

Juan Carlos Gené

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



1. EL ACTOR EN SU HISTORIA

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

1. EL ACTOR EN SU HISTORIA

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. e-mail: correo@celcit.org.ar

I. El actor en su historia

LA AURORA GRIEGA

Alguien se refirió alguna vez al *milagro griego* aludiendo a la irrupción, en el mundo antiguo, de aquella cultura tan plena de realizaciones. Y, por otra parte, sabemos que fue esa cultura la que creó las bases de lo que hoy conocemos en Occidente como *teatro*.

A los efectos que ahora nos importan, es decir cuánto debe la existencia del actor, tal como hoy lo conocemos, a la cultura griega, podemos hablar también del *milagro griego* de la aparición del actor. Porque es a partir de los griegos que aparece este hombre que juega a ser otro, encarnando así un personaje de ficción.

Sabemos que en Grecia se transmutan las celebraciones a un dios orgiástico llegado de Oriente, en la representación teatral en la que hoy nos reconocemos. Los devotos de Dionisos en trance, se transforman, en un proceso de siglos, en el grupo coral que cambia las violencias y desbordes de lo orgiástico en evoluciones cantadas y danzadas, ordenadas por un corifeo. Es sabido también que un personaje que sabemos histórico porque conocemos que vivió —no es una leyenda—, que se llamó Tespis y que realizó una primera gran revolución en las raíces del teatro, puso frente al corifeo un nuevo personaje (así puede llamarse por primera vez) que pasa a ser el *protagonista* de la celebración. Nada más sabemos de Tespis ni se han conservado sus textos, pero le somos deudores de esta creación insólita: un protagonista enfrentado con un corifeo y un coro que canta y danza.

Sabemos también que en el siglo V antes de Cristo, se produce lo más milagroso del milagro griego cuyos testimonios nos quedan en lo poco que pudo conservarse de su arquitectura y escultura, muy escasos y desleídos restos pictóricos y unas pocas decenas de textos de tragedias y comedias que, tras un largo oscurecimiento, inspiraron el nacimiento del teatro europeo. Esta afirmación produce, como una especie de reflejo condicionado, el recuerdo de los nombres de Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes. Pero es sobre el primero que es obligado detenerse, no sólo por la imponente de sus tragedias, que evocan rocas talladas y monumentales, sino porque es Esquilo a quien se debe la otra revolución teatral que ha llegado hasta nuestros días. Porque Esquilo inventa, crea, el segundo personaje, el *antagonista*, y lo enfrenta con aquel protagonista surgido de la audacia de Tespis. Ha aparecido el actor en toda su plenitud y la acción dramática como materia prima del ejercicio de lo actoral.

La imaginación y la razón, aliadas en una praxis indagatoria, nos deben permitir o, por lo menos, ayudar en parte a situar las circunstancias en que tales portentos ocurrieron. Porque en el caso de Esquilo se trata de un hombre genial que, en fecha precisa, decide la aparición del segundo personaje. Y en el caso de Tespis, mucho antes, la del protagonista ya claramente desprendido del coro, aunque hasta ahora no se hayan podido precisar tiempos históricos puntuales para su aventura.

Desde aquel coro del ditirambo dionisiaco hasta la tragedia y la comedia antiguas que conocemos, hay un salto tan enorme que aún deja muchas incógnitas por resolver. No vamos a entrar en ellas ahora, porque es tarea para especialistas y porque excede nuestro tema. Sólo sugiero, a nuestros efectos, que para que Tespis haya creado un protagonista, Esquilo agregado un *deuteragonista* y, sucesivamente y a lo largo de setenta años, Sófocles introduce el *tritagonista* o tercer personaje y Eurípides un cuarto que no habla, algo de muy singular tiene que haber ido sucediendo. Y creo *es la aparición diferenciada de un ser acentuadamente corporal –por oposición a lo intelectual–* que con su cuerpo y su voz (los actores griegos eran también cantantes y bailarines, para ponerlo en términos modernos), tiene ya el impulso de encarnar individualidades ficticias, al principio siempre divinas y, poco a poco, pasando por semidioses y héroes, a hombres y mujeres reconocibles como tales.

Personalmente, creo que la creación de la inmensa dramaturgia griega fue posible precisamente porque ese especialista existía y su presencia coincidía con la progresiva secularización del teatro. Es esa secularización la que va quitando funciones al coro primigenio y las va depositando en el actor, creador de personajes, es decir hombres que juegan enmascarándose como *otros* (*persona* quiere decir *máscara*). Como todo producto artístico, la tragedia antigua responde a realidades sociales concretas y podemos comprobar cómo con la disminución de funciones del coro (que primitivamente las tenía todas), va palideciendo la atmósfera religiosa y Sófocles resulta ya menos religioso que Esquilo, y Eurípides menos aún que Sófocles. No por nada en sus violentas sátiras Aristófanes los coloca junto a Sócrates entre los culpables de la decadencia de la religión que creará las bases de la polis griega, de esa civilización.

Hasta estos griegos de inagotable genialidad, teníamos invocaciones corales a los dioses, surgidas de los primitivos trances dionisiacos. A partir de ellos, historias progresivamente más humanas, contadas por medio de acciones de confrontación entre personajes de ficción, con un coro acotado en sus funciones que deja lo esencial de esa historia en manos de *los que accionan*, de los actores.

Damos por sabidas las particulares formas de la actuación enmascarada de los actores griegos, de sus espacios teatrales monumentales al aire libre y de todo lo que hace al rito teatral de entonces. Lo que aquí importa es recoger que allí y en ese momento histórico ha nacido el actor que hoy conocemos como tal: el que encarna, en un juego de acciones, a un personaje de ficción. En los siguientes diez siglos asistiremos a la decadencia y muerte de la cultura griega, a la adopción de sus modelos por los romanos, que en su literatura dramática testimonian que en nada innovaron con respecto a las grandes creaciones griegas.

Entretanto, creo necesario aclarar que la profesión actoral como medio de ganarse la vida, es decir la actuación retribuida con honorarios profesionales, no existe aún. Las grandes celebraciones anuales que las ciudades griegas realizaban y sobre todo las *ateneas*, eran precedidas de un certamen de textos, cuya producción y realización, con ayuda de la ciudad, corría por cuenta de los dramaturgos elegidos. Éstos solían ser actores de sus propias obras y han quedado testimonios, por ejemplo, de la elegancia de la danza y la finura del canto de Sófocles.

LA COCINA DE LAS LENGUAS

De modo que en Grecia, cinco siglos antes de Cristo y en un brevísimo periodo que, entre su estallido y agonía, sólo abarca setenta años, nace el texto teatral, la literatura dramática o la dramaturgia, como se prefiera llamarle. Porque allí están los actores para representarla, para realizar aquello que, dice Aristóteles “si en la realidad causa espanto, presenciarlo en la ficción nos causa placer estético” (no son sus palabras exactas, pero sí lo esencial de su afirmación).

Y ya sabemos cómo la conquista romana absorbió lo que no pudo destruir de la cultura griega; y durante diez siglos (v a. C.-v d. C.) el teatro griego vive empalidecido por sus imitadores romanos que pronto dejan el teatro para preferir los grandes espectáculos donde se triunfa deportivamente o se fracasa y se muere bajo las armas del gladiador triunfante.

Pero el derrumbe del Imperio Romano inaugura la Edad Media y van a pasar otros diez siglos para que el teatro recupere el camino tan fugaz y brillantemente iniciado por la tragedia y la comedia clásicas: el teatro de texto, el teatro de los personajes, el teatro de los actores. En ese lapso, el teatro es primero, y nuevamente, plegaria e invocación al Dios cristiano, realizada por sacerdotes en las iglesias y, en la medida en que estas formas primitivas y en latín se van secularizando y popularizando, es expulsado de los templos hacia la calle.

¿Por qué en latín? Porque era el idioma concreto de la Europa civilizada de entonces, invadida por tribus de extranjeros (de bárbaros), que traían sus diversas lenguas a una nueva Babel en la que el latín era la única ancla firme, el cable a tierra de aquella confusa cultura de la alta Edad Media. Y porque son éstos los siglos en que se amasan y cuecen las nuevas lenguas que el latín y el griego conforman en su mestizaje con los idiomas de las tribus invasoras. Imposible una literatura, en primer lugar, y dramática, además, cuando el lenguaje está en plena formación y se ha perdido hasta la memoria de aquellos gloriosos setenta años ocurridos tantos siglos atrás.

Sin embargo, el instinto teatral del hombre crea formas dramáticas no literarias y cuando sale a la calle crea gigantescas celebraciones de *misterios*, de los que participa la población entera de una ciudad, con múltiples escenarios y multitudes sobre ellas, que intentaban ser, junto con una forma de entretenimiento colectivo, un modo palpable de instruir masas de analfabetos en las complejas verdades de la fe cristiana. Pero debemos esperar hasta el siglo xv de nuestra era para encontrar los primeros textos dramáticos en idiomas romances (los derivados del latín): fueron los diez siglos que esas lenguas necesitaron para conformarse.

Creo oportuno detenerse a observar cómo, en buena medida, la evolución del teatro se vincula a la de ese producto refinado de una cultura que es la lengua. El griego clásico del siglo de Pericles posibilitó el nacimiento de la tragedia. Y sólo en los finales de la Edad Media,

cuando ya se anuncian los cambios del Renacimiento, aparecen textos teatrales de esos misterios celebrados colectivamente.

El primer texto dramático moderno (o, más prudentemente, uno de los primerísimos hasta ahora conocidos) es *La Celestina* de Fernando de Rojas (1499). Curiosamente, coincide este texto con la definitiva unificación de España en 1492, lo que pone a España en el segundo lugar entre las naciones más antiguas de Europa, después de Francia que le lleva una notable delantera. Los sigue Inglaterra poco tiempo después, casi simultáneamente con España. Y también curiosamente son los países que a un siglo vista producirán el Siglo de Oro español, el gran teatro clásico francés y el teatro isabelino.

La Celestina de Rojas es ya un inmenso personaje al que cinco siglos no han hecho sino consagrar y rejuvenecer. De una humanidad impresionante, de una capacidad y genio corruptor y corrupto enormemente humanos; de una astucia, sagacidad, desvergüenza, ternura, humor y ferocidad que aún hoy nos resultan prodigiosas, es un texto que ya reclama la presencia física del actor (de la actriz en este caso). Quizá haya sido el límite entonces legal impuesto a la presencia de las mujeres en escena, lo que motivó a Rojas a publicar su obra genial como una *novela dialogada*.

Pero ocurre también que los actores estaban ahí y también las actrices: provenían de esas generaciones de cómicos de la legua que se habían transmitido el oficio de generación en generación y que, junto con las teatralidades implícitas de los carnavales y de las fiestas populares, llenaban de risas los tablados abiertos y los patios de las posadas de España. *La Celestina* bebe su vida de esas manifestaciones populares y su sexualidad desenfadada se inspira en las licencias de aquellos cómicos.

Pero esta obra maravillosa reúne a su vena popular y desfachatada una altura literaria enorme, una exquisitez de elaboración del lenguaje popular, que la hace uno de los monumentos de la literatura española y de la dramaturgia de Europa. La obra aparece y necesita la actriz y los actores (todos de palpitante verdad humana) que puedan interpretarla. Y como en el caso de la antigua dramaturgia griega, me permito pensar que tales creaciones eran posibles, no sólo por el genio creador de sus autores, sino porque ya pululaba ese ser corporal, intuitivo y activo, el actor, que pugnaba por hacerse soberano del escenario.

La literatura (la dramaturgia lo es) nace, como ya se ha dicho, de circunstancias históricas concretas: un hombre determinado, un ser que es producto de su tiempo y de su sociedad, de su cultura, que huele el aire de los tiempos y crea en función de ellos. Toda gran dramaturgia surge de su sociedad y de su tiempo. Y una dramaturgia basada en personajes, existe porque los hombres y mujeres que pueden encarnarlos están ahí.

Con el Renacimiento, el hombre quiere apoderarse de su destino (que lo haya logrado o no, no cambia las intenciones). Como Galileo excentra la Tierra, la sociedad, y el teatro con

ella, excentran a Dios y el hombre salta, en el actor, a ocupar el centro de lo teatral, imagen y síntesis de la sociedad.

Pero el teatro europeo basado en la acción de personajes de ficción, debe esperar aún su reentrada en la historia: los actores para los textos no aparecen aún, como tampoco los textos para esos actores.

Sin embargo, una línea teatral nunca se ha interrumpido, desde las comedias satíricas de los griegos, pasando por la atelana romana y generando el oficio antiquísimo de los cómicos ambulantes, nómadas que en grupos pequeños recorrían pueblos y ciudades, aprovechando las celebraciones para brindar sus espectáculos, que desde siempre mezclaban destrezas acrobáticas, farsas improvisadas, trucos de prestidigitación y exhibiciones de diversa naturaleza. A esta línea de teatro popular, callejero y no literario, a esos cómicos a menudo perseguidos por las fuerzas del orden y de la Iglesia, que les negaba los sacramentos y el entierro en sagrado, les debemos la profesión teatral, el compromiso con un público que retribuye con dinero el grado en que ha sido divertido.

Pero la grande y fundamental tradición teatral de Occidente, el teatro de personajes y, con él, el teatro literario y de los actores espera los finales del siglo xv para nacer.

MERCADERES CREADORES

Vamos a asistir, a partir del Renacimiento, a tres procesos fundamentales para la construcción de la cultura occidental: el redescubrimiento de la grandeza artística de Grecia, incluida su inmensa dramaturgia (de ese redescubrimiento, como se sabe, surge el término Renacimiento); la progresiva creación de las naciones por la concentración del poder, y la aparición de la nueva clase de los mercaderes, que mucho tiene que ver con los dos procesos anteriores.

La Iglesia pierde poder, los señores feudales también, en la medida en que esa nobleza militar es reducida por los reyes a la obediencia, quienes para lograrlo deben aliarse con los mercaderes que tienen el dinero y necesitan mercados grandes y ordenados, así como una unidad monetaria clara.

Estos hechos fundamentales, junto con el conocimiento de los pocos textos griegos que, salvados del olvido, habían sobrevivido ocultos en manuscritos en las bibliotecas de los conventos, tienen mucho que ver con la iniciación del camino que durante cinco siglos seguirá el teatro occidental. Porque es en el siglo xvi cuando puede decirse que nace el teatro literario europeo y con él el actor que hoy conocemos como tal, reentroncándose con la ya antiquísima tragedia antigua, con el teatro de personajes.

Todos sabemos que el Renacimiento hace girar la visión teológica del mundo a la visión humanística; que el hombre pasa a ser el centro de la reflexión, de la existencia y de la cultura. Si el arte renacentista vuelve a desnudar y a exhibir la figura humana como ya lo habían hecho los griegos es porque ese hombre es ahora el centro y el objeto de la historia. La teocracia, al mismo tiempo, cede terreno a la aristocracia primero y, en un par de siglos más, a la democracia.

Financiados por opulentos mercaderes y banqueros, en quienes se gesta la gran burguesía que conquista el poder con la Revolución Francesa dos siglos después, príncipes y reyes construyen teatros para su esparcimiento, generando espacios que, aunque renovados, se inspiran en los elementos del escenario clásico griego. Y tras largas vacilaciones, el teatro comienza a desarrollarse a la sombra de esta protección.

Pero el florecimiento definitivo sobreviene en el siglo barroco, el xvii, cuando Racine, Corneille y Molière en Francia, Shakespeare, Marlowe y Johnson, en Inglaterra y Lope, Calderón y Cervantes en España, dan al teatro sus glorias literarias máximas. Pero tal profusión y simultaneidad de genios, tal cúmulo de obras maestras, sólo es posible porque se ha generado ese paradójico ser que es el actor, capaz de interpretar, encarnándolos, a los personajes de tales creaciones.

En Francia se trata de un teatro de corte; en Inglaterra las compañías se colocan bajo

la protección de un noble, cuyo estandarte enarbolan en sus teatros; en España, si bien tal protección suele existir, corrales, patios y plazas cobijan a los actores más independientes de su época.

Para poder imaginar el estilo de interpretación de esos actores, recordemos que trabajan o al aire libre o en salas pobrísimas iluminadas con velas de sebo y candiles de aceite, donde los escenarios están tan iluminados como las salas, y los públicos bullen, comentan, gritan, comen y beben durante las representaciones. Los teatros isabelinos de Inglaterra eran abiertos, como los corrales españoles; y en aquellos se mezclaban los nobles con el bajo pueblo, al que había que dominar, conmover y divertir durante una jornada entera. Las muchas truculencias del teatro de Shakespeare, por ejemplo, surgen de esa necesidad. Es fácil imaginar que ello haya producido un actor declamatorio, ampuloso y gritón, porque la sala emitía su propio ruido permanente y los espectáculos al aire libre (tan frecuentes, porque el día permitía superar las limitaciones de los medios lumínicos de entonces), no contaban, naturalmente, con ningún instrumento amplificador de la voz.

En las salas cerradas, el escenario era iluminado casi exclusivamente por una hilera de candiles puestos al borde del proscenio, lo que obligaba a los actores, para ser vistos, a acercarse a esa línea. De ahí que el actor sólo fuera importante cuando hablaba, momento en que se acercaba a las candilejas, y toda sutileza silenciosa y en segundo plano era inútil a fuer de invisible. La voz adquirió un prestigio enorme y su fuerza, brío y coloratura fueron exigencias absolutas de su profesión. Imaginar las grandes obras de Racine o de Shakespeare interpretadas de esa manera, nos sobresalta; y sin embargo, así, creo, es como debemos imaginarnos aquellas representaciones. Y los actores elogiados tienen que haber poseído esas condiciones fundamentalmente vocales que les permitían ser oídos y, por ello, respetados. Un actor que lograba imponer silencio con su interpretación, era aclamado y consagrado.

Pero es también una característica de la época el que este teatro literario de personajes, centrado en actores capaces de interpretarlo, empieza a ser profesional y, simultáneamente, con el apoyo y subvención de sus protectores, inaugura la taquilla abierta al público, y el teatro, cuando no se realiza en la corte misma, es el sitio donde las clases conviven y participan conjuntamente de una misma emoción: el éxito de público comienza a ser necesario. Y en todo ello, vamos viendo los avances ya indetenibles del proceso de democratización.

Pero detengámonos a observar qué eran esos personajes que tales actores encarnaban. Si recordamos que se trataba de Hamlet y de Macbeth, de Harpagón y del Cid, de Fausto y de Berenice, estos ejemplos nos bastan para medir la envergadura humana de tales personajes. Sófocles, dos mil años antes, había iniciado aquella evolución hacia la humanización de los personajes que Eurípides había llevado a su culminación. Ahora el humanismo renacentista edificaba en el teatro una suerte de monumento vivo al hombre mismo, creando ficciones donde seres extraordinarios —por vicios o por virtudes— vivían en plenitud sus peripecias. Y

este humanismo, este antropocentrismo, característicos de la modernidad, se irán acentuando durante los cuatro siglos siguientes y su fuerza llegará hasta el siglo xx. El teatro de Occidente es una galería inagotable de impresionantes personajes llenos de vida, un inventario de la multiplicidad y riquezas del alma humana, un inmenso homenaje a las contradicciones del hombre, al hombre mismo.

Y el actor ha sido el intérprete que dio carnadura humana a esos fantasmas literarios creados por los dramaturgos. En el teatro europeo (del que somos hijos), actor y dramaturgia, actor y texto teatral, conforman una estructura en que cada elemento existe por su relación con el otro si, por supuesto, el texto cumple su destino de adquirir vida humana en el escenario. De ese modo y en idéntica manera que en la antigüedad, el dramaturgo existe porque existe el actor que pueda interpretarlo y aquél porque esos textos le permiten representar.

Se trata, pues, de textos literarios, textos cuyo soporte esencial es la palabra: el gran personaje del teatro es en sí mismo una verbalidad, si bien esa verbalidad es vehículo de una acción, de la que específicamente nos ocuparemos en nuestro segundo escrito. No es de extrañar, entonces, que dadas las dificultades de infraestructura con que la escena de los siglos xvii y buena parte del xviii se enfrentaban, los actores hayan desarrollado un virtuosismo verbal, a cuya necesidad ya antes nos hemos referido. Los personajes de Shakespeare son de una verbalidad frondosa; los de Racine o Corneille también, como los de Lope o Calderón; y todos lo hacen en verso, o bien rígidamente medido o tan libre e imprevisible como el de Shakespeare. La modernidad cree y cultiva la palabra, porque cree y desarrolla las ideas que con ellas intenta expresar; no sólo nace en el siglo xvii el gran teatro de los personajes, sino también la gran novela y el ensayo.

A tal punto es importante la palabra, que los actores representan en una especie de traje de cortesano de su tiempo, con la infaltable peluca que el buen gusto exigía, sin ninguna adhesión a la época o al estilo de la obra que representan. En ese pequeño universo totalizador de la sala teatral, totalmente iluminada, donde todo era tan o más visible que los actores, ellos no vacilaban, en la medida en que su presupuesto se los permitía, en competir en elegancia, moda y buen gusto con lo más distinguido de su público. Lo importante lo hacía la palabra.

Para el siglo xvii, creo que debemos reservarnos algunas reflexiones con respecto a dos fenómenos. El primero se refiere a la presencia de la mujer en los escenarios, que fue muy temprana en Francia y en España, mientras en Inglaterra comienza ya casi sobre el siglo xviii. En los dos primeros países, el concepto moral de la sociedad acerca de los actores era tan negativo, que la presencia de la mujer se consideraba inseparable del espectáculo, de la misma manera que las mujeres eran inevitables en los prostíbulos. Como veremos en nuestro tercer y último estudio, tal prejuicio se ha transformado de manera singular, pero no ha cambiado esencialmente. En cuanto a Inglaterra, la prohibición era terminante; en el teatro isabelino, como en el teatro tradicional japonés, los papeles femeninos eran cubiertos por hombres, aun-

que no sabemos si la preparación de aquéllos era tan exigente y sutil como la necesaria para los llamados *onnagata* en Japón, y la falta de documentación al respecto nos hace presumir que no era así. Siendo el disfraz y la simulación del yo uno de los elementos de la comedia clásica, puede imaginarse fácilmente el laberinto y la tortuosidad de las fantasías del espectador en las varias comedias de Shakespeare en las que la mujer se disfraza de hombre para enfrentar una situación que se le impone: el resultado es un hombre, que interpreta a una mujer que se disfraza de hombre. Mucho más cuando la situación más frecuente en tales comedias, y la más conflictiva, aparece cuando hay un vínculo amoroso entre ese hombre-mujer-hombre y otro hombre u otro hombre-mujer-hombre que ha recurrido al mismo ardid.

La segunda reflexión se refiere a la existencia ininterrumpida desde la antigüedad y ya antes aludida, de un teatro no literario, popular, de origen callejero, acción vibrante y menos verbal y que se basa en la improvisación. No valdría la pena repetir esta alusión si no fuera porque es en el siglo xvii cuando esta tradición es paseada por cómicos italianos por toda Europa. Son los *commediantes dell'arte* y cuando algunas de esas *troupes* se instalan en París, inspiran la gran comedia de Molière en el siglo xvii y en Italia, la de Goldoni en el xviii: el teatro de texto se apodera de ese teatro de máscaras, no verbal, acrobático y con mucho de pantomímico, y su vitalidad se vuelca en las geniales construcciones dramáticas de los dos autores nombrados. En cuanto a Molière, es una cuña de perturbadora verdad en el teatro grandilocuente de la época, y su estilo de actuación se alimenta más del arte de los italianos que del teatro ampuloso de su tiempo. No obstante, todo indica que sus repetidos fracasos en la interpretación de la tragedia significaron para Molière una dolorosa frustración. Es posible que se debiera a que su implacable verismo, el que fue clave del éxito de sus grandes comedias, fuese inaplicable al estilo enfático de los actores trágicos de entonces.

Cuando se recuerda que prestamistas y usureros acorralaron al propio Rey Sol, a Luis XIV que protegía a Molière, y que es posible que a ello se deba que el poeta y actor haya creado *El avaro*, se advierte, con un nuevo ejemplo, el poder ascendente de la burguesía, que pocos años después de la muerte de aquel rey conquistará el poder en Francia y luego en el mundo. Y el actor es intérprete de los textos que van señalando ese cambio cada vez más acelerado hacia la democracia contemporánea.

MÁQUINAS Y POETAS

Alguien aparece en la historia y lo cambia todo. En cuanto al teatro, podemos decir de él (de ella, en este caso) que es un protagonista esencial: la máquina de vapor. Ella es quien inicia la Revolución Industrial y, porque ésta ocurre, la Revolución Francesa. Y por la Revolución, el Romanticismo, el movimiento que estalla como grado exacerbado del individualismo, como sueño de libertad, de estados nacionales, de regreso a la naturaleza, de justicia y de auténtica democracia.

Pero algo aún más directamente vinculado con el teatro sucede con la máquina de vapor. Porque una de las derivaciones de la Revolución Industrial es la iluminación a gas, es la derrota de la noche en las ciudades y su conquista para el placer y la sociabilidad. Y 1817 es una fecha clave para la evolución del teatro: ese año y en Londres, un teatro se ilumina, por primera vez, con lámparas de gas. ¿Por qué tanta importancia en ese cambio? Porque por primera vez los artefactos lumínicos pueden manejarse a distancia, con llaves que dejan pasar más o menos gas o, si lo apagan, pueden volver a encenderlo.

Si bien es peligroso, el invento es rápidamente adoptado por todos los teatros de Europa (no por nada tantos se incendiaron), porque el sistema permite iluminar mucho más el escenario y dejar la sala en una penumbra que obliga a dirigir la atención hacia el escenario. El cambio para el teatro es enorme y hasta la aparición de la iluminación eléctrica hacia el fin de siglo, el gas domina la visibilidad de los teatros. Ya no son necesarias las candilejas como único apoyo visual del actor, aunque éstas resistieron mucho tiempo y hasta llegaron a alimentarse con electricidad permaneciendo en su puesto. Otra iluminación más intensa e interna del escenario, por medio de otro tipo de artefactos, elimina la necesidad de echar las parrafadas como quien canta un aria de ópera adelantándose al proscenio. Ya el gesto adquiere una dimensión nueva y no necesita ser tan obviamente evidente como solía serlo. Un actor que sólo escucha a otro, puede atraer la mirada y la atención, eventualmente, más que el parlante de ese momento.

Estamos en pleno florecimiento del movimiento romántico que, de una u otra manera, impera hasta promediar el siglo y, si somos aún más rigurosos, llega hasta nuestros días generando a su vez, y uno a uno, todos los movimientos artísticos y teatrales que de él fueron desprendiéndose como las ramas del tronco. Comenzando con las últimas décadas del siglo XVIII en Alemania y extendiéndose como una saludable enfermedad por toda Europa, en el teatro tenemos a von Kleist y a Büchner, a Goethe y a Schiller, a Víctor Hugo y Musset, al duque de Rivas y a Larra.

Aquellas salas iluminadas donde se iba a ser vistos más que a ver, conservan este matiz de competencia social, pero cuando la sala se oscurece y el telón se levanta, la luz es sólo de los actores. Y son los actores románticos de finales del siglo XVIII y primeras décadas del XIX, los

que comienzan a cuestionar lo que ahora es cuestionable: ante una sala callada y a la expectativa, porque nada puede ser ya más atractivo y visible que lo que ocurre en el escenario, ya no hace falta ni el énfasis declamatorio ni la afectación del gesto. La nueva iluminación, de algún modo, ha acercado al espectador y ahora pueden sutilizarse los matices, el cuerpo adquiere una significación más plena y la búsqueda de la sinceridad del sentimiento y de la pasión, característicos del romanticismo, empapan la acción de los actores.

Por lo mismo, son los actores románticos de estos tiempos quienes comienzan a exigirse un nuevo rigor en el que el vestuario, la escenografía y el maquillaje sean fieles a la época en que la obra se desarrolla. En ese sentido y con el tiempo, se llegó a rigurosas búsquedas arqueológicas. Adriana Lecouvreur y el legendario Talma en Francia, fueron ejemplos concretos de esta renovación de la actuación y de todos los elementos de la representación. Pero en toda Europa el estilo comenzó a prender y a desarrollarse. H. Irving en Inglaterra es un ejemplo inevitable.

Pertenece a la democracia y a la inspiración romántica la idea de la educación popular, por eso nacen con el romanticismo los prestigiosos conservatorios, donde los grandes actores de su tiempo orientaban a las nuevas generaciones en el arte de la actuación, con los únicos elementos con que entonces ellos contaban: la imitación del modelo que el maestro representaba.

Del romanticismo emergen el realismo y el naturalismo, respuestas de la izquierda a la perversión pequeño burguesa de un romanticismo domesticado en melodramas moralizantes y comedias de alcoba. Porque la burguesía industrial y financiera triunfante había creado a su antítesis social, el proletariado urbano. Hasta esta irrupción, el teatro del siglo XIX es el territorio del actor, que la pasión individualista transforma en divo, en monstruo sagrado. Los poetas dramáticos son oscurecidos por sus intérpretes, en quienes los valores burgueses admiran su poder en escena como un logro personal que semeja el que cada hombre poderoso ha alcanzado, *haciéndose a si mismo*, depreciados ya los privilegios de cuna y de sangre. Y si bien sigue produciéndose un teatro de la palabra, el nivel estético de esos textos está muy lejos del clasicismo y hasta de las propias auténticas manifestaciones del romanticismo inicial.

Pero el realismo vuelve a cambiarlo todo, porque el nuevo protagonista es la iluminación eléctrica: más perfecta y manejable que la de gas, menos peligrosa, perfectamente distribuíble en todo el escenario, surgente de artefactos sencillos fácilmente disimulables en la escenografía y en la tapicería del teatro; así, el arte del actor va a cambiar porque otro personaje va a disputarle la soberanía del territorio teatral: el director.

Es con el realismo que nace el arte de la puesta en escena y, a mi modo de ver, porque había surgido un dramaturgo de estatura muy superior al teatro de su tiempo, en un país marginal de Europa: Henrik Ibsen, quien obligó al teatro europeo a ponerse a su altura.

Antoine y luego Copeau en Francia, Stanislavski en Rusia y Reinhardt en Alemania, con el antecedente de los duques de Meiningen, hacen la nueva revolución teatral y exigen al actor la integración en un colectivo que intenta hacer del caos un cosmos expresivo; de su divismo una introspección en su verdadera naturaleza; de su exhibicionismo un rigor interpretativo en busca de una nueva verdad escénica. Hemos mencionado a algunos directores que entran francamente en el siglo xx, pero entre fines del xix y las vísperas de la Segunda Guerra Mundial, se desarrolla por primera vez una reflexión teórica y práctica que, también por primera vez, permite echar las bases auténticamente técnicas de la formación de nuevas generaciones actorales. Por supuesto, me estoy refiriendo al aporte del gran Konstantín Stanislavski, con quien todos vivimos en relación dialéctica constante. Lo que importa aquí es señalar que Stanislavski da el golpe de gracia al teatro de divos del siglo xix y al modelo formativo romántico de imitación de los grandes actores.

Sin embargo, la personalidad de algunos grandes actores y actrices sigue en el punto central de muchos escenarios. Eleonora Duse y Sarah Bernhardt, Ermete Novelli y Ermete Zacconi, por ejemplo, así como Ellen Terry, Coquelin y Tommaso Salvini, siguen ejerciendo un absorbente poder sobre el escenario. Pero los grandes directores y maestros que han aparecido cumplen con lo que la misma Eleonora Duse dijo alguna vez: “Para salvar al teatro, hay que destruirlo. Actores y actrices deben morir de una peste: ellos han envenenado el aire y hecho imposible el arte”. Tal radical afirmación proveniente de una de las grandes actrices divas de su tiempo, denuncia el estado de inconformidad y desasosiego de los mismos actores.

Frente a esto, tenemos desde la posición extremista absoluta de Gordon Craig, quien sueña con sustituir al actor con una supermarioneta, hasta la sensata y profunda acción de Stanislavski, que observa los mecanismos de actuación de esos grandes actores y no los copia, pero los reúne y compara en una estructura reflexiva que se transforma en una gran creación formativa.

Porque desde Ibsen, y por Ibsen, el realismo enfrentó al romanticismo degradado, el simbolismo lo hizo con el realismo naturalista, el surrealismo con todos ellos y con el concepto mismo de arte. Los cambios iban mucho más rápido que la capacidad de los actores para asumirlos, pero cada tendencia generó y exigió estímulos de actuación depurados y flexibles y los directores legitimaron su autoridad imponiendo el sentido y las intenciones del texto del poeta dramático por sobre el exhibicionismo de los actores. Y si bien con el tiempo tocó a los directores ejercer ese arbitrario exhibicionismo, el nacimiento hacia fines del siglo xix y comienzos del xx de este nuevo arte de la puesta en escena, marca un hito que no ha dejado de orientar al teatro de este siglo hasta nuestros días. Y posiblemente amparado por ese director ordenador del caos, y en espacios teatrales con infraestructuras mucho más evolucionadas, el actor vivió en este siglo lo que creo ha sido una de las etapas más brillantes del arte actoral, a pesar de que dos guerras mundiales devastadoras y nuevas consecuencias de la Revolución Industrial volvieron a sacudir los cimientos de la profesión.

EL CUERPO VIRTUAL

En las primeras décadas de este siglo, una nueva aplicación de la electricidad a la óptica fotográfica era ya un entretenimiento sumamente popular que necesitaba del aporte de los actores. El cine, mudo hasta los años treinta y sonoro luego, introduce un cambio nuevo en el arte del actor, en el carácter de su profesión y en su situación en la sociedad. Convertido en gran industria a partir de su desarrollo en los EE.UU., por un lado hace de ciertos actores ídolos mundiales y estimuladores universales de fantasías y deseos de todas clases, y por el otro y por primera vez, quita al actor el manejo soberano de su arte interpretativo, porque el espectador no ve un ser humano lleno de vida y actuando para él en el presente, sino una imagen corporal reproducida técnicamente, fija para siempre en el instante de su filmación definitiva, e inmodificable. Escenas soberbiamente actuadas pueden desaparecer o ser alteradas en la unidad de montaje, de acuerdo con el criterio del director y, cuando ha convenido a los intereses de los productores y hasta de distribuidores, una gran interpretación puede desaparecer totalmente de un film sin que el espectador advierta que se la han birlado...

Como industria, es una fuente de trabajo importante para los actores en los países desarrollados, y accidental en los que, como el nuestro, no lo son, así como un mecanismo que hipertrofia la personalidad actoral porque con el tiempo son los actores que el público quiere los que llevan gente a los cines; aparato de enriquecimiento afortunado de tales actores, es, no obstante, un arte que ha brindado ya muestras inequívocas de serlo. Pero por su misma virtualidad (para decirlo en términos actuales), se aleja del teatro de manera superlativa, precisamente porque cuando el actor está ante el espectador, lo está sólo virtualmente (es decir, que no está) y lo que vemos de él es una ilusión del juego de la luz artificialmente creada. Aclaro que esto no le quita méritos artísticos pero lo diferencia del teatro.

De cualquier manera, con la irrupción del cine, el teatro perdió el monopolio que por siglos hacía de él el único espectáculo de entretenimiento con que la sociedad contaba. La televisión vino a complicar el panorama, con virtudes prácticas para el actor (fuente de trabajo, difusión popular de imagen, internacionalismo) pero sin alcanzar la grandeza artística del cine.

Pero la vida profesional del actor vive la tensión constante entre su vocación teatral y las atracciones del cine y de la televisión. Con un agravante, la tv es hoy un medio tan poderoso, que lo que no está en ella, no existe. Por lo tanto, muchos espectáculos teatrales excelentes, actores sobresalientes y directores talentosos, no logran existir del todo, porque no existen para o en los medios masivos.

Entretanto, la radio tuvo algunas décadas de expresiones dramáticas que necesitaban del actor, pero el género se fue eclipsando con la aparición de la televisión.

LA BOMBA

El término posmodernidad se usa, como tantos otros, en sentidos tan diversos que resulta, finalmente, ambiguo. Pero esa posmodernidad existe desde que en la segunda mitad del siglo XIX la ciencia comienza a tropezar con sus límites y la ilusión que, desde el Renacimiento, reservaba al hombre el dominio final y total de la naturaleza comienza a eclipsarse. Los grandes valores humanistas del Renacimiento decaen y dos grandes guerras mundiales terminan de confrontar al hombre con su naturaleza incomprensible.

Este proceso de cambio que desde la física y la química avanza hacia la matemática, la política, las artes plásticas y la música, se insinúa mucho más lentamente en el teatro. Pero a los efectos que aquí nos importan, creo que el fin de este proceso y la entrada brutal en la posmodernidad tienen una fecha precisa: el 6 de agosto de 1945. Con la explosión que en pocos segundos mata en Hiroshima a más de cien mil personas e influye patológicamente sobre los sobrevivientes y sus generaciones posteriores, el hombre ve reducida su omnipotencia racional, al pobrísimo rol de aprendiz de hechicero porque ha desencadenado una fuerza cuyo control es siempre precario, porque descubre que la materia es, de alguna manera, indescifrable, porque algunas partículas se modifican por el solo hecho de ser observadas y, por lo tanto, se maneja una fuerza de la que se conocen sus efectos, pero no la totalidad de los procesos que los desencadenan.

Creo que se debe a ello que las experiencias finiseculares del dadaísmo, que fueron las primeras en reflejar la crisis del conocimiento, adquieren nueva fuerza y derivaciones tras el final de la guerra, que termina en 1945. La palabra y las ideas que expresan han perdido crédito, el callejón sin salida al que tales ideas y sus prácticas correspondientes llevaron a la humanidad, se hace demasiado evidente. Y si bien aún van a aparecer grandes dramaturgos literarios en el panorama teatral, pronto la práctica literaria en el teatro comienza a oscurecerse y aparecen diversos movimientos que, desde la creación colectiva, la recuperación de las formas circenses (que ya Meyerhold había iniciado en las primeras décadas del siglo), el nuevo interés por la tradición de la *commedia dell'arte*, y por la improvisación culminaría en un teatro más físico que literario. Los propios dramaturgos generan un lenguaje en que la palabra no es ya vehículo de comunicación sino su contrario absoluto (es el caso de Beckett, de Ionesco, etc.) y un teatro de imágenes visuales sugerentes, irracionales y a menudo caóticas comienza a llenar el escenario. Y el director, que ya en este siglo era el eje del espectáculo, se transforma a menudo en su autor.

Esta larga introducción sobre los efectos del posmodernismo en el teatro, trata de situar la condición del actor en el último medio siglo, pues tales cambios han influido y cambiado también las formas de representación, el modo de comunicarse con el público, la formación profesional de los actores, y la fórmula que antes asignaba la propiedad artística de un es-

pectáculo al autor (*Romeo y Julieta* de William Shakespeare, por ejemplo) es desplazada por el director creador de ese espectáculo o por el colectivo que de una u otra manera lo habría creado. El actor va perdiendo también protagonismo y a menudo se transforma en una pieza sustituible de un gran mecanismo escénico donde el aporte personal del actor no es decisivo.

Dejemos para más adelante las reflexiones que esta realidad nos impone y, por ahora, permanezcamos en la pura exposición de los fenómenos como hoy los vemos. Sólo puede ser oportuno recordar que el teatro es el actor vivo, en situaciones de representación, frente a un público y que el ocaso del actor (si pudiese ser definitivo, cosa que no creo) significaría la desaparición del teatro mismo. Porque ya sea desde el teatro literario de los grandes dramaturgos, ya desde las creaciones colectivas, desde las puras imágenes visuales o sea cual fuere la forma de espectáculo que se exhiba, es la presencia viva del actor lo que teatraliza los hechos. Y quizá deba verse (hablo con prudencia, porque sería más sincero si asegurara que no tengo dudas sobre esto), en tan radicales cambios en la concepción del espectáculo, un saludable y purificador retorno a las fuentes, a los orígenes (el teatro-danza, por ejemplo, recupera la integralidad del hecho actoral que estaba perdida desde la antigüedad). Quizá se trate de una vela de armas, a la espera del retorno del valor de la palabra como vehículo de comunicación y de expresión de la verdad.



www.celcit.org.ar