdadera en su ficción.

### DE LA POSTMODERNIDAD EN EL TEATRO

Para entrar en el último tramo, permítanme referirme a dos inolvidables experiencias personales que me permitirán introducir el último tema. Porque hasta aquí hemos centrado nuestras observaciones sobre el ejercicio tradicional y más frecuente del actor, el creador de personajes con base literaria en obras previamente escritas.

Los recuerdos imborrables de los que hablo son los de dos realizaciones del genial Tadeusz Kantor, el creador polaco desaparecido hace pocos años. Es posible que algunos o muchos de ustedes hayan visto esos espectáculos, porque ambos pasaron con diferencia de unos años por nuestro Teatro San Martín: se trata de *La clase muerta* y de *Wielopole, Wielopole*. Dos rituales alucinantes, pesadillas grotescas hasta la risa y el horror, evocaciones simbólicas llenas de misterio de la niñez perdida, de la muerte y de los espantos de este siglo. Un teatro absolutamente a-literario, donde la palabra no tiene valor semántico alguno, sino puramente sonoro; un teatro creado totalmente sobre el escenario por ese mágico director y sus actores, que resulta en creaciones artísticas de impresionante unidad y congruencia. Decía Kantor que sus personajes, como los de la *commedia dell'arte*, eran personajes fijos que se repetían en

cada nuevo espectáculo, bajo distintas formas; y así como la *commedia* presentaba una y otra vez a Arlequín, a Colombina, al Capitano o a Pantalone, en sus obras los gemelos son constantes, como lo es la muerte, como suele serlo el sacerdote.

No es casual que una personalidad tan actual, tan claramente posmoderna como la de Kantor, se sienta heredera de la *commedia dell'arte*. Lo es en sus máscaras permanentes, en la improvisación que va generando las situaciones y las historias, en la farsa, inocultable en el clima no obstante siniestro; en la no literariedad, y en la depuradísima técnica con que tales espectáculos están montados.

En Kantor, como en Bob Wilson y en otros creadores contemporáneos se retoma esta tradición para llegar a las más diversas formas de realización teatral. Cuando estos creadores toman un texto, suelen desarmarlo para *jugar con él* (la definición es del propio Kantor), como el niño desarma los juguetes para crear nuevos juguetes con alguna de sus partes. Es un teatro donde la imagen visual adquiere un protagonismo notable y la acción es expresiva y sobrecogedora de por sí, conservando una ambigüedad que independiza la expresividad del significado, mientras el espectador arma en su percepción, el rompecabezas deslumbrante que el escenario propone.

Formas desarrolladas en la post segunda guerra mundial de este siglo, después del Holocausto, de Hiroshima y durante el imperio de la amenazante guerra fría, acompaña al eclipse de las ideologías y a la desconfianza por las palabras que las expresan. Y, sin embargo, tienen su fuente en las más antiguas y permanentes formas de representación, las que con gran vitalidad atravesaron mil quinientos años de silencio teatral literario y con su espontaneidad, su burla, sus máscaras y su improvisación, influenciaron en todo el teatro de Europa desde siempre y culminan inspirando el teatro de la post modernidad. Un teatro que por momentos parece concretar, dándoles carácter profético, las proposiciones teóricas más incontroladas de Gordon Craig y Antonin Artaud.

Se trata de teatro; por lo tanto ahí está el actor vivo en el escenario encarnando un personaje de ficción, sin deberle nada al dramaturgo. Aunque es cierto que le debe a su director creador bastante más de lo que un actor puede habitualmente deber a un director de un texto teatral literario. Ahora el actor debe a ese director en la mayoría de los casos, su existencia artística total; porque es la creación del director lo que lo hace significar y es por la unidad expresiva creada por el director, que él, su cuerpo en el espacio, logran simbolizar. El director es en realidad, el auténtico dramaturgo de una obra que no necesita literatura.

Tampoco suelen necesitarla los cómicos improvisadores, los actores de la revista y del *music-hall*, los *clowns* y, por ejemplo, esos atípicos actores que terminaron siendo los formidables músicos de nuestro conjunto *Les Luthiers*: en la mayoría de estos casos, cuando los textos son necesarios, los propios actores los realizan. En todos esos géneros, que nuestro medio fue generoso en cultivar, hemos visto grandes intérpretes y actores de enorme carisma. Y son és-

tos los que suelen demostrar, solos en el escenario frente al público, que el teatro es el actor, lo apoyen o no otros códigos de representación.

La evolución del mundo y de la sociedad decidirán en qué momento se retomará la tradición literaria del teatro occidental que, a pesar de su penumbra actual, sigue proporcionando nombres brillantes a esta tradición: Koltés, Müller, Mameth, Bernhardt, Shepard, para no citar sino los más conocidos. Entretanto, con o sin texto literario, la presencia viva del actor en escena y representando para el público, continúa la línea, a mi criterio infinita, del teatro en el mundo.





[www.celcit.org.ar](http://www.celcit.org.ar)