

Juan Carlos Gené

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



## 3. EL ACTOR EN SU SOCIEDAD

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

## 3. EL ACTOR EN SU SOCIEDAD

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)

### III. El actor en su sociedad

Hemos visto que en Occidente, el teatro que hoy conocemos como tal, se origina en el Renacimiento; y que en los cuatro siglos subsiguientes, ha tenido el monopolio del espectáculo de entretenimiento (si tenemos en cuenta que la ópera y el ballet son formas teatrales desprendidas por separado, del viejo tronco único del teatro de la antigüedad, actuado, cantado y bailado). Es con la evolución del cine, ya entrado el siglo xx, que ese monopolio comienza a perderse.

En esos siglos de imperio teatral, el actor se encuentra en primer plano de la experiencia no cotidiana. Y resulta interesante observar la contradicción esquizofrénica que la sociedad vive con respecto al actor. En primer lugar, ya hemos visto cómo las compañías teatrales del primer Renacimiento y aún avanzado el siglo xviii, se ven obligadas a colocarse bajo la protección de la corona o de la nobleza (empezando porque, de no ser así, difícilmente habrían obtenido autorización legal para trabajar). La protección es, ante todo, una forma de dominio y de control.

¿Dominio o control, sobre qué?

El teatro, como arte, es capaz de crear emociones a partir de artificios. Una acción con tal poder de conmover, hasta las lágrimas o la risa, es tenida por peligrosa. Mucho más que la plástica, de todos modos sujeta al gusto y necesidades de los grandes señores; porque lo que el espectador tiene delante son cuerpos vivos en un desborde de vida. Por un lado, la glorificación del cuerpo que el Renacimiento produce, no termina con la culpa cristiana ancestral que tal novedad acarrea. Por liberales que se hayan tornado los señores, la Iglesia forma parte de esa estructura de poder y condena la inmoralidad de tal exhibición. Sin perjuicio de que muchos cardenales sean poseedores de obras de arte de ese tipo, la institución eclesiástica oficial, censura la exhibición de los cuerpos.

Pero la pintura o la escultura *evocan* la figura humana, son objetos inanimados a los que el observador, en el choque de las imágenes con su experiencia, atribuye significado. El teatro, en cambio, es la exhibición de la figura humana viva, real, palpitante y respirante, aunque el desnudo en el teatro tardará siglos, todavía, en aparecer. Proporcionalmente, para las exigencias de la época, es más conmovedora la presencia de esos cuerpos actuantes, aún vestidos, que la desnudez de estatuas y pinturas.

Se vincula con esto, claro, la tardía incorporación de la mujer a los escenarios formales, si bien, la corriente popular antiquísima y permanente, no literaria y poco formal, la llevaba en sus elencos desde siempre. Pero el cómico trashumante, por ser independiente a su manera y con todas las limitaciones del caso, es inmanejable y encarna, por eso, lo peligroso, el desorden en sí mismo. Chivos emisarios de todos los delitos, si algo malo pasaba en un pueblo durante la presencia de uno de esos grupos, los primeros investigados eran los actores. Se los

consideraba ladrones e inmorales hasta que ellos demostraran lo contrario; y una sociedad de costumbres brutales, donde la tortura y el descuartizamiento eran legales, hacía caer sobre ellos castigos abrumadores. Eran el pecado mismo.

En cuanto a los escenarios, sitios de entretenimiento y emoción para los señores, ¿cómo permitir en ellos la exhibición de ese objeto general y obsesivo de deseo que es la mujer? Podría pensarse que, a su vez, las mujeres que presenciaban los espectáculos, en una cazuela especial exclusivamente femenina (en el teatro se mezclaban las clases sociales, pero no los sexos...), podrían haberse excitado con la exhibición de los cuerpos masculinos y, efectivamente, consta que así era. Pero el deseo femenino, la excitación sexual de la mujer, tardaría aún siglos en ser aceptada como una manifestación normal y sana de femineidad. Siglos atrás y paradójicamente, sólo a la prostituta se le admitían tales excesos, aún cuando la lógica contemporánea se incline a pensar que el ejercicio profesional del sexo, obliga a la mujer a no comprometerse en el goce, para preservarse y sobrevivir.

No obstante, el proceso lento de democratización de la vida que hemos observado en nuestra primera sesión, fue presionando hasta permitir, en algunos países antes que en otros, que la mujer se incorporara también a los escenarios formales. Con lo que la relación ambigua de la sociedad con el actor, se acentúa y se perfecciona de manera aberrante.

Es tal la fascinación que el teatro ejerce sobre las sensibilidades de los espectadores; es a su vez tan decisiva la dependencia de los actores hacia el favor del rey o del noble, que cuanto más beneficia el señor a sus actores (por supuesto en dinero), más se ahonda el carácter de *sirvientes* de aquellos. En la corte, están asimilados a los sirvientes, comen y duermen con aquellos, y a veces hasta visten la librea de tales. Ahora bien: ser fascinado por el propio sirviente, crea una culpabilidad cargada de vergüenza y de negaciones. Reír con sus gracias o conmovirse con sus acciones, invierte los roles durante la representación: el actor tiene *poder* transitorio sobre el señor, puede modificarlo, fascinarlo, de alguna manera, manejarlo. ¿Extrañará, entonces, que terminada la representación, la actitud del señor, despectiva o en el mejor de los casos condescendiente, recuerde al actor quién tiene poder sobre quién?

Shakespeare con muchas de sus obras, pero especialmente con *Ricardo II* y *Rey Lear*, nos hace participar del horror y la humillación del poder perdido: el poderoso no puede retroceder en la posesión y dilatación de su poder, porque el rey destronado, se transforma en sujeto subhumano, mucho más miserable que el último de los pordioseros de su reino. Y esto nos da una idea de la sensación de angustia, por supuesto inconsciente, que el señor experimentaría ante el poder que el cómico ejercía sobre él. ¿Cómo extrañar que Shakespeare mismo, con poco más de cincuenta años y ya rico, se retire del teatro y regrese a vivir como un respetado patriarca en su pueblo natal? Porque por grandes que fueran sus éxitos, su oficio, de todos modos, era *infamante*; un actor era un marginal tolerado por necesidad: cuando la ley no podía castigar en él delitos no cometidos, se esperaba su muerte para infamarlo, pues la Iglesia

no permitía su entierro en sagrado. Porque por el ejercicio mismo de ese oficio un hombre, y mucho más una mujer, eran *infames*.

Expresar sentimientos fingidos, simular ser otro, exhibirse a la admiración pública constantemente a partir de tales artificios, era para la Iglesia demasiado condenable. Mucho más, cuando tal infamia constituía la diversión preferida de los señores. Condenando lo que aquellos toleraban y protegían, la Iglesia se proclamaba más santa y pura que el poder terrenal con el que estaba en permanente conflicto... de poder, naturalmente.

De modo que la sociedad admira y hasta ama, aquello que desprecia y le avergüenza. El actor es una culpa colectiva que se sobrelleva con dificultad. Creo tienen algo que ver con esto, las oscilaciones de Isabel I, por ejemplo (por quien el gran teatro clásico inglés se llama *isabelino*), que más de una vez en su vida de reina, permitió, prohibió y volvió a permitir los espectáculos teatrales y con ellos, el funcionamiento de los teatros (con la consiguiente penuria de los actores que no sólo se expresaban en ellos sino que vivían de ellos). Caer en desgracia del soberano o del señor, era un mal catastrófico; porque el poder era absoluto y cuando el señor dejaba de amar, la condena era inapelable. El favor del público, que hoy podría compararse muy relativamente con aquel favor, no servía de mucho si el soberano negaba autorización para trabajar. Sólo quedaba el recurso del exilio: *irse con la música a otra parte*, es un dicho patético proveniente de aquellos tiempos del absolutismo renacentista. Resulta sorprendente así, que ya en el siglo XVI, los ingleses hayan girado como compañías en su idioma por Europa, y que aún durante el XVII, ya con las lenguas locales incorporadas, permaneciesen en otros países trabajando personalmente. Es que sus reyes eran ciclotímicos con respecto al teatro...

Hay un segundo factor que hacía resbaladizo el terreno que los actores pisaban delante de los señores. Llamémoslo *la verdad*. Y para enfocarlo, remontémonos primero al rol del bufón del rey. ¿Cuál es su función primordial? Decirle al rey la verdad. Lo logra haciendo reír, porque, de lo contrario, esa verdad sería insoportable. Se trata de un oficio peligrosísimo, pues pueden *apalearlo por mentir o por decir la verdad* cuando ésta, a pesar del disfraz humorístico, es demasiado insoportable, como lo puntualiza Shakespeare. Hay algo, no obstante, que diferencia al bufón del comediante: aquel no deja nunca su papel, al menos en público; es bufón mientras esté en palacio. Es un personaje surgido de la festividad carnavalesca que hasta la época contemporánea tenía una función liberadora que se ha perdido. La máscara carnavalesca iguala a todos y en esos días (había ciudades donde duraba tres meses...) no hay señores ni vasallos, no hay clero ni cosa sagrada ante la cual la euforia popular se detenga; todo y todos deben soportar las burlas del carnaval y, por lo tanto, era lo más aconsejable plegarse a la burla y ejercerla también. Nadie podía ser espectador de quienes, en ese caso, hubieran sido actores: todos son actores, lo que hace desaparecer lo teatral.

Sin embargo, la antiquísima fiesta (las saturnales romanas), generó o al menos influyó



notablemente en la conformación del espíritu cómico popular, el de la calle y el de la plaza pública. ¿Cómo no ver, entonces, de qué manera el espíritu carnavalesco influenció en la antigua farsa atelana romana? ¿Cómo puede separarse aquella antigua mascarada callejera, del ritual de oprobios que recibía, junto con su glorificación, el general vencedor? Mientras desfilaba al frente de sus tropas entre las aclamaciones populares y era coronado de laureles, esas mismas tropas quedaban autorizadas a burlarse del triunfador. Durante los varios triunfos de este tipo recibidos por Julio César, sus soldados le gritaban “pelado” (lo era y hasta usaba una breve peluca), al mismo tiempo que advertían a gritos a los maridos que escondieran a sus mujeres porque llegaba el “gran padrillo”.

Todo el medioevo está empapado de estas manifestaciones de comicidad popular, de parodias, imitaciones y farsas que incluyen ritos sagrados hechos en broma en latines inexistentes. Y, precisamente, cuando en la alta edad media el teatro tiene manifestaciones embrionarias sólo realizadas por monjes en las iglesias, ese teatro es echado a la calle cuando todo ese espíritu popular empieza a ocupar fragmentos crecientes del ceremonial. Las grandes celebraciones callejeras de misterios y moralidades están repletas de tales pasajes donde lo cómico no tiene escrúpulos en abordar lo obsceno. Es una fuerza expresiva indetenible que, además, vive autónoma ejercida por grupos trashumantes de, ahora sí, actores que realizan espectáculos en calles y plazas sobre la base de la máscara y de la improvisación. Con el renacimiento, tales actores crean la *commedia dell'arte*, es decir la comedia de oficio, profesional. La profesionalidad teatral fue, de alguna manera, inventada por esos comediantes provenientes de Italia y que influenciaron hasta el día de hoy al teatro de todo Occidente.

Ya hemos visto, por otra parte, la honda sospecha que la sociedad dejaba caer sobre estos cómicos. ¿En qué residía su peligrosidad? En que, riendo y haciendo reír, decían la verdad, denunciaban la opresión y la corrupción; la risa endulzaba la píldora amarga de esa verdad.

Lo que en la línea popular hacía la risa (hacer más tragable la verdad), en el teatro de corte, oficial y de personajes, en el teatro literario, lo hacía el verso. Todo el gran teatro renacentista, español, francés o inglés, está escrito y era interpretado en verso. Así, las (para la época) tremendas blasfemias de Hamlet, en quien su raigal pesimismo es en sí mismo una blasfemia, se hacían mucho más soportables en la melodía del verso irregular de Shakespeare. Una verdad musical es mucho menos amarga que dicha llanamente. Al tiempo que Galileo es silenciado y Giordano Bruno quemado, el teatro habla a voz en cuello; eso sí, en verso.

Y el ser parlante, quien se hace voz del poeta dramático, es el actor. El teatro, pues, con su protagonista ineludible, es una especie de respuesta democrática en clave; y esa dinámica continuará por siglos. En pleno siglo xx, B. Brecht proclamaba las *cinco dificultades para decir la verdad*.

El hombre del Renacimiento ya no mira al cielo, se mira a sí mismo, se indaga y reflexiona sobre ese sí mismo que, por primera vez, comienza a manifestarse incomprensible y contra-

dictorio. Que un hombre en escena, corporalmente y ante otros hombres que lo contemplan, diera voz a esta reflexión, confesara sus dudas y contradicciones, colocaba a ese hombre en situación sumamente vulnerable.

Tal desborde debía tener un inevitable y razonable contrapeso. La forma versificada, por otra parte tomada también de la antigüedad, ponía racionalidad en los estallidos de la pasión. Las construcciones verbales de vibrante musicalidad de Corneille y de Racine, en sus endecasílabos y alejandrinos, son un ejemplo insuperable de la necesidad de poner a la pasión los límites sofisticados de la versificación.

Molière constituye un hecho singular, como contemporáneo y compatriota de Racine y Corneille. Quince obras que le pertenecen, fueron escritas en verso. Pero otras quince lo están en prosa. Creo que esto se debe en parte, a que Molière encarna el punto de inflexión, de encuentro del teatro literario de personajes con la *commedia* italiana (varios de sus personajes llevan nombres originados en la *commedia*). La verdad de Molière, en prosa o en verso, era siempre hiriente para quienes vivían los defectos y vicios que él suele señalar: los avaros (Luis XIV fue un rey acorralado por los usureros), los hipócritas, los que hoy llamamos *snoobs*, los obsecuentes y serviles. Tras la primera representación en la corte de *Tartufo*, el rey se sintió tan alarmado por la que sentía fácil identificación posible de los criticados, que prohibió la obra. Pero Molière representa a tal punto la personificación de la relación ambigua de la corte y de la sociedad con él que, a su muerte, y cuando ya en buena medida empezaba a aflojarse el tabú sobre el lugar de entierro, la Iglesia decide no otorgarle lugar sagrado; y sólo la intervención personal del Rey, hizo posible ese entierro, de noche, en secreto y sin ceremonia... El pretexto que se esgrimía, entre otros, no era la acidez de la obra, sino su supuesta relación marital con su propia hija.

Si bien es cierto que Molière fue amante de Madame Béjart y luego fue marido de su hija, eso no prueba que estuviera casado con su hija. Pero el chisme es interesante, porque demuestra que a ese temido gremio de los actores, la paranoia social le adjudicaba ya toda clase de conductas entre inmorales y aberrantes, existiesen o no: era necesario cubrir de culpas concretas y reales las venganzas que la estructura social tomaba sobre los actores. La convivencia de colegas de ambos sexos en el escenario y camarines, en las largas y a menudo penosas giras, es cierto que estimulaba los amores libres; pero aún cuando no existiesen, la sociedad los imaginaba, porque ver a los dos sexos juntos en el escenario era, de por sí, promiscuo. Existiesen o no tales libertades, la gente proyectaba sus ocultos deseos sobre ellos y, de curiosa manera, sentía que los actores realizaban todos los gestos que para los no actores, podían recibir una fuerte sanción social.

¿Por qué el rencor de la sociedad se descargaba sobre los actores, y no sobre los dramaturgos, verdaderos creadores del mensaje ideológico irritante? Porque si bien, más de un dramaturgo se encontró también con problemas de prohibiciones, en general, por provenir de

clases intelectuales que iban adquiriendo creciente prestigio, estaban más protegidos o menos expuestos. La irritación era contra aquel seductor o aquella fascinadora (poseedores de carisma humano, no literario), que durante unas horas lograba cautivar al noble o al burgués, invirtiendo provisoriamente los roles de poder; era la presencia humana en el escenario expresando pasiones e ideas, lo que cautivaba y, por lo mismo, provocaba la reacción de desprecio o de agresión.

Los actores eran mucho más vulnerables y el espectáculo de un dramaturgo de estilo exquisito que pone el cuerpo como actor en la representación de sus propias obras, como es el caso de Molière, constituía una mezcla de estímulos explosivos.

Sabemos que la modernidad realiza un proceso ya indetenible de democratización, del que el teatro es siempre abanderado y el actor, como protagonista del hecho teatral, su vanguardia. Si en el siglo XVIII la literatura, las nuevas ciencias que se concretan en la *Enciclopedia* (Diderot, D'Alembert, Rousseau...), anuncian muy tempranamente la Revolución que toca su clímax en 1789, el teatro se integra a ese aire libertario que caracteriza a la segunda mitad de aquel siglo y desde Francia, se expande hacia el resto de Europa con suma rapidez. Y la voz y el gesto de los actores, son portavoces de ese mensaje que terminará logrando que la burguesía industrial surgida de la máquina de vapor, conquiste el poder y guillotine al rey, negando con ello el carácter sagrado e inapelable de ese poder (si bien los ingleses ya habían hecho eso un siglo antes, el hecho no se transforma en pan-revolucionario y se extiende a toda Europa sino con la Revolución Francesa).

Hemos visto que los climas sociales de finales del XVIII y comienzos del XIX, generan el Romanticismo y que, a partir de la iluminación a gas, el verismo romántico y la expresividad más íntima de los actores comienzan a imperar en los escenarios. Pero dramaturgos y actores románticos, comprometidos con la revolución y vanguardia de sus propuestas, son los primeros en profetizar que los nuevos tiempos están lejos de anunciarse benéficos y que el nuevo poder del dinero puede llegar a ser tan oprimente y mortal como el derrumbado poder de las coronas absolutistas. Vanguardia también de las desilusiones de la post revolución y del bonapartismo, el teatro genera también la antítesis romántica del pensamiento de la revolución. No se trata de una posición contrarrevolucionaria sino sencillamente desesperada. Y quizá se deba a eso que es en ese tiempo que el continente descubre a Shakespeare (introducido en Europa no inglesa por los poetas, dramaturgos y actores románticos). El estructural pesimismo, junto con la exaltación de vida y de libertad que Shakespeare significan, cuadra perfectamente a la mentalidad y el clima románticos, y el *Werther* de Goethe realiza, por dolor amoroso, el suicidio que Hamlet maquina y no se atreve a realizar.

De toda esta fuerte convulsión cultural, son protagonistas los actores, porque una vez más, son ellos la presencia viva y verdadera de esos pensamientos y actitudes. Aplaudidos y adorados y simultáneamente repudiados, según la óptica ideológica de los espectadores,



no obstante la ecuación social se resuelve siempre en contra de ellos. Mucho más cuando la mentalidad romántica llama a la total libertad del espíritu, del amor, del sueño, de la belleza; le adjudica al arte características de *absoluto* que antes sólo cabían a lo divino y lleva al paroxismo la vivencia de la contradicción humana y, lejos de denostarla, la exalta y la sacraliza.

Es epifenómeno del clímax del poder de la burguesía, la época de los grandes divos, de los *monstruos sagrados*, los actores que, con un formidable poder de seducción carismática, se imponen como ídolos de su tiempo. Eso no cambia que el medio teatral siga siendo objeto de alarma y de desprecio por la sociedad. A lo sumo, logra que más de un noble adquiriera prestigio y categoría en su club de hombres, tomando como amante a una actriz. Era imprescindible que fuese bella, según el canon de belleza de la época y, por supuesto, cuanto más célebre, más categoría daba al hombre que poseía, además de dinero, acciones, tierras y ferrocarriles, una hermosa y célebre actriz en la cama de su no confesada casa al margen de su hogar. Con lo que el mecanismo de la fascinación-odio se multiplica, el concepto de la inmoralidad del medio actoral sigue en pie y se realimenta permanentemente.

Durante la llamada *belle époque*, el turismo sexual en París, tiene como paso previo del gran restaurante y del prostíbulo, la sala de los teatros de boulevard donde un romanticismo degradado y un verismo aburguesado y cargado de hipocresía moralista, proclaman la victoria pírrica de los actores: se han transformado en fetiches de la burguesía.

Lo que no puede dejar de señalarse, en función del cambio por venir, es la aparición del socialismo, como acción y pensamiento del proletariado urbano que la Revolución Industrial ha creado. Más allá de contradicciones y ramificaciones varias, se trata de la antítesis poderosa del poder burgués. Sin la irrupción del socialismo, el realismo sería inimaginable; y el profeta del realismo, Emile Zola, dedica su obra tanto a la crítica feroz de la burguesía como a retratar, con cierto criterio científico, la vida miserable de ese proletariado.

La situación está madura como para que en el teatro la reacción provenga de los actores. Con diferencia de pocos años, dos actores no profesionales, André Antoine en Francia y Constantin Stanislavski en Rusia, inician la reacción de rescate del teatro, ambos partiendo del más estricto realismo y, en el caso de Stanislavski, llegando a las primeras y fértiles síntesis de las nuevas tendencias que, como cajas chinas, van surgiendo unas de otras, postulándose cada una como antítesis de la anterior. Como el realismo pictórico generó el impresionismo y éste el cubismo y la abstracción, la reacción teatral anti realista, se expresan en el simbolismo y sus descendientes: el dadaísmo, el surrealismo y el expresionismo. En todos los casos, los actores se encuentran a la cabeza de esos movimientos, aliados con dramaturgos y poetas; y el primer grito sorprendente del dadaísmo lo da un poeta desde el teatro con *Ubú rey*, la pieza hoy ya clásica de Alfred Jarry.

Los movimientos renovadores del teatro lo abarcan todo y, a su frente están los actores. Los dramaturgos van creando lo que las nuevas ideas y prácticas actorales les inspira. Perso-

nalmente, he observado que, durante el siglo xx, las dramaturgias se han desarrollado porque las prácticas actorales las hicieron muchas veces posibles. Sin Stanislavski y el Teatro de Arte de Moscú no es concebible el Chéjov de sus grandes obras; sin Antoine, Zola no hubiese llegado al teatro, ni los hermanos Goncourt ni Porto Riche ni Sardou. Ni la dramaturgia alemana hubiese generado a Hauptmann, por ejemplo, sin la *Freie Bühne* (traducción fiel del *Teatro Libre* de Antoine), como con el paso del siglo no hubiésemos tenido a Brecht sin Piscator y, ante todo, sin Reinhardt y sus actores.

Es durante aquel final de siglo que se revisan las bases de las técnicas actorales, se investiga la antigua *commedia dell arte*, se reflexiona sobre el rol del actor en la sociedad y, junto con la formulación de una nueva ética, surge la necesidad de una nueva formación.

Ya hemos visto cómo, la aparición del nuevo arte orgánico de la puesta en escena, ciñe al actor en un nuevo universo estético creado por el director como intérprete del texto. Pero tal exigencia, crea una nueva tensión que es interesante recorrer brevemente a lo largo del siglo.

La constitución y desarrollo en Europa de los movimientos socialistas y hasta la fugaz experiencia de la Comuna de París (1871), convulsionan al mundo. Todos los matices del socialismo (marxista, democrático, anarquista), se desparrraman por el mundo y desde el epicentro europeo en que se generan, alcanzan rápidamente al mundo marginal, colonial y semi colonial. En ese sentido es bueno señalar que tales orientaciones llegan a nosotros en las dos últimas décadas del xix, casi simultáneamente con su clímax en Europa.

Creo es el clima del cambio, de siglo y de ciclo político, económico, social y cultural, lo que produce el surgimiento de la puesta en escena como un nuevo arte que da al actor una nueva significación. El director, tanto en teatros oficiales como privados, pasa a ser el centro del grupo teatral y la época de los *monstruos sagrados* entra en su ocaso. Esos directores crean estéticas a las que los actores se pliegan y ponen su sello personal en sus creaciones. Por primera vez el público, la crítica y los actores, reconocen el valor y trascendencia del director como creador. Y los últimos, comienzan el aprendizaje de su nueva significación dentro de un colectivo y de un hecho artístico unitario.

El grupo, la compañía o elenco oficial o privado, constituye una microsociedad que quiere ser espejo de la macro sociedad que lo incluye. Pero la opción es, en todos los casos, por la superación de un estado de cosas que unánimemente, los teatristas consideran injusto, oprimente y cargado de sórdida fealdad. Todas las corrientes renovadoras de la teoría y de la práctica teatral, contemporáneas de la profundización de las ideas socialistas, optan por una sociedad distinta. La actitud puede depositar la esperanza de cambio en esas nuevas ideas que llevan hacia la revolución rusa de 1917, o desechar toda fantasía de nueva realidad para que sólo el arte exprese esa redención y el artista viva sumergido en él. Así como el realismo de Antoine y las teorías y prácticas de Stanislavski, son hijas del pensamiento socialista, los

simbolistas se enrolan en la segunda tendencia y su negación culmina en el dadaísmo que proclama un escepticismo total, incluso con respecto al arte.

Tomar partido en ese debate, comprometerse con tales causas, es el recurso de dignificación de sí mismo que el actor encuentra en este momento crucial del cambio de siglo. Un arte del exhibicionismo y la vanidad, comienza a ser pensado nada menos que como instrumento de cambio social. Pues, si bien es cierto que en todas las épocas los actores acompañan los procesos políticos y se comprometen con ellos, lo hacen a título individual. Ya no se trata de eso; ahora el teatro que, recordémoslo, conserva el monopolio del espectáculo de entretenimiento y es, por lo tanto, el único evento que reúne masas, considerables para la época, se ve a sí mismo, colectivamente, como un factor revolucionario.

Como contemporáneos, es posible que nos enternezca tanto inocente fervor y es aceptable que tal pretensión fuese exagerada. Pero produjo en la mini sociedad del teatro un cambio radical, un giro copernicano en la forma de reconocerse el actor a sí mismo, como en los directores, los dramaturgos y cuantos contribuían al proceso teatral. Si bien el divismo no desaparece, empieza a formar parte de la mala conciencia de lo teatral, como una supervivencia de especies en extinción o que se desea o necesita extinguir, en función de la fuerte sentencia de Eleonora Duse.

Se trata de una tensión permanente entre el sentido de lo colectivo y la individualidad fuertemente creativa del actor; un conflicto de poder entre el actor y el director (paralelo con el que el dramaturgo tiene con el actor y con el director). Con el tiempo, vimos llegar la época del divismo de los directores y situaciones de insoportable vanidad provenientes de ellos. De este conflicto, naturalmente no resuelto, tiende a surgir una síntesis de equilibrio y la aceptación de que el ejercicio del teatro, por ser realizado por hombres que se asocian para una creación común de naturaleza artística, es de por sí, una relación conflictiva, como todo colectivo lo es. Pero en este caso, la necesidad de protagonismo ante el público es muy posible que lo agudice. (En el teatro, se suele denominar *conducta profesional* la capacidad para eludir tales conflictos, poniendo por delante la tarea común a realizar).

Sea como fuere, desde perspectivas políticas e ideológicas muy diferentes, el siglo xx generó puestas en escena memorables y actores grandes en número sin precedentes, fenómeno que creo en parte debido a la difusión generalizada de la educación popular, que como política natural y responsabilidad ineludible del Estado, es muy reciente. Esta educación permitió acceder al arte y a los bienes culturales en general a sectores sociales antes marginales, aún cuando constituyeran la inmensa mayoría de la población.

En todos los conflictos del siglo, el teatro ha hecho escuchar su voz, que ha sido la de sus actores. Y la irrupción de la post modernidad, ha sembrado en el teatro, como ya lo hemos visto, disoluciones insospechables sesenta años atrás y creaciones admirables: en todos los casos el actor, sostenido en un texto literario o librado a su propia creatividad, en la atmósfera

recogida y algo solemne de los teatros de repertorio o ante públicos rumorosos de los teatros de revista o *music-hall*, bajo techo o en la calle, ha expresado los conflictos de su tiempo.

Pero el siglo xx termina, también, con el monopolio del teatro en el entretenimiento público. Las masas de entre cien y mil personas que en el pasado constituían el campo de batalla ideológico insuperable, hoy resultan ridículas cuando una transmisión televisiva a nivel mundial es vista simultáneamente por miles de millones de espectadores.

Sabemos que el primer jalón de esta pérdida lo constituyó el cine. Un gran arte que, para existir con solidez, necesita previamente apoyarse en una industria; una industria que desde su origen demandó grandes inversiones de capital. Esta inversión no ha hecho sino aumentar, en proporción geométrica desde las que sostenían los modestos primeros estudios hasta hoy, desarrollando en el mundo una industria con centro de gravedad en los EE.UU., de inmenso poder económico que, como todo poder de ese tipo, alcanza también los niveles políticos. La fuerte presión de la gran industria norteamericana, para que los cines nacionales no se desarrollen, quitando horas de pantalla a su producción, es una muestra directa y clara de ese poder.

Pero esa gran industria, que al principio no podía sino servirse del actor, ha terminado por hacer del actor, el eje alrededor y en función del cual, gira toda la industria. Determinados nombres y rostros, crean tendencias positivas en el público, que constituyen la primera base de los éxitos comerciales. Los *cachets* de los actores en el mundo del cine norteamericano, por ejemplo, forman parte de los rubros que encarecen seriamente la producción y se cuentan por millones de dólares. Y como se trata ya de un hecho cultural contemporáneo universal, no podemos abstraernos de ningún modo de la realidad de que el cine del mundo desarrollado está omnipresente en nuestra vida y que forma parte importante del aparato educativo no formal de la sociedad contemporánea. Creo debemos dejar, por ahora, de incorporar a esta síntesis, nuestra problemática cinematográfica nacional; sólo digamos que nuestra industria, de relativo poder algunas décadas atrás, se encuentra hoy prácticamente extinguida y los realizadores suelen concretar sus proyectos por medio de hazañas personales de financiamiento.

El actor, en toda la cultura del Occidente, ha sido desplazado por su imagen en la pantalla, como ha sido el teatro arrancado del centro de la atención pública. Los actores así, internacionalizan su imagen y se convierten en ídolos internacionales, lo que termina siendo una atroz operación de deshumanización. El actor sufre un proceso de alienación que lo separa de su creación que, fijada en imagen, queda en manos del director o, en realidad, de los productores y exhibidores que pueden hacer, de una película filmada, algo totalmente distinto a eso que se fijó. Alienación que multiplica el hecho de que, en una sociedad donde todo se mide por la capacidad de venta, es decir una sociedad que cambia los hombres por el producto que puede venderse, la propia valoración termina haciéndola el individuo según la medida en que su imagen se vende. Un reciente reportaje al actor Bruce Willis, con motivo de una nueva pelí-

cula, comienza diciendo en el primer párrafo que: “...su gran éxito es el clásico de horror *Sexto sentido*, que supera (una inversión) de 250 millones de dólares”.<sup>1</sup> ¿Por qué tales datos llegan al periodismo? Porque las productoras quieren que se conozcan, pues la gran inversión da prestigio, sensación de riesgo y abona el posible éxito, porque para el público esas mareantes sumas de dinero son un bien y un valor importante de por sí. El reportaje continúa, con la exposición de Willis: “Pero para el actor, lo único que tiene bajo control es su proceso creativo, el intento día a día de ser verdadero... Gran parte del aspecto comercial de una película está fuera de mi alcance. Lo único que sí puedo controlar es mi actuación. Pero hoy lo más emocionante que le cuentan a la gente es la cantidad de dinero que se gasta en las películas y cuánto se gana”. Y agrega: “el problema es que el proceso del film está tan alejado del público que se pierde la proximidad que se logra cuando se toca con una banda frente al público o cuando se está arriba de un escenario en una obra en vivo”. Todo en tal declaración es elocuente; y si agregamos que ni siquiera tiene el actor el control sobre su creación, porque escenas completas pueden desaparecer de un film o ser montadas de manera tal que la interpretación se desvirtúa, el diagnóstico de la alienación es total. Eso sin contar con que el reportaje mismo, forma parte de la inversión publicitaria con que la producción promueve su película en el mundo.

La televisión complicó aún más las cosas al transformarse en una forma de espectáculo en sí, que no requiere ningún esfuerzo, por parte del espectador y que termina sintiéndose, como la luz cuando se aprieta el *switch*, un bien de la naturaleza. Pero, además, también tiene un apoyo importante en el trabajo actoral que, como dijimos, pasa a ser imagen y no presencia. Y, por último, la red de intereses entre canales de televisión, diarios y radios, que los exhibidores no pueden eludir, crea una trama muy fuerte y muy cara de difusión de todo producto que quiera venderse, incluyendo un espectáculo teatral: lo que no está en los medios, no existe.

El teatro ha sufrido por todo esto grandes alteraciones; y teniendo en cuenta que él es el actor en situación de representación frente al público, es principalmente el actor quien las ha sufrido. A lo largo del siglo, el teatro ha ido dejando paulatinamente de ser masivo, primera alteración sobre su imperio exclusivo de cuatro siglos. Y si sumamos los perfeccionamientos vertiginosos de la comunicación ocurridos en los últimos decenios, terminamos de medir lo radical del cambio.

Decíamos antes que miles de millones de personas pueden ver y ven, simultáneamente, un programa de televisión de interés mundial, transmitido en directo. Otros tantos ven, sucesivamente y en todo el mundo, cientos o miles de copias de los films de distribución mundial, en la medida en que esos millones de espectadores se tomen el trabajo de salir de su casa para ir a un cine. Pero, de no hacerlo, la televisión abierta y por cable les ofrece toda clase de programas y de films de las más variadas categorías, desde el porno a *Alejandro Nevsky* de Eisenstein, mientras internet cuenta por millones las apelaciones a sitios para informarse o

1 *Clarín*, suplemento Espectáculos, 21 de octubre de 1999, p. 8.



entretenerse.

Frente a eso, el actor convoca a una pequeña asamblea de público para representar viva y corporalmente, durante un tiempo real, ante él. No hay copia posible de ese acontecimiento, que pueda repetirse; porque si lo hubiera y ya no tuviese el espectador ante sí al actor vivo y palpitante, ya no sería teatro. La representación es irrepetible, porque es un hecho vivo. El teatro opera, de alguna manera, en forma inversamente proporcional a la masa de espectadores que lo presencia: una sala demasiado grande que coloca a una gran porción de espectadores a mucha distancia del actor, haciéndole demasiado pequeña y difícil su visión y su audición, oscurece el teatro, hace diminuta la figura humana y rompe la comunicación.

El teatro es, en todo sentido, un arte vivo a la medida del hombre, incluso en sus proporciones posibles. Por eso lo masivo ya está fuera de su alcance. Y esta característica que, a primera vista, lo coloca en desventaja con respecto a los otros medios artificiales de comunicación, es al mismo tiempo, el detonante de la recuperación de su sentido; porque se ve obligado a exigirse una gran pureza de medios que le permitan cumplir a cabalidad, sin desviaciones, su milenaria función de enfrentar a hombres con hombres, para que todos indaguen en sí mismos y juntos realicen la celebración del misterio de la vida. De esa manera, toda tentación de masividad es torpe y vana, por inútil e imposible. El teatro vive hoy, en las breves grietas que la cultura de masas, con sus medios elefantiásicos, no puede ocupar.

Por eso mismo, la figura del actor, insignificante en su humanidad ante los megafenómenos de la comunicación contemporánea, constituye en sí misma una forma de resistencia, que sigue reclamando y afirmando la medida humana, la verdad sustancial del ser humano carnal, frente a una virtualidad que, en su omnipresencia, pareciera intentar sustituir aquella realidad por otra que, por virtual, no lo es: así como el teatro es no masivo por definición, la vida virtual no es vida sino apariencia, no es cuerpo sino imagen reproducida.

Aquella revolución que el teatro creía, muchas décadas atrás, podía contribuir a realizar para cambiar la sociedad, ha ocurrido: cambió la forma en que el teatro se ve a sí mismo, recuperó el sentido absoluto del presente teatral y la presencia del actor vivo ante el público como la única y gran condición para la existencia del teatro.

Cuando más arriba nos referíamos a programas de televisión de sintonía mundial, aludíamos en especial a eventos deportivos como el mundial de fútbol y a uno, más especialmente aún, que tiene que ver con el actor hoy: la entrega por la Academia de los premios Oscar, que se realiza anualmente, concitando la expectativa del mundo entero. Resulta extraño que uno de esos excepcionales eventos se refiera a los actores; en general son ellos los que crean el suspenso del público del mundo. Cualquiera puede observar que la monótona ceremonia a la que ningún show agregado logra dar real y sostenido interés, comienza por rubros que al espectador común no le interesan: mejores direcciones de arte, mejores documentales, mejores vestuarios, animaciones, guiones, etc. Al entrar en el capítulo de directores, si los ternados

han logrado presencia en los medios del mundo, concitan alguna expectativa. Pero los rubros de actores de reparto y protagónicos, que van al final, cuando la audiencia del mundo hace esfuerzos enormes para no quedarse dormida, son la razón de ser de esa espera. Cada espectador elige para sí su candidato de las ternas, y que el ganador coincida o no con su elección, lo estimula o lo frustra.

¿Qué síntoma está manifestando tal interés? ¿Es que el actor se ha librado, finalmente, de la excomunión con que la sociedad tuvo a raya su fuerza y su capacidad de conmover? ¿De un ser infame ha pasado a ser un dios? Me permito opinar que más allá de las apariencias, la situación no ha variado mucho. Es cierto que ahora los actores, como los cantantes y las figuras del espectáculo, tienen guardaespaldas, que Molière no tenía; si bien nadie se ocupa ahora de impedir el entierro en sagrado de los actores (seguramente porque el Estado moderno ha prohibido *todos* los entierros en sagrado y, por razones de higiene ha creado los cementerios municipales y, finalmente, ha privatizado la muerte permitiendo el negocio de los cementerios privados...). Pero los guardaespaldas están ahí, porque se sabe que la pasión de los fans es muy ambigua y contiene una dosis peligrosa de agresividad. Más de una de esas figuras ha salido magullada de manifestaciones de afecto de ese calibre y ha habido oportunidades en que los guardaespaldas han debido aplicarse en pequeñas batallas campales para salvar a su patrón de sus admiradores. Reaparece el mito de Díónisos descuartizado por los gigantes; y en esas bravías persecuciones de astros protagonizadas por mujeres, se vuelve a ver a las bacantes excitadas por el dios, desenfrenadas por un amor que llega a destrozar y a matar.

El fenómeno merece una detenida atención: por su ambigüedad, su inquietante progresión del afecto al linchamiento y por su conexión con supervivencias ancestrales. Por supuesto, no puedo yo explicarlo; sólo señalar su presencia que, ante todo, hace del actor (en nuestro caso), un ser no real, que forma parte de un Olimpo impenetrable que parece realizar los sueños que las frustrantes realidades de la inmensa mayoría de la gente, hace absolutamente imposibles. No se trata de que ese hombre o mujer hayan sido dignificados, es decir, puestos en su sitio como seres normales y ciudadanos corrientes, iguales entre iguales. Por el contrario, son deidades, porque concentran el ideal de la sociedad capitalista contemporánea: son famosos, son ricos y, se supone, son poderosos. No por nada la Academia no elige alguien para premiarlo por su talento, operación que sería mucho más franca, directa y realmente noble. En cambio, la Academia inventa un modo de transformar esa distinción en una competencia pública que, con su artificial dramatismo, permita un programa de audiencia universal. Una competencia entre pares, de por sí siniestra, de la que surge un *ganador*: Ganar es el verbo fundamental de nuestra época y los astros del cine, ganen o no el Oscar, son ganadores, son famosos y ricos; y son éstos los valores fundamentales que la sociedad les atribuye, con independencia del talento que, en muchos casos, tienen en generosas proporciones. Pero, como dice Bruce Willis, lo más emocionante, para la gente, es cuánto dinero valen, cuánto pueden producir, cuan triunfadores son.

Mientras tanto, la vida de los actores es el proveedor constante de chismes de alcoba, escándalos y curiosidades morbosas. Un periodismo profesional del chisme y de la murmuración contribuye a estimular los efectos de los gestos de las estrellas en su vida privada, en sus amores, relaciones familiares y amistosas. El actor sigue siendo el receptáculo de todo el erotismo frustrado de la sociedad, el depositario de las represiones, pues se sigue fantaseando, como tres siglos atrás, con que ellos realizan lo que la sociedad y cada uno de sus miembros no se atreven a realizar. ¿Por qué extrañar entonces que la admiración se torne vengativa y sádica? ¿Por qué sorprenderse de que un fanático admirador descargue un revólver sobre una de esas figuras? Son deidades que se tornan demoníacas y, como tales, deben ser eliminadas.

Naturalmente que todo esto ocurre con proporción frecuente de colaboración de los actores: la confusión del mundo contemporáneo los mueve a veces a provocar la difusión chismológica a través de los medios. Y mucho actor o actriz principiante intenta (y a veces logra), trepar al éxito llamando la atención sobre sus costumbres sexuales. Hay un proceso de realimentación constante de esa industria profesional del chisme, que encuentra imitadores en todas partes y también entre nosotros.

Creo que todo eso opera para que una audiencia de miles de millones de espectadores, espere y siga la ceremonia de los premios Oscar desde todos los países del mundo, esa ceremonia donde los actores más famosos y, en muchos casos, más grandes, actúan como extras de un programa que produce y mueve millones de dólares, de los que esos extras distinguidos, no participan en absoluto. Es más, ignoro si allá, los actores presentes cobran un cachet por estar sentados en esa platea y la cámara tome sus valiosos rostros; en nuestro medio, donde todas esas condiciones se han copiado al pie de la letra, en un intento curioso de imitación y tratando de disimular nuestro subdesarrollo, los colegas hacen ese trabajo de extras sin ganar un centavo...

En todos los casos tales ceremonias constituyen la culminación de una estructura de producción a la que todos los medios se vinculan directa o indirectamente, para realimentar el mundo mitológico e infernal de los actores, domesticados por un descomunal aparato industrial que los usa y los bota sin miramientos. Mientras tanto, los obliga a una lucha abrumadora para mantener valorizada su imagen, a una competencia extenuante y a una entrega de su propia vida privada que, incluyendo su muerte, debe servir de espectáculo.

Y, si bien es cierto que, para ser justos, debemos reconocer avances en la valoración del actor por la sociedad (algunos de ellos llegan a ser verdaderos líderes de opinión), creo no menos cierto que aún estamos lejos de una igualdad auténtica que vaya más allá de lo legal, con excepciones ciertas que estimulan una respetuosa admiración. Pero la profesión en sí, sigue siendo parte de los confusos sueños, instintos y represiones de la sociedad. El avance no es profundo y en el fondo y más allá de las apariencias, el rol social del actor sigue siendo el mismo. Y toda apariencia de poder por parte del actor, sobre todo en esos niveles oligopólicos,

no es más que eso: apariencia.

Pocas cosas tan vulnerables como un actor, un ser que quiere *actuar* y que suele poner en esa necesidad la totalidad de su líbido. El siglo nos da ejemplos numerosos de esa vulnerabilidad: el macartismo desencadenó una ola de catástrofes profesionales, provocando suicidios y depresiones de muerte, con sólo despertar el terror en las empresas productoras, que no se atrevían a contratar actores incluidos en aquellas siniestras listas negras; nuestra última dictadura asesinó actores díscolos, o los obligó al exilio o a la muerte profesional dentro del país; en períodos democráticos anteriores, las listas negras también circularon e hicieron serios daños. No se trata sólo de la imposibilidad de ganarse la vida sino de algo más grave: la pérdida del sentido de una vida que no puede hacerse, como la del escritor o el pintor, en soledad; los actores, para ser, necesitan un colectivo dentro del cual puedan significar, y si eso no se les da, la imagen de la muerte los visita con obsesiva frecuencia.

En medio de tales convulsionados movimientos, el teatro sigue su propio camino, porque en su medida humana, sigue despertando la atención de pequeñas asambleas de público que cada día, en todas partes, se reúnen para celebrar el rito de la vida. En el aludido reportaje de Bruce Willis no deja de conmover su nostalgia de un pequeño escenario con una banda de rock en vivo o del público presente y temporal, de una representación teatral. Y ese es el cambio social que el teatro ha logrado hacer, en eso ha consistido su gran revolución: en preservar la medida humana cuando la espiral de deshumanización se hace más vertiginosa y más y más poderosa.



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