

Apuntes para una Poética del Actor Teatral¹

Likachiku lulaakap Harawikpa kilkaashakuna

*Jorge Prado Zavala**

Resumen

En las siguientes líneas intentaremos desarrollar una descripción del quehacer artístico del actor teatral: su definición, sus funciones, su misión en el arte teatral y su participación específica en la creación del sentido escénico.

Palabras clave

Poética, teatro, actor.

Shuukukuna limana:

Harawik, likachiku, lulaanila.

Recibido: 22 de agosto de 2017 / Corregido: 31 de marzo de 2018 / Aceptado: 29 de mayo de 2018.

* Filiación: Equipo Interdisciplinario de Investigaciones Escénicas (EIIIE) del Instituto de Educación Media Superior de la Ciudad de México (IEMS).

Datos del autor

Jorge Prado Zavala. Mexicano. Actor de teatro, investigador y docente en lengua, literatura y teatro. Doctor en Humanidades (Literatura) por la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México (UAM-I). Maestro en Literatura Comparada por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Licenciado en Literatura Dramática y Teatro por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Correo: jpradoz@yahoo.com.mx Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0169-7255>

¹ Este ensayo es el núcleo de la primera tesis doctoral en México en tratar sobre el arte del actor (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2012).

Notes for a Poetics of the Theatrical Actor

Abstract

In the next lines, we will try to develop a description of the artistic work of the theatre actor: his definition, his functions, his mission in the art of theatre and his specific participation in the scenic sense creation.

Keywords

Poetics, Theatre, Actor.

Notas para uma poética do ator teatral

Resumo

Nas próximas linhas, tentaremos desenvolver uma descrição do fazer artístico do ator de teatro: sua definição, suas funções, sua missão na arte do teatro e sua participação específica na criação do sentido cênico.

Palavras-chave:

poética, teatro, ator.

*“In recitante sonent tres linguae: prima sit oris,
Altera rhetorici vultus, et tertia gestus.”
Geoffroi de Vinsauf. La poética nueva (S. XII.)*

Hoy se sabe que todo el problema y el interés que el teatro implica giran en torno a la relación fugaz entre el espectador y el ejecutante del texto dramático en un espacio controlado. El ejecutante propicia la magia, es decir, las voces y los ademanes transformadores del espacio-tiempo cotidiano para volverlo un acontecimiento fuera de lo normal. Sus palabras y silencios, la disposición y despliegue de su cuerpo en el nuevo y volátil éter de la escena, nos cautivan y orientan hacia una experiencia no del todo definible. Es esa participación del ejecutante en la generación del fenómeno teatral una de las intrigas más interesantes en el campo de las artes y las humanidades. Llamamos al ejecutante teatral: Actor.

Aristóteles no nos habló mucho sobre el arte creativo del actor. El capítulo seis del *Arte poética* de Aristóteles se titula *Definición de la tragedia y Explicación de sus elementos*. Sobre el espectáculo dice: “es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe sin representación y sin actores” (1450b, pp.18-20). La lectura inmediata de estas últimas líneas explica el desdén histórico de teóricos y críticos hacia el trabajo del actor en la realización integral de la obra dramática. Evidentemente el comentario hace referencia a la fuerza lírica del drama, fuerza que esencialmente trasciende lo efímero de su representación escénica. Aristóteles percibe al espectáculo como un elemento subordinado a la literatura, aunque, al parecer, en aquel tiempo iniciaba apenas el análisis de ambos modos discursivos (el arte efímero de la representación frente al arte perenne de la escritura). El hecho de que entre los elementos constitutivos de la tragedia le parezca la composición del canto (melopeya) el más importante (un elemento no registrable en el papel como para que su lectura ofreciera los mismos efectos que su representación en vivo), demuestra que no se había profundizado acerca de las peculiaridades de la puesta en escena.

Sobre el pensamiento y la elocución es el tema del capítulo diecinueve de la *Poética* aristotélica. Aquí se determina que “corresponde al pensamiento todo lo que debe alcanzarse mediante las partes del discurso” (1456a, pp. 36 y 37.) Se refiere a los recursos de la retórica, de la palabra. Muy importante resulta lo que se dice con respecto a los modos de elocución, “cuyo conocimiento corresponde al arte del actor y al que sabe dirigir las representaciones dramáticas; por ejemplo, qué es un mandato y qué una súplica, una narración, una amenaza, una pregunta, una respuesta y demás modos semejantes” (1456b, pp. 8-11). Con esto, Aristóteles especifica que el ámbito del quehacer del actor (y también el del director de escena) es el de la interpretación verbal. También se deslinda (con gran honestidad) del estudio serio de un arte que no considera dentro del margen de su competencia: “en cuanto al conocimiento o ignorancia de estas cosas no se puede hacer al arte del poeta ninguna crítica seria. [...] Quede, pues, esta consideración a un lado, como propia de otro arte y no de la poética” (1456b, pp. 14, 15, 18 y 19.) Si mediatizamos la lectura de “seria” con un poco de atención, habrá que reconocer que el filósofo no está juzgando de poco serio al arte del actor, sino a la posibilidad misma de hacer ese juicio dado que no corresponde a su esfera de competencia. En otras palabras: Aristóteles no elabora una poética del actor.

Aristóteles considera que el ejercicio particular de la voz y su modulación es un dominio que pertenece exclusivamente a sus ejecutantes. Lo mismo podría decirse de su gestualidad, su expresión corporal. Es una lástima que, por falta de una metodología clara para su análisis

sis, principalmente, el campo de la actuación no haya sido estudiado por el filósofo con más profundidad. De ahí que se nos negara por siglos la sistematización de una *Poética actoral* integral.²

Dejando de lado las rigurosas limitaciones de la teoría y la crítica para usar las ventajas y libertades de la narrativa ficcional, Umberto Eco propone una hipótesis acerca de cómo sería, o hubiera sido, una segunda parte de la *Poética* que en el imaginario de los lectores más devotos de Aristóteles estaría dedicado precisamente a completar sus reflexiones sobre la comedia (cap. v de la *Poética*). En *El nombre de la rosa*, Eco plantea cuál hubiera sido el contenido general, de alto interés por cierto para los actores:

La comedia nace en las *komai*, o sea en las aldeas de campesinos: era una celebración burlesca al final de una comida o de una fiesta. No habla de hombres famosos ni de gente de poder, sino de seres viles y ridículos, aunque no malos. Y tampoco termina con la muerte de los protagonistas. Logra producir el ridículo mostrando los defectos y los vicios de los hombres comunes. Aquí Aristóteles ve la disposición de la risa como una fuerza buena, que puede tener incluso un valor cognoscitivo, cuando, a través de enigmas ingeniosos y metáforas sorprendentes, y aunque nos muestre las cosas distintas de lo que son, como si mintiese, de hecho, nos obliga a mirarlas mejor, y nos hace decir: Pues mira, las cosas eran así y yo no me había dado cuenta. (Eco. 1988, p. 571).

Vale la pena observar aquí el paralelismo entre la función social de la comedia propuesta por Eco en su versión apócrifa de Aristóteles y la función social del actor, llamado a veces comediante: Una idea superficial del actor nos lo suele presentar como alguien que miente, aunque en su arte de hecho nos obliga a mirar mejor sobre las cosas. Eco también aventura un primer párrafo apócrifo a manera de prólogo para esa sección perdida de la *Poética*:

En el primer libro hemos tratado de la tragedia y de cómo, suscitando piedad y miedo, ésta produce la purificación de esos sentimientos. Como habíamos prometido, ahora trataremos de la comedia (así como de la sátira y el mimo) y de cómo, suscitando el placer de lo ridículo, ésta logra la purificación de esa pasión. Sobre cuán digna de consideración sea esta pasión, ya hemos tratado en el libro sobre el alma, por cuanto el hombre es –de todos los animales– el único capaz de reír. De modo que definiremos el tipo de acciones que la comedia imita, y después examinaremos los modos en que la comedia suscita la risa, que son los hechos y la elocución. (Eco. 1988, pp. 566 y 567).

La elocución, es decir el dominio del arte del actor, vuelve a ser el modo por el cual el género consigue su eficacia. Acaso con mayor experiencia y observación Aristóteles hubiera dedicado alguna sección a la actuación. También es muy posible que no haya escrito nada más sobre la comedia ni sobre el actor que lo ya escuetamente contenido en los capítulos originales de la *Poética*. La *Poética* es considerada como una de las primeras y más importantes obras teóricas sobre arte, literatura y teatro. Los dichos del filósofo griego perduran como referencia dogmática, no sólo en cuanto a formas y contenidos de la poesía, sino como base de la tendencia realista que marcó el nacimiento estético de “Occidente” (entendido como una civilización eurocentrista). Sin embargo, leer esta obra como un mero recetario para los creadores, o bien, como un *checklist* para los críticos, trae graves riesgos:

2 Por “integral” queremos referirnos a una poética comprendida desde el entendimiento del sujeto creador de la obra artística conocida como actuación, y no solamente desde la perspectiva del espectador crítico.

Así, la hermenéutica tradicional del discurso original que comprendió al teatro como dimensión privilegiada del conocimiento, cúspide del hacer artístico y origen de la sabiduría, la *Poética* de Aristóteles, no sólo fragmentada y fragmentaria, perdida y hallada en un laberinto lingüístico irreparable, se convirtió en preceptiva y premática de una técnica literaria ajena a su realización escénica o en fundamento de una estética incapaz de discernir la realidad escénica del aquí y ahora efímero del teatro; o un capítulo de interés filosófico en la sistematización científica del legado aristotélico o recetario de fórmulas dramáticas, incomprensibles fuera del contexto sistemático del pensamiento que la produjo. (Luis de Tavira, 2010, pp. 8 y 9)

Con respecto al arte del actor visto por esa “hermenéutica tradicional” como accesorio prescindible, hay que advertir que:

Tal impostura de la tradición estética acostumbra justificarse en aquella afirmación aristotélica que desde una inexacta traducción del texto de la *Poética* parece considerar la representación escénica del drama como irrelevante para el discurso poético [vi.1450b.18-20], cuando lo que en realidad confiesa Aristóteles con honestidad filosófica es la imposibilidad de su discurso para referirse a la consistencia efímera y variable del fenómeno escénico, al que reconoce como el más respetable enigma en que se realiza el acto poético de la *mimesis* dramática [xix.1456b.1319]. (Luis de Tavira, 2010, p. 5)

Por lo tanto, los elementos específicos precursores para una poética del actor sugeridos en el *Arte Poética* de Aristóteles son:

1. Aristóteles sienta las bases generales para el estudio formal de la creación artística. Los actores no deberían ignorar nociones como: mimesis, tragedia, anagnórisis, catarsis, peripecia, fábula, trama. De Tavira resume, para el actor:

Podemos entender la actuación como aquella *poiesis* [creación artística] que crea la *praxis* [quehacer orientado] que consuma la *peripecia* [desarrollo del conflicto] del drama en que consiste la existencia como personificación, cuyo efecto irracional es una *catarsis* [liberación espiritual mediante horror+compasión] cuya intensidad vital consigue la finalidad esencial del drama como arte. La *anagnórisis*, es decir, el conocimiento de la realidad como acontecimiento, esto es, como cambio. (2010, pp. 9 y 10).

2. Que los modos de elocución (la voz) son el dominio del arte del actor. Entre los griegos la actuación estaba dispuesta por máscaras y coturnos, lo que seguramente limitaba mucho el movimiento y la gestualidad. Desde entonces la aplicación de todos los recursos de la voz ha sido esencial para animar un personaje.

3. Aristóteles NO desarrolla una teoría sobre el arte del actor. Al observar que los modos de elocución son su dominio, además de referirse a la interpretación verbal y la expresión oral sólo deja en claro la forma tan compleja como es representado el discurso artístico frente al espectador, nada más (y nada menos). Se sigue buscando e intentando construir una *Poética actoral*. Mientras, no es correcto hablar de actores aristotélicos o no-aristotélicos.

Hoy, aunque en la mayoría de las obras de teatro la palabra juega un papel esencial (casos aparte son la pantomima, el teatro-danza, etc.), un papel que ha sido analizado a profundidad en toda la historia de la crítica y la teoría literaria, no suficientes estudiosos realmente han reconocido el valor de la representación escénica. Sin embargo, la importancia del espectáculo,

del oficio de los actores y de los decorados sobre el escenario, ya se hacía patente en estas palabras del siglo XVI (coetáneas al Renacimiento y próximas al Barroco):

En haziendo el poeta el poema actiuo, luego lo entrega a los actores para que hagan su oficio; de manera que, como muerto el enfermo, espira el officio del medico y empieza el del clérigo, hecho el poema actiuo, espira el officio del poeta y comienza el del actor, el qual está dividido en las dos partes dichas, en el ornato o en el gesto y ademán; y, si no lo entendéys agora, escuchad: ornato se dize de la compostura del teatro y de la persona, y ademán aquel movimiento que haze el actor con el cuerpo, pies, braços, ojos y boca quando habla, y aun quando calla algunas vezes. (Alonso López Pinciano, 1596, 534 y 535 [521 y 522]. Redacción original).

Importa atender cómo, mediante una ingeniosa comparación, el Pinciano equipara el oficio del poeta con el del médico, que cuando muere el enfermo cede su puesto al clérigo. De ese modo, cuando el escritor acaba su tarea, empieza la del actor, y aún más diríamos de todo un complejo de elementos que en la actualidad la semiología intenta abarcar en toda su extensión. Tradicionalmente, el estudio de la literatura dramática se ha limitado al texto escrito. Afortunadamente, se tiende cada vez más a estudiarla desde una perspectiva integral, que no omita lo espectacular. Se confirma que la palabra (ya escrita, ya oral), no es nunca el único elemento a tener en cuenta en la lectura de una obra dramática: el teatro es, además de literatura en la mayoría de las ocasiones (puesta en papel), espectáculo (puesta en escena), y por eso es el más complejo entre los géneros literarios y el que conlleva, necesariamente, una recepción más dinámica. Continuamos esta consideración con otra puntual observación del Pinciano: “En manos del actor está LA VIDA del poema.”

3 **En manos del actor está la vida del Poema, de tal manera que muchas acciones malas por el buen actor son buenas, y muchas buenas, malas por actor malo, esto significo el Poeta Epigramático, quando dixo.**

*El libro que agora lees Fidentino,
Tu te lees y entiendes de manera
Que dexa de ser mio y se haze tuyo.*

(Alonso López Pinciano, 1596, 537 [524])

Como vemos, el Pinciano ya entendía que la literatura se transforma, por voz y cuerpo en vivo del actor, en una obra completa por fin, como si el actor escribiera las últimas frases, las determinantes del significado total, sobre la página en combustión del escenario. Como un resumen del universo barroco, el *Diccionario de autoridades* de 1726 concluye que lo propio del actor, aquello que lo define es, sencillamente, hacer: “Literalmente significa la persona que hace.” Acto=acción, actuar=hacer, de acuerdo con sus raíces latinas.

ACTOR. f. m. Literalmente significa la persona que hace; pero en este sentido no tiene uso, sino entre los Comediantes, que al que representa con primor le llaman Buen actor. Le tiene en lo forense, y legal, y vale el que propone, ò deduce su acción en juicio, ò el que pide, ò acusa à alguno. Es voz puramente Latina. Lat. *Actor, is. Qui alium in jus vocat, aut iudicio sistit.* ORDEN. DE CAST. lib. 2. tit. 12. l. 5. Mandamos que nuestros Procuradores Fiscales no pidan, ni lleven derecho, ni salario alguno de las partes del actor, ni del acusado. QUEV. FORT. Dividiera-se todo el Imperio en confusión de actores y reos, y Jueces sobre Jueces, y contra Jueces. ARTEAG. Rim. fol. 48.

*Y de voluntaria ausencia
seas réo, y el actor.*

(Diccionario de autoridades, 1726, p. 71, 2)

Se precisa, eso sí, que entre los comediantes (o sea en el gremio teatral): “al que representa con primor le llaman buen actor.” El *primor* es un concepto vigente hasta nuestros días: “Destreza, habilidad, esmero o excelencia en hacer o decir algo. Arte, belleza y hermosura de la obra ejecutada con él.” (DRAE 2006: 1200.) Entre todas estas definiciones todavía ha hecho falta caracterizar las destrezas, las habilidades y el arte del actor como lector con el prisma de teorías más recientes.

Para nuestros propósitos, particularizaremos todo nuestro estudio sobre aquel actor cuyo trabajo se apoya en un texto dramático.

Conocer y apreciar las estrategias de lectura que desarrolla el actor dramático desde la exploración incipiente del texto escrito, pasando por todo el proceso de análisis, ensayos y representación, hasta su retroalimentación en la recepción del espectador, es pertinente para emprender una Poética del Actor.

El uso que el actor hace de su cuerpo le permite evolucionar como lector, de ser pasivo-contemplativo a activo-vivencial. Al actor no le basta con apreciar, emocionarse y reflexionar con su lectura. La lectura del actor activa la máquina de su cuerpo para hacerse uno con lo otro: representar al personaje y sus situaciones. El actor empata su vida real con la vida ficcional de la literatura. En ese tránsito, el compromiso del cuerpo es ineludible y eso lo hace una experiencia vivencial. *Ergo*: La lectura del actor es una lectura vivencial.

La importancia que estas observaciones tienen para los estudios de la literatura y el teatro no son pocas. Primeramente, complementan el conocimiento de un arte tan complejo que hasta hace pocos siglos³ comenzó a tomarse como un quehacer serio: el arte teatral y a su oficiante el actor. El mismo Aristóteles reconoció que ese ámbito le estaba vedado por desconocimiento. El hecho de que hoy contemos con más y mejores herramientas para entender sus procesos creativos, así como para su análisis y sistematización, es digno de apreciarse. En

3 Podríamos afirmar que es a partir del siglo XVI que se empieza a respetar profesionalmente el oficio del actor en su versión moderna-Occidental (acaso con la Comedia Italiana y el Teatro Isabelino). El teatro oriental es una historia aparte que partiría desde un punto que en otras latitudes llamamos Medioevo. Junto con la canonización social del estamento actoral aparecen las primeras notas preceptivas, reglamentos y apreciaciones estéticas del oficio.

segundo lugar, hay que reconocer que las estrategias que hacen de la lectura del actor una experiencia estética profunda (vivir la literatura) no son de ningún modo impertinentes para ser aprovechadas por todo tipo de estudiosos y/o amantes de las letras. La práctica de la lectura actoral desarrolla, además: la sensibilidad estética, el conocimiento por la literatura y el arte, habilidades de comunicación lingüística y corporal, actitudes solidarias para la lectura y el trabajo en equipo (la literatura como experiencia cultural comunitaria) y aptitudes de creatividad. En tercer lugar, es evidente que la lectura actoral facilita socializar la literatura (no sólo la dramática sino, mediante adaptaciones, también la narrativa, la lírica, la ensayística, e incluso tipos textuales no literarios), con lo cual se promueve su goce y estudio. El teatro genera nuevos lectores y desarrolla el gusto por la lectura. El actor y la actuación son agentes importantes para la promoción y difusión de la literatura, el arte, la cultura. Finalmente, si respetamos la obvia *intentio* del dramaturgo de escribir pensando en la escena, entonces es inconsecuente e inapropiado desconectar la posibilidad representacional que el texto dramático encierra y la participación indispensable del actor. Nos orientaremos a continuación a analizar un instrumento esencial para la lectura actoral, mismo que no contempla ningún otro paradigma de lector: el cuerpo.

El cuerpo del actor es ante todo el lugar donde se confrontan y ponen en diálogo o en crisis la literatura y el espectáculo. En el cuerpo del actor se vierten las sustancias del texto dramático para, con su imaginación y potencias físicas y emocionales, convertirse en renovada (actualizada, recontextualizada, reterritorializada) expresión artística.

Las inquietudes acerca del funcionamiento orgánico o corporal del actor en busca de principios universales que valieran para todas las tradiciones o culturas, principalmente para las occidentales ante las orientales, han encontrado un cierto orden en los consensos de The Internacional School of Theater Anthropology, fundada en 1979 con el impulso de Eugenio Barba, en una nueva disciplina que nos reúne en torno a la naturaleza del actor:

Originalmente el término antropología era comprendido como el estudio del comportamiento del hombre no sólo a nivel socio-cultural, sino también a nivel biológico. ¿Qué significa entonces antropología teatral? Es el estudio del comportamiento del hombre a nivel biológico y socio-cultural en una situación de *representación*. (1986, p. 184, se repite en p. 198 y en otras secciones y documentos).

La materia principal de análisis de la antropología teatral es entonces el comportamiento humano sobre la escena. Es claro que el comportamiento del actor se deriva de su conducta cotidiana. Sin embargo, en escena ese comportamiento deja de ser cotidiano.

Utilizamos nuestro cuerpo de manera sustancialmente diferente en la vida cotidiana y en las situaciones de “representación”. A nivel cotidiano tenemos una técnica del cuerpo condicionada por nuestra cultura, nuestra condición social, nuestro oficio. Pero en una situación de “representación” existe una utilización del cuerpo, una técnica del cuerpo que es totalmente distinta. Se puede, pues, distinguir una técnica cotidiana de una técnica extracotidiana. (1986, pp. 184 y 185, se repite en p. 203).

La única y verdadera “discusión sobre el actor” en la cultura occidental, opina Barba, es la discusión que hace contrastar la “técnica de identificación” con la de “alienación” (*Verfremdung* [distanciamiento]). Esta discusión, que ha llevado a muchos malos entendidos, observa, encuentra sus raíces en un problema que no pertenece al mundo del actor. Empezó con Diderot y otros filósofos del siglo XVIII, en forma de discusión sobre problemas filosóficos y psico-

lógicos que tan sólo utilizaban al actor como ejemplo (1986, p. 371). Para Barba, cuyo enfoque es transcultural, existen elementos comunes en todas las técnicas y tradiciones actorales. Las denomina principios que retornan, y se reflejan en tres aspectos:

1. La personalidad del actor, su sensibilidad, su inteligencia artística, su individualidad social que vuelven a cada actor único e irrepetible.
2. La particularidad de la tradición escénica y del contexto histórico-cultural a través de los cuales la irrepetible personalidad del actor se manifiesta.
3. La utilización del cuerpo-mente según técnicas extra-cotidianas basadas sobre principios-que-retornan transculturales. Estos principios-que-retornan constituyen aquello que la Antropología Teatral define como el campo de la pre-expresividad. (Barba, 1992, p. 27).

Cuando el oficio del actor implica una búsqueda personal de su *bios* escénico, se despierta la actitud de un aprendizaje constante, la de un investigador.

La profesión del actor se inicia en general con la asimilación de un bagaje técnico que se personaliza. El conocimiento de los principios que gobiernan el bios escénico permite algo más: *aprender a aprender*. Esto es de enorme importancia para quienes eligen superar los límites de una técnica especializada o para los que se ven obligados a hacerlo. En realidad, *aprender a aprender* es esencial para todos. Es la condición para dominar el propio saber técnico, y no ser dominados por él. (1992, p. 26).

Aprender a aprender es lo que, de hecho, ya ha permitido que un actor como Stanislavski, quien constantemente se renovara, se volviera investigador y aportara entonces, además de una creación escénica original, un conocimiento estético significativo.

Ahora bien, actuar, en tanto que interpretar diferentes roles, es lo que de hecho todos hacemos, mediante nuestras conductas, dependiendo del escenario social que nos toque atravesar. La actuación teatral, sin embargo, es singular, por concentrar toda la capacidad actoral del individuo en el espacio-tiempo concreto de la representación escénica. “Reflexionar sobre la actuación es siempre un preguntar continuo sobre el enigma de ese devenir humano que todavía llamamos teatro y que es un incesante preguntar sobre el enigma del teatro que todavía llamamos acontecer humano” (de Tavira, 1999, *El espectáculo invisible*. p. 11).

Buscamos un boceto para propiciar lecturas analíticas e interpretaciones escénicas alternativas que estimulen la actividad crítica del actor tanto en el plano de la creación artística como en el de la investigación. Nos dice Carmen Leñero “El teatro no es sólo espejo de la realidad, sino laboratorio y crisol de nuevas vivencias de lo real” (Leñero, 2003, p. 230).

Como sabemos, tanto el instrumento como la obra creativa del actor confluyen en un mismo elemento que es su cuerpo. Mediante su cuerpo y en su cuerpo, el actor construye el discurso ficcional de una fantasía con grandes potenciales somáticos. El paso lógico es recuperar la experiencia del cuerpo actoral para entender los procesos que articulan su discurso creativo.

Se dice que el teatro es la suma de todas las artes. Si no es así, por lo menos es uno de los medios de comunicación más complejos. Es, por lo menos, el arte que no excluye a ningún arte. Es quizá el arte más humanista. Baste recordar que en una representación teatral el trabajo de creación se da simultáneamente con el acto contemplativo del espectador y que el

artista creador, el actor, es al mismo tiempo parte de la creación misma, es decir, su propia obra de arte:

Cadena de
suplantaciones
para hacer presa del sentido.
(Leñero, 2000, p. 80)

Parfraseando a Paulo Freire (*Pedagogía del oprimido*), el teatro no se enseña: se aprende. Con esto queremos decir que, como práctica artística, la manera más directa de estudiar el teatro es hacerlo. Pero también hay actores que se cuestionan, buscan respuestas, generan ideas y las escriben. Entonces es posible la existencia del actor-investigador. Lleva algunos años y muchas críticas y descalificaciones entender que para realizar un trabajo como actor-investigador tiene uno que desdoblarse. No hace falta optar radicalmente entre la creación artística o la investigación académica, como algunos todavía sugieren. Se trata de una cuestión de momentos alternados. Esto es: se puede primero actuar, luego reflexionar y finalmente escribir. El conocimiento que tiene el actor de sí mismo es fundamentalmente empírico pues el actor lee, y mucho, pero principalmente aquellos textos que le sirvan de partitura o complemento para ejercitar sus pasiones artísticas.

Cuando sentí por primera vez interés por interpretar algunos de los grandes papeles de Shakespeare, intenté sacarles partido leyendo todo lo que pudiera sobre ellos. Toda mi vida he leído vorazmente, aunque siempre he sido capaz de pasar al galope con demasiada rapidez a través de la enorme cantidad de materias a cuya digestión debería haber dedicado más tiempo. Pero creo que me las arreglé para retener una buena cantidad de información. (John Gielgud, 2001 [1991] *Interpretar a Shakespeare*. p. 47).

En otras palabras: El actor teatral es un filólogo empírico cuya especialidad en particular consiste en analizar y ejecutar las estrategias por las cuales se puede animar corporalmente al poema dramático. Si bien hoy la lectura de la obra dramática puede limitarse a la apreciación literaria, todos los lectores imaginan una resolución espectacular con actores ideales. Es casi imposible expresar en términos rigurosamente conceptuales, objetivamente descriptivos, el proceso creativo del actor. Su arte se despliega en complejas combinaciones de acción, diálogo, silencios, tensiones.

Muchos se quedan perplejos frente a una aparente contradicción: ¿por qué, justo en el momento en el que intentamos ir más allá del conocimiento obvio sobre el teatro, las palabras se niegan a ser científicas, claras, esculpidas en definiciones? ¿Por qué se vuelven líricas, sugestivas, emotivas, intuitivas, vuelan de una metáfora a otra y no indican directamente y sin dudas las cosas a las cuales se refieren? Esta perplejidad desemboca a menudo en una respuesta estéril; si las palabras parecen imprecisas quiere decir que también aquello de lo cual hablan es impreciso. Si son personales, quiere decir que indican algo exclusivamente personal. (Barba. 1992. p. 70).

Traducir esa dinámica en una estructura textual estable tiene que resultar en una retórica encabalgada entre la objetividad y la subjetividad.

El Teatro es el arte de la utopía humana,
Que cree en la posibilidad de alterar
El curso inalterable de la historia.
(de Tavira, *El espectáculo invisible*).

Desde luego, actuar en un escenario teatral es un gozo, pero un gozo que se padece. Actuar significa llorar, sufrir de verdad las cuitas del personaje, la insatisfacción del director, la incompreensión del texto dramático, los desvelos memorizando líneas, explorando tonos verbales y gestuales, lo exhaustivo de los últimos ensayos, las incertidumbres sobre la recepción del espectador. Casi nunca el actor se cuestiona qué utilidad podrá tener todo este calvario en su vida, ni en la vida de otros. ¿Por qué entonces el gozo? Porque ser actor significa hacerse de una idiosincrasia, de unas condiciones de vida especiales, es decir:

1. La actitud vital es la de un creador.⁴ La profesión actoral, si bien no es de las más remuneradas ni reconocidas, acaso sea de las más nobles, pues incluso en el ejercicio de un espectáculo pro-anarquista o pro-revolucionario, el actor no hace sino poner en discusión una serie de ideas y sentimientos, prestando para ello, de manera constructiva y plena de creatividad, su cuerpo, su mente, su persona entera.
2. Alguien con propuestas de mundo. El actor trae puntos de vista de otras épocas, lugares y/o mundos y voces imaginarias, con respuestas, soluciones, o bien, nuevos problemas o cuestionamientos que nos despiertan y arrebatan a un nuevo aquí y ahora posibles.
3. En otro tiempo chamán o sacerdote, la imagen más cercana a las facultades del actor es parecida a la de un caballero andante de nuestro tiempo, un “superhéroe”, con una identidad llena de misterios y con una misión positiva en el cosmos, en un oficio donde es creador, instrumento y obra, simultáneamente. No es sorprendente que a los actores más reconocidos se les equipare con estrellas en la constelación del imaginario colectivo.
4. Porque actuar, ya sea en el teatro (como artista) o en la vida cotidiana (como actor social: activista), siempre es mejor que no actuar.

En términos mítico-arquetípicos, el oficio del actor teatral recupera una función casi perdida de antiguos sacerdotes, como es intermediar entre la humanidad y lo otro, lo desconocido. Ser actor -entonces- ofrece una posibilidad de comunicación con los fantasmas propios y los del inconsciente colectivo, un puente con el pasado, el futuro, otros continentes y con el más allá. Es una forma de viajar, tanto por el universo, con la ayuda de la imaginación, como hacia el interior de uno mismo.

La primera herramienta que el actor anhela en sus manos, frente a sus ojos, es su partitura, es decir, el texto dramático. Adicionalmente, el actor no evade, orientado por el director o el mismo grupo de trabajo, la revisión de otros documentos que amplíen y profundicen la comprensión de la historia, el personaje y la ideología que va a representar. No es difícil inferir que este camino laberíntico de aprendizaje abreva de la competencia que el actor desarrolle como lector en todos los sentidos, no solamente de textos literarios (narrativa, poesía, ensayo, además de drama); sino de escrituras provenientes de otras disciplinas (ciencia, periodismo, etc.), incluso de “literaturas” no siempre lingüísticas, tales como las artes visuales (como en los estudios comparatistas de Arnold Hauser, *et al*), el cine (tomado muy en serio desde Walter Benjamin), la arquitectura (analizada por Frederick Jameson), la moda (considerada por Roland Barthes), la gastronomía (*vg* a la manera de Italo Calvino), el cómic (visto por Alexandro Jodorowsky como la literatura del siglo XX), etc. Más específicamente, cuando el actor lee

4 Incluso en las concepciones de Alfred Jarry y Antonin Artaud, la *patafísica*, la destrucción, la anarquía, la revolución, la peste y la crueldad son elaboraciones metafóricas de un desfogue catártico que, aunque agresivo y hasta violento, resulta creativo.

como intérprete-ejecutante (o *performer*), su investigación acota el universo epistemológico al contexto de un guion.

El guion (el texto para la representación) no siempre deriva de una obra dramática, pues puede ser un poema, un cuento, una premisa para improvisar, una imagen, etc. El actor sabe que la primera lectura es apenas el comienzo de un largo viaje consistente en relecturas del guion (lentas, en voz alta, con reiteraciones sobre distintos momentos, memorizaciones de voces y acciones físicas), es decir la lectura del texto; así como en la búsqueda de referentes directos e indirectos de los personajes leídos y sus situaciones (semblanza e intención del autor, contexto de producción, ideología, perspectiva estética, pragmática del habla, etc.), o sea la lectura del subtexto. Así el actor, entre denotaciones y connotaciones, entre el papel y su cuerpo, entre su persona y el personaje, hace el rol de un filólogo muy riguroso, mismo que en su análisis llega a comprometerse de manera empática con su objeto de lectura.

Para el director y para el actor, el texto es una especie de escalpelo que nos permite abrirnos a nosotros mismos, trascendernos, encontrar lo que está escondido dentro de nosotros y realizar el acto de encuentro con los demás; en otras palabras, trascender nuestra soledad. (Grotowski, 1989, p. 51).

El actor debe sentarse a estudiar todo un material literario, teórico y crítico, antes de poder pararse en el escenario, en una serie de jornadas que denominamos *trabajo de mesa*. En estas sesiones:

1. Se determina con claridad el concepto de la puesta en escena. Esto se debe a que el texto dramático, por sí solo, no determina la naturaleza completa del espectáculo que se va a generar. Lejos de ser un defecto por carencia, es una virtud en función de las posibilidades creativas que propicia. La literatura dramática es un pre-texto para el espectáculo, un discurso que aún debe ser planeado y organizado en la mesa, para luego ser desarrollado en los ensayos y, más adelante, consolidado con cada función. En la mesa se hace la pre-producción del espectáculo (escoger el texto, estudiar su contexto cultural, seleccionar el reparto) y se toma una de las decisiones más importantes, que es la de cuál ha de ser el punto de vista a defender ante el tema a representar (y empapar al elenco con esta visión.)
2. El actor deja de leer un texto dramático literario y comienza a ejecutar una partitura de tareas escénicas. El texto dramático deja de verse como literatura, es decir, como ideas, emociones, historias y personajes puestas en papel, para verse ahora como la posibilidad real de una puesta en escena.

Una vez realizado este trabajo, que suele ser la parte más intelectual de una puesta en escena, se pasa a conectar el papel con el resto del cuerpo del actor: voz, huesos, músculos, nervios, corazón, etc., en el proceso de los ensayos. Como consecuencia contundente de este proceso, se da una reacción virtualmente incendiaria para aquellos que sólo pueden apreciar el texto dramático como literatura encerrada en un libro: El actor comete el acto de rebeldía de liberar a esa literatura de su prisión de papel. En nuestro contexto histórico actual, donde los seres humanos nos auto-esclavizamos encadenándonos a la televisión y a la internet, el actor hace explícito que desde siempre el leer es una acción rebelde.

También somos una realidad que aún no somos, por eso sabemos que estamos en la realidad para realizarnos. En el teatro, el actor se realiza para realizar al personaje. Gracias al teatro, la humanidad se humaniza porque se personifica. Así, el mundo dependerá del

teatro que realice; somos responsables del mundo que inventamos. (Luis de Tavira. *El espectáculo invisible*. p. 113).

En la Antigüedad sólo los sacerdotes leían y escribían; siempre estuvo especialmente prohibido a los esclavos; fueron los fenicios quienes socializaron la escritura entre comerciantes. Entre griegos y romanos sólo maestros y aristócratas podían cultivarse. En el Medievo, la cultura estuvo encerrada en bibliotecas y conventos, y poca gente entendía las misas en latín. La literatura se *vulgariza* (se hace popular) con el nacimiento de las lenguas romances. Entre el Renacimiento y el Siglo XIX (pasando por el Barroco, el Neoclasicismo, el Romanticismo, el Realismo y el Naturalismo) era visto con sospecha que una mujer leyera y/o escribiera fuera de la iglesia. El siglo XX es el de la verdadera Revolución del Lector. Sabiendo esto, no es extraño que en nuestro siglo XXI aún haya poderes que opriman a los pueblos en la mansa ignorancia negándoles el acceso a la educación, es decir, a su libertad. *Ergo*: la labor del actor como *lector por horas* (muchas horas en la mesa y otras tantas sobre el escenario) para su sociedad es insurgencia pura.

Ahora hablemos sobre los ensayos. Los ensayos (los no escritos) implican el periodo de mayor incertidumbre en un proceso de montaje. Son también el tiempo preciso para buscar y, de preferencia, hallar el mayor número posible de respuestas. Orientado por un claro concepto escénico (idealmente hablando), el actor no tendría necesidad de preguntar nada, pero, si lo ha de hacer, éste es el momento.

La importancia del ensayo en la vida diaria del actor consiste en que en él puede ejercerse un accionar real sobre la ética, como aquel comportamiento personal que no rinde cuentas a la colectividad sino a sí mismo. [...] Ensayar constituye una apología del error. Su razón de ser es el error, a diferencia de la función del teatro, donde su razón es lo exacto y lo preciso. (Alberto Villareal Díaz, 2006, p. 50) .

Se trata de diseñar, entender, asimilar y, sobre todo, repetir diálogos, trazos y tareas (al ensayo, en francés, se le dice *répétition*.) Además, para el actor el ensayo es un espacio para debatir posibilidades e interactuar con sus compañeros en los juegos creativos del teatro (improvisar, sorprender, enmascarar, fingir.) Al actor le sirve repetir, probar, interactuar y discutir en los ensayos porque...

1. Los ensayos dan seguridad. Son parte integral del entrenamiento del actor, la más directamente relacionada con el proceso de la puesta en escena.
2. Los ensayos son el lugar por excelencia para experimentar, en el sentido de proponer y probar cosas nuevas.
3. Los ensayos son el lugar perfecto para aprender, memorizar, equivocarse, revisar y corregir.
4. Es en los ensayos donde el actor tiene la oportunidad de proponer su punto de vista en el discurso efímero que se proyectará sobre el escenario.

Curiosamente, el actor casi no discute ni plantea su punto de vista verbalmente, sino mediante su conducta personal (entre disciplinada y rebelde) y a través del estilo personal que imprime a su personaje.

Reflexionemos sobre las funciones. Es admirable que, aunque puede haber mil razones para cancelar una función de teatro en una temporada programada, ésta casi siempre se dé. Por esta

razón, el teatro debería de ser visto siempre como un negocio seguro, como una profesión seria, responsable, capaz de garantizar el poder vivir de ella. Sin embargo, acaso por el desgaste físico, emocional y económico que implica una sola función, a veces parece que el actor, más que vivir del teatro, vive para él, como se ve en nuestras notas acerca de las representaciones:

1. Las funciones deben actuarse perfectas, sin errores y, sin embargo, completamente espontáneas y abiertas a la inspiración.
2. Los momentos de inspiración son escasos, así es que es mejor toparse con ellos mientras se trabaja.
3. Es en una función donde el actor percibe, precisamente, que funciona.
4. En el momento de la representación, el actor ya no piensa: actúa. Lo que se llama línea de pensamiento, y que en la cotidianidad varía tanto como la vida real, es ahora para el actor un algoritmo preciso de tareas escénicas específicas, en un ambiente predefinido y extra-cotidiano.

El actor y profesor Héctor Téllez, del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM (ClidyT), hablaba de la sensación de actuar como la de un prisionero condenado a muerte que no puede, ya en la cámara de gases, escapar a su situación. No tiene más alternativa que morir. No puede resistir por mucho tiempo la respiración, así que su última bocanada es profunda... y mortal. La mayor experiencia de su vida es así, al mismo tiempo, la más honda y la más letal. Similar es la emoción que siente el actor. El actor en la representación se siente intensamente vivo e infinitamente indefenso, vulnerable, mortal en la efímera comunión del teatro. Las diferencias con el condenado a la pena capital son que el actor sobrevive, y que -casi siempre- pide más de ese gas letal.

Al terminar la temporada de funciones de *Cuarteto* de Heiner Müller, bajo la dirección de Ludwik Margules en 1996, Laura Almela explicaba a Rubén Ortiz su impresión general de todo el proceso que vivió como actriz.

Fue como un clavado a la vida, a tintes de la vida que yo no conocía, que no había manejado a nivel de experiencia personal. La maravilla de hacer arte (lo digo entre comillas, creo que se ha sobreestimado esta palabra). De pronto te das cuenta de la cantidad de matices del comportamiento humano. Estoy como imbuida en humanidad después de este proceso. (“Entrevista” en *Cuarteto*, de Heiner Müller. [Bitácoras de teatro], 1997, p. 127).

El testimonio muestra cuán profunda puede llegar a ser la experiencia teatral para un ejecutante y, de igual manera, lo difícil que puede ser digerirla y dejarla atrás. Para un actor, la experiencia escénica se vive como la vida misma, y hasta más intensamente. Pero el teatro, si ha de seguir siendo arte, debe quedarse en su virtualidad, en la utopía. La última fase del trabajo creativo del actor es, precisamente, la de escindir la figura actor-personaje. Se trata de un mecanismo consciente y temporal, equiparable a un duelo. Al final de una buena temporada teatral, tal y como sucede en las despedidas de amor verdadero, puede haber “perdón”, pero nunca olvido. Esto es, que el actor puede -y debe- iniciar un proceso de resignación por no poder seguir representando más su personaje, aunque en su sentir crea que siempre llevará esa esencia ficcional incrustada, como si fueran las caricias de un ser querido que, habiendo tenido vida propia, tuvo que alejarse para siempre. Si es sano saber despedirse en la vida real, tanto más lo es en la dimensión límbica (entre real y ficcional) que es el teatro. El actor que no lo hace, se enferma de melancolía, sufre pesadillas y alucinaciones. El actor que lo logra

(casi siempre) está listo para iniciar una nueva empresa. “La semejanza entre la actuación y la locura es evidente, escandalosa y frecuente; la diferencia en cambio, es sutil, rara y oscura: consiste en saberla” (Luis de Tavira, *El espectáculo invisible*. p. 33).

Como en casi todas las fiestas, en el teatro el participante verdaderamente activo acaba completamente cansado y completamente feliz. Por eso, el actor ha de desprenderse de su maquillaje y de su vestuario teatral contento por haber hecho algo bueno en la vida, por haber aprendido cosas nuevas y por haber conocido personas y personajes entrañables.

Pero el actor no olvida del todo y, a pesar de resignarse a colgar su disfraz, la experiencia queda tan impregnada, que en realidad no vuelve a ser exactamente el mismo. Lo que profesionalmente se expresa como: “Tiene más tablas”, en realidad quiere decir: “Ha vivido más.”

We continually adjust our perceptions of reality to fit our own patterns of logic. In a vain attempt to control what we may not understand, or may frighten us, we skew the organic logic of life to fit a logic that comforts our individual egos. When an artist such as Shakespeare [o Calderón de la Barca] reflects truth back to us, he reacquaints us with that original logic, and in so doing gives us a clearer, truer picture than we are often capable of seeing for ourselves. He gives us a pure truth that entertains and enlightens, inspiring the artist within us all. (Doug Moston 1998. “Introduction”, in *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies, A Facsimile of the First Folio*, 1623. London: Routledge, iii.)

“Es un misterio”, diría Tom Stoppard en su guion de la película *Shakespeare in love*. Y se trata, por otra parte, de algo que hacen casi todos los actores, consciente o inconscientemente: dejarse trasninar o mimetizar con su partitura, para contaminar o, mejor dicho, para enriquecer sus propias vidas.

Hay algo totalmente impredecible en la existencia escénica de una obra frente al público. Es este “misterio” lo que hace tan fascinante y tan temible a la vez a la producción teatral. El miedo y la fascinación (una cosa es parte de la otra) son las causas de la superstición teatral. (Harold Clurman, “La lectura de la obra”, p. 29).

De cada profesión, el profesional algo busca que dé sentido a su práctica. En el caso del actor, éste casi nunca busca, como primera opción, una remuneración económica. Lo primero que buscan los ejecutantes es una especie de vida alternativa más intensa y fugaz que la vida misma y, por lo tanto, en el plano de las experiencias sensibles, más vital.

El hombre en general, pero mucho más el actor en particular, jamás deja de actuar. Los mejores actores parecen hiperactivos por naturaleza. Buscan, se preocupan, se involucran en el pequeño gran teatro de sus mundos personales, se comprometen, juegan, se fracturan a veces, y siempre vuelven a la lucha para ganarse la vida no convencional con la que sueñan.

También somos una realidad que aún no somos, por eso sabemos que estamos en la realidad para realizarnos. En el teatro, el actor se realiza para realizar al personaje. Gracias al teatro, la humanidad se humaniza porque se personifica. Así, el mundo dependerá del teatro que realice; somos responsables del mundo que inventamos. (Luis de Tavira, 1999. p. 113).

Los actores no se conforman con una existencia común y corriente. Los actores aspiran a vivir de modo extraordinario, y casi siempre de forma constructiva. El actor nunca deja de ser actor. Se puede decir que su ontología se desdobra en:

1. Cuando está en escena, cuando está -propiamente- actuando.
2. Cuando no está en escena se está preparando: El actor se prepara durante los ensayos (extendiéndolos al trabajo de mesa y a la idealización de nuevos proyectos), o bien, durante su entrenamiento (*training*) personal, o bien, acumulando experiencias de vida.

Por cierto, el *training* es una parte vital de la vida de cualquier actor.

Como el material de que dispone el actor es su propio cuerpo, debe entrenarlo para que obedezca, para que sea elástico, para que responda pasivamente a los impulsos psíquicos como si no existieran en el momento de la creación, con lo que se quiere decir que no ofrezca resistencia. (Grotowski, 1989, p. 220).

El entrenamiento debe ser constante. El propósito del entrenamiento es mantener al actor en disponibilidad inmediata para el juego escénico. El entrenamiento es integral, es decir, no abarca sólo al cuerpo en términos de desarrollo físico, sino también se trata de entrenar la mente y, en su sentido más amplio, el espíritu. El actor debe tener además una cultura general vasta, que le permita conectarse con sus personajes sin importar demasiado de qué contexto histórico-social provengan, para interpretarlos sin juzgarlos. “El ejercicio técnico es una ficción pedagógica que, en su rodeo por la ficción dramática, permite servirla mejor”. (Jean Marie-Pradier, “Eugenio Barba: El ejercicio invisible”, en Carol Müller, 2017, p. 65).

El entrenamiento es el protocolo por el cual se planea, construye y da mantenimiento a la máquina creativa que el actor percibe como su corporalidad, y que es la suma de todas sus capacidades reunidas tanto en su herencia genética (biotipo) y el contexto cultural en el cual creció como persona, como en sus experiencias de vida, su condición física general y sus prácticas cotidianas.

Los cuerpos se dejan enseñar, aprenden. En el *training* sucede lo mismo que en la meditación: si le dedicamos una hora diaria, no alcanzamos su objetivo, pero si le consagramos tiempo, poco a poco el cuerpo comienza a comprender. (Yoshi Oída, “La estrategia del ninja”, en Carol Müller [coord.] *El training del actor*. p. 95)

Por encima de todo, el entrenamiento da seguridad al actor para todo lo que necesita hacer en escena, tanto a nivel consciente (al seguir una secuencia predeterminada, o bien, para tomar decisiones frente al espectador) como inconsciente (un organismo con reflejos casi perfectos, una máquina programada para expresarse con márgenes mínimos de error). Diferentes tipos de entrenamiento generan distintos modos de actuación y, por lo tanto, una mayor diversidad para la construcción de un personaje. El *training* permite además transmitir y hacer perdurar el intangible saber actoral.

Un problema esencial ha sido resolver qué sucede en el cuerpo del actor, y entre este cuerpo y el espectador, para hacer del acontecimiento teatral una experiencia vital. Pavis y Barba fueron los primeros en plantear que la actuación es una condición antropológica efímera⁵. Buscando una teoría del actor, Patrice Pavis (1994, pp. 156 y 157) delineó una serie de observaciones desde el punto de vista del espectador, de las que se desglosan preguntas acerca del cuerpo del intérprete que aquí intentamos responder:

5 En *La canoa de papel*, Eugenio Barba explica que la actuación teatral es una conducta humana particular en una situación de representación.

¿De qué cuerpo dispone el actor? El cuerpo que define a una persona como actor, aun fuera de la escena, es necesariamente un cuerpo dispuesto, lo que quiere decir entrenado y listo para expresar. Es inevitable su impregnación por la cultura que lo formó, pero, en todo caso, ello propicia su tipo de expresividad actoral, mediante lo que solemos llamar tradición. Luego, tanto de la tradición en que se ha cultivado este actor, como del contexto cultural del espectador que lo ve, dependerán sus posibilidades comunicativas.

¿Qué muestra, qué oculta el cuerpo? Sería muy fácil afirmar que el cuerpo del actor muestra al personaje y oculta a la persona. En realidad, lo que se puede ver es una figura, mitad ficción y mitad realidad, que combina los contextos del personaje y de la persona en una construcción que igualmente mezcla tanto el cuerpo físico del actor como el cuerpo cultural que el público, entre sus expectativas y su asombro, se permite ver.

¿Quién sostiene los hilos del cuerpo? Los hilos que sostienen al cuerpo del actor son el entramado complejo entre un concepto de puesta en escena (texto + dirección + producción colectiva), la atención del espectador (con su horizonte de expectativas, sus deseos subconscientes, su contexto cultural, y en la relación de todo esto con el actor para retroalimentar su discurso escénico) y el mismo actor. El piloto es la conciencia del actor que, inspirada, es capaz de propiciar la formación de una conciencia colectiva durante la representación.

¿Está el cuerpo centrado sobre sí mismo, conduciendo toda manifestación a un centro operacional de donde todo parte y adonde todo regresa? Lo que observamos en la orientación del cuerpo del actor con respecto de sí mismo es que, más bien, en la escena, se da un fenómeno de auto-afirmación extrema o superlativa, es decir, una súper-auto-afirmación del cuerpo, que concentra y sintetiza tanto a la persona como al personaje en una misma ecuación.

¿Qué es lo que, en su medio ambiente cultural, se considera un cuerpo controlado o un cuerpo “desencadenado”? La condición del actor es ciertamente paradójica en el sentido de que, bajo el más riguroso control, su desempeño en la escena es en completa libertad. El control propicia la seguridad mental y corporal que necesita el actor para, en el momento de la representación, desencadenarse. Luego, es el diálogo entre este trabajo y el espectador lo que define los ritmos de acción y recepción.

¿De qué modo el cuerpo hablante y actuante del actor invita al espectador a “entrar en el baile”, a adaptarse al sincronismo y a hacer converger los comportamientos comunicacionales? El actor invita al espectador a participar de la comunión teatral mediante un trabajo sugestivo, propiciatorio, por el cual captura, retiene y hace crecer su atención.

¿Cómo es “vivido” el cuerpo del actor/actriz entre el público? Desde luego, el trabajo del actor convoca una atención que en mucho depende de compartir elementos mínimos de un mismo contexto cultural, incluyendo en este *background* una noción física, psicológica, social y/o espiritual de cuerpo. Dependerá de este bagaje la manera en que se “viva” el cuerpo del actor en el cuerpo del espectador.

¿Cambia el actor de cuerpo desde el momento en que abandona la vida cotidiana por la presencia escénica y la energía gastada a manos llenas? El actor no cambia de cuerpo cuando pisa el escenario: lo que cambia es el uso dado a ese cuerpo. El cuerpo actoral no se niega a sí mismo en condiciones de representación. Antes bien, se reafirma, superando su propia naturaleza, para construir un significado. Más que en cualquier otro arte o profesión, en la actuación teatral se subraya la propia existencia: “Yo significo.”

El cuerpo del actor es una construcción tanto fisiológica como cultural, y su preparación y funcionamiento para la representación se salen completamente de los parámetros ordinarios. De hecho, parece que no todo lo da la cuna y que, en contraste y con algunas reservas, el entrenamiento estimula y propicia el desarrollo de cuanto necesita el actor. Todo indica que el actor no sólo nace, sino que también se hace.

Hablamos ya de la elocución, del texto, del cuerpo y la mente del actor. Otra herramienta fundamental del actor es su imaginación creadora.

No hay duda de que la imaginación es un recurso disponible para todos los seres humanos. Los actores, sin embargo, le dan un uso particular. El actor necesita imaginar que es otro para que el espectador imagine lo mismo. La imaginación del actor debe estar tan estimulada, y ser tan estimulante, que toda su apariencia y su conducta se ajusten a la de un personaje que no existe, en un espacio que también simula ser otro, entre objetos que no son lo que aparentan y ejecutando acciones que significan mucho más, para entregarle al espectador un nuevo mundo, un mundo imaginario. Stanislavski llamaba a esta facultad del actor imaginación creadora (Stanislavski 1990 [1953] *Un actor se prepara*), y por esta investigación ahora entendemos que se trata de una imaginación personal que logra despertar la imaginación del otro, la del espectador. “Sólo puede haber teatro a partir del momento en que se inicia realmente lo imposible” (Antonin Artaud, 1987 [1938] p. 29).

Para que la imaginación personal del actor pueda ser tan estimulante que alcance a estimular la imaginación ajena, Ludwik Margules planteaba que el actor debe alucinar su personaje (2004 *Memorias: Conversaciones con Rodolfo Obregón*), es decir que, de una forma constructiva, debe estar enajenado con él. Con ello, como deseaba Antonin Artaud, el actor debe desarrollar un acontecimiento tan sugerente y provocador que se extienda por el mundo como una peste medieval. Es decir, que la alucinación del actor debe compartirse, ser vivida por todos. Esta ambición es posible en la escala de un foro teatral, de donde los participantes salgamos contagiados con el padecimiento gozoso de un buen espectáculo que nos haga reír, llorar y pensar.

Idear y construir cosas invisibles, improbables o que no existían es la aplicación que el actor da a su imaginación creadora. Esta capacidad también se llama creatividad. En el escenario, todo cobra un sentido gracias a la creatividad del actor, porque el actor convierte un templete de madera en llanura agreste, un paraguas en espada, una silla plegable en trono, un mantel en capa o alfombra mágica, es decir, que no sólo da vida al personaje ficticio que interpreta, sino también al espacio y a los objetos que utiliza. “La creatividad, especialmente en la actuación, significa sinceridad infinita, pero disciplinada, es decir, articulada mediante signos” (Grotowski, 1969, p. 220).

No es que la tela negra deje de serlo a los ojos del espectador, ni que la cantidad de personas se multiplique mágicamente en escena. Pero lo que el actor hace creativamente es propiciar la participación activa del público mediante su propia imaginación. El actor nos invita a todos a jugar, aun sabiendo que su persona, el espacio, las acciones, los objetos siguen siendo los mismos, en un juego de resignificaciones que da nuevos nombres a su persona, al espacio, a las acciones y los objetos. Por lo tanto, el actor no sólo es propiciador de la generación de sentidos, también propicia su regeneración.

El trabajo del actor parece ser en el fondo un acto de contradecir la realidad, o lo que del mundo se dice que es real. En efecto, aunque parezca contradictorio, el oficio que tanta

disciplina, autocontrol y seriedad exige, lleva implícita una vocación de rebeldía. Es rebeldía afirmar que hay otros mundos posibles, y que el teatro es un modelo de mundo donde caben todos los mundos. “Si el teatro es teatro, transforma el mundo, no lo imita; no solamente lo representa, lo cambia” (de Tavira. 1999. p. 106).

Con ese perfil transgresivo, el actor sabe que es el agente de un cambio social; quizá más lento y menos agresivo que un terrorista o un político, pero trasgresor al fin. El actor es un animador de las ideas de la sociedad. Aún más, es un motivador. El actor motiva burlas y lamentaciones, debates y reflexiones. Con su discreta participación en la estructura social, el actor va cultivando un cambio profundo: una pequeña revolución cultural. Ahora bien, un verdadero revolucionario debe estar muy bien preparado:

La meta que persigo es, hasta donde me alcancen las fuerzas, hacer evidente a la actual generación que el actor es un misionero de la belleza y la verdad. Para lograr esto, el actor debe saber levantarse por encima de la plebe, en virtud de su talento, o de su autoeducación o de otras capacidades. Un actor debe ser, ante todo, una persona culta, debe ser capaz de ponerse a la altura de los genios de la literatura. (Stanislavski. [marzo 11, 1901.] “Carta a un estudiante de teatro”, en Jiménez, 1990, p. 165).

En otras palabras: El actor debe de ser un creador erudito. Por eso la estructura de una escritura dramática no está orientada a todo tipo de lector. Es una estructura dirigida a lectores-ejecutantes, es decir, actores. El actor es el lector implícito en la *intentio* de un escritor de teatro, está en su imaginación, en su escenario virtual mientras redacta, revisa y corrige diálogos y acotaciones. Al escribir para el actor, el dramaturgo reconoce una verdad no sujeta a controversias: “Le comédien est le tout du théâtre. On peut se passer de tout dans la représentation, excepté de lui. Il est la chair du spectacle, le plaisir du spectateur” (Anne Ubersfeld, 1981, p. 165).

Después de analizar experiencias y saberes teatrales, ¿qué es, pues, el actor? Nuestra siguiente reflexión es una definición propia. Esta definición expresa:

El actor es una persona que crea una representación sintética, original, creíble y fascinante de la vida, mediante su cuerpo, ideas y sentimientos, orientados intencionalmente a capturar, retener y hacer crecer la atención del espectador en cada función, para la recreación emocional, intelectual y espiritual del ser humano.

Procedemos ahora a explicar esta definición:

1. El actor es una persona: Un ser humano con identidad, cultura y cuerpo propios.
2. El actor crea: Sólo con una actitud constructiva (positiva, no destructiva, dispuesta a hacer más que a deshacer), generosa (de entrega de sí mismo en el más amplio sentido) y orientada (con reglas y límites orientados a la creación), puede el actor representar la riqueza de la vida (en todos sus aspectos: bellos y grotescos, amables y odiosos, felices y tristes, incluyendo a la muerte como parte de la vida.)
3. El actor crea una representación de la vida: El teatro, como todas las manifestaciones culturales, es un intento del ser humano por ofrecer respuestas y/o replantear preguntas acerca del mundo (o cosmos) y de sí mismo, acerca de su vida. No sólo reproduce la vida: la revisa en formas paralelas allende la reflexión cotidiana: realista, no realista, concreta, abstracta, directa o indirecta: la interpreta. El trabajo del actor es buscar, seleccionar y discriminar material vital,

entenderlo racional y emocionalmente, organizarlo, sintetizarlo, darle ritmo e intensidad para representarlo de un modo extraordinario.

4. Una representación teatral de la vida ha de ser: sintética (el teatro comprime e intensifica momentos selectos y/o recreados de la vida); original (el actor representa la vida de una forma distinta y nueva a como se nos presenta o la entendemos ordinariamente); creíble (sin verosimilitud, es decir, sin una mínima relación con la vida –sea el discurso realista o no- en el teatro no podría darse la necesaria comunicación que lo hace un acto de común-uniión), y fascinante (“fascinante” es aquello que le importa a más de una persona a tal grado que les descubre respuestas, o bien preguntas, que no creían llevar en su interior y, por lo tanto, que pueden resignificar sus vidas.)

5. La creatividad del actor se apoya en su propio cuerpo: Es el contenedor de la existencia vital del actor, también su instrumento creativo. A través de su capacidad gestual, vocal y emocional, encarna al personaje, siendo así no sólo el proyector del sentido teatral sino, también, parte del signo mismo.

6. El actor también necesita de sus ideas y sentimientos: Ello implica una visión y una experiencia personal del mundo y de la vida.

7. El cuerpo, las ideas y los sentimientos del actor son orientados (dirigidos consciente y/o inconscientemente para transmitir el sentido teatral a otros) intencionadamente (con la disposición y la disponibilidad necesarias). La orientación física y psicológica de un actor (como persona dedicada a crear teatro) se alcanza con ensayos, entrenamiento, estudio y experiencia.

8. El trabajo del actor debe: capturar la atención del espectador mediante la presencia en el aquí y el ahora del actor caracterizado (esto funciona así porque, por su naturaleza vital condensada, los personajes [construcciones ficticias] lucen con más intensidad, es decir, proyectan más vida, que las personas [seres reales]); retener esa atención mediante tareas físicas y movimientos externos (trazo escénico) e internos (trabajo sobre las emociones), y hacerla crecer (sin el manejo rítmico del suspenso [construcción y resolución de expectativas] orientado para alcanzar un clímax emocional en todos los asistentes al teatro por parte del actor, el relato dramático será plano, es decir, sin emoción ni sentido).

9. El actor crea en cada función: El actor tiene el reto de trascender su experiencia cotidiana, con todo lo que le implica y que lo convierte en una persona realmente diferente cada día, para representar en cada función teatral al mismo personaje en el mismo relato dramático. Sin embargo, el reto es tan profesionalmente ineludible como vitalmente paradójico, pues en un sentido estricto es inevitable que el personaje proyectado en la escena vaya re-cargado en cada función con el contexto actualizado del actor.

10. El actor crea para la re-creación del ser humano. ¿Qué es la recreación? Las personas constantemente actualizamos nuestra visión del mundo y de nosotros mismos, pero no solamente acumulando conocimientos y experiencias, sino también armando, desarmando y volviendo a armar nuestra identidad, nuestra cultura y nuestros propios cuerpos, todo lo cual podemos llamar: recreación. Ahora bien, ¿cómo se da la recreación del ser humano por medio del arte teatral? En tres niveles: emocional (lo primero que toca el trabajo del actor en el espectador son sus sentidos [ojos y oídos de manera principal] y, enseguida, sus emociones; entre la alegría y la tristeza, el amor y el odio, la entrega y la ambición, el trabajo del actor facilita recorrer al espectador la tesitura de un instrumento complejo que llamamos familiarmente “corazón”);

intelectual (el trabajo del actor no solamente emociona sino que, además, invita al espectador a reflexionar acerca de sí mismo y de su mundo o, en otras palabras, de la vida), y espiritual (todos los seres humanos intuimos, acertada o equivocadamente, la presencia de algún o algunos elementos superiores a nuestra naturaleza; propiciar la relación [encuentro o reencuentro] con esos elementos es idiosincrásico del rito teatral).

Nuestra definición del actor emerge desde el ejercicio práctico de la creación artística y el diálogo crítico con distintas ideas como una reflexión teórica particular, es decir, nos apoyamos en el análisis directo del fenómeno escénico actoral y en una amplia documentación correlacionada, yendo de la práctica a la teoría. De ahí que, aun en sus limitaciones como concepto, nuestra definición puede ser leída como una alternativa estética particular. “Pienso que la investigación debe proponer una manera de formular alternativas creativas en la representación y no sólo dedicarse a la documentación y análisis del fenómeno” (Gabriel Weisz, “Acústica animada”. p. 98).

Al reconfigurarse nuestro punto de vista como una alternativa creativa, se abren también nuevas posibilidades indagatorias:

1. La creatividad artística como una actividad de investigación. La aplicación de la imaginación a la construcción de una obra original pasa por el ensayo, el error y la búsqueda, entendida esta última como observación de la naturaleza, introspección crítica, contemplación de otras obras de arte, exploración teórico-práctica de formas y contenidos estéticos, y lectura y análisis de documentos muy variados (literarios en general, dramáticos en particular, teóricos, críticos, filmicos, audiovisuales, iconográficos, etc.)
2. La obra de arte como experimento. La construcción estética es producto de un proceso amplio de indagación, de lectura (en el imaginario personal y/o colectivo, en la experiencia acumulada y aun en un bagaje documental) y de prueba (cada puesta en escena es también una apuesta estética).
3. La investigación como un acto creativo. Se investiga porque se busca una posibilidad distinta de la realidad inmediata, esto es, se imagina un mundo potencial ahí donde ahora no lo hay, de donde se reconoce que, en principio, investigar es imaginar, es decir, concebir –al menos en la ficción- otra realidad: crear un escenario alternativo. Por cierto: Leer es crear.
4. El espacio y tiempo estéticos como laboratorio. Se reconoce que en el ambiente controlado de la escena teatral se disponen, mezclan y combinan distintos elementos simbólicos que, por la mediación detonante del actor, se transforman para animar un mundo posible, o sea, experimental.
5. El artista como investigador. En cada nuevo proceso creativo, con cada nuevo montaje, el actor aprende, desaprende y reaprende diversos conocimientos, habilidades y actitudes: desarrolla una investigación.
6. Se reconoce que todos los artistas, de una u otra manera, investigan (leen, buscan, experimentan, preguntan), aunque no todos son intencionadamente investigadores.
7. El artista-investigador. Un actor-investigador no sólo lee textos diversos, sigue instrucciones y crea una imagen y un algoritmo de acciones y pensamientos para crear un personaje, sino que además experimenta y reflexiona constantemente en todas las posibilidades del fenómeno escénico buscando nuevos aprendizajes significativos.

En este ensayo hemos aportado nociones para una manera no sólo de entender, sino también de ejercer el arte del actor, es decir, una “poética” teatral. No se trata de una reglamentación rígida para la creación artística, sino de una perspectiva particular sobre cómo puede considerarse el oficio actoral. Algunas líneas de orientación básica o Acotaciones para una Poética del Actor serían:

1. Son elementos fundamentales de la representación teatral: la premisa dramática, el concepto de puesta en escena, el espectador y el actor.
2. El actor es la encarnación viva del texto dramático. Sin el trabajo del actor, la partitura de acciones, parlamentos y silencios es sólo literatura. El actor convierte, pues, la dramaturgia en espectáculo; la contemplación en acción.
3. El actor es el ejecutante único del trazo escénico. El concepto de puesta en escena es una abstracción que sólo el actor puede concretar.
4. El actor transforma el tiempo y el espacio real en un mundo alternativo. Es el actor quien propicia el pacto de cooperación ficcional que convierte un lugar y un momento ordinarios en una cronotopía extraordinaria.
5. El espectador se hace tal delante del actor, y no al revés. Es el público el que busca al actor en su trabajo. La contemplación sigue al acto creativo.
6. Por todo lo anterior, el actor es el alma⁶ del signo teatral. El término (del latín *anīma*) define una esencia vital sin omitir un despliegue físico o material en el tiempo y el espacio. El actor es el principio sensitivo e intelectual que da forma y organiza el dinamismo del fenómeno escénico: En el actor concurren y desde el actor se proyectan todos los elementos de la representación teatral.

Es claro que no estamos diciendo que el actor sea el único fundamento para la realización del fenómeno teatral, pero sí que, sin duda alguna, la actuación es el ejercicio que da sentido a todo cuanto se percibe en el escenario. Esta Poética no es definitiva. La consideramos pertinente ante la necesidad de ideas que hablen del teatro y del actor; ante la necesidad de nuevos caminos para imaginar, para crear, también para leer y discutir. Sobre todo, para no dejar de imaginar otros mundos posibles.

6 Podríamos pensar además en *vórtice*: en tanto centro de un ciclón que con gran energía absorbe la materia que lo rodea, transformándola, para luego proyectarla a enormes distancias. Pensaríamos también en *detentador*: como alguien que retiene provisionalmente una cosa que no es suya, mientras llega a su receptor final. Otro término, más conservador, sería *depositario* (que no depósito): al ser la persona a quien se confía voluntariamente una cosa valiosa, significativa.

Referencias bibliográficas

- Aristóteles. (1974). *Poética*. Edición trilingüe de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- Artaud, A. (1987). *El teatro y su doble*. México: Hermes / Sudamericana.
- Artaud, A. (2006). *Mensajes revolucionarios*. Selección de textos periodísticos aparecidos en México en 1936. México: Letras Vivas.
- Barba, E. (1992). *La canoa de papel*. México: Escenología / Gaceta.
- Barba, E. (1986). *Más allá de las islas flotantes*. México: Gaceta / UAM.
- Barthes, Roland. (1989). *El placer del texto, y Lección inaugural de la cátedra de semiología del Collège de France*. México: Siglo XXI.
- Benjamin, W. (1955). "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" (*La obra de arte en la era de la reproducción mecánica*), en *Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag (Band I: 366-405).
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Urtext]*. Traducción de Andrés E. Weikert. Introducción de Bolívar Echeverría. México: Itaca / David Moreno Soto / CONACULTA.
- Calvino, I. (1995). *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela.
- Clurman, Harold. (s.f.). La lectura de la obra, *Máscara* (7-8): 4-29.
- De Tavira, L. (2010). *Interpretar es crear. Reflexiones críticas sobre la diversidad conceptual del hacer del actor*. México: Paso de gato.
- Diccionario de autoridades*. (1726 y 1739). Madrid: Real Academia Española.
- Diccionario de la lengua española*. (2006.) Madrid: Real Academia Española.
- Díez M. y García, L. (1975). *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta.
- Eco, U. (1988). *El nombre de la rosa*. México: Lumen.
- Eco, U. (1986). *La estructura ausente, Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (1970). *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca.
- Eco, U. (1970). El problema de la obra abierta, en *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca.
- García, R. y Ortiz, R. (2012, 1 de noviembre) La partitura del cuerpo. En *Revista de la Universidad de México*. Número 83: 81-90. Recuperado de <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/1405/pdfs/81-90.pdf>
- Grotowski, J. (1990). Respuesta a Stanislavski. En Jiménez. 487-504.
- Grotowski, J. (1989 [1968]). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.
- Grotowski, J. (2003). *Apocalypsis cum figuris (Descripción del espectáculo por Malgorzata Dzieduszycka)*. Vigo: Maldoror.
- Hauser, A. (1998). *Historia social de la literatura y el arte I (Desde la prehistoria hasta el barroco)*. Madrid: Debate.
- Hauser, A. (1975). *Teorías del arte, tendencias y métodos de la crítica moderna*, Madrid: Labor.
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona y México: Paidós.
- Jiménez, S. (1990). *El evangelio de Stanislavski según sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*. (Escenología 12). México: Gaceta.

- Jiménez, S. y Cevallos, E. (1988). *Técnicas y teorías de la dirección escénica*. México: Gaceta.
- Leñero, C. (2007, 15 de mayo.) Conferencia Magistral. Participación en el 1er Coloquio de las Artes Escénicas, organizado por Jorge Prado Zavala para el III Encuentro de Teatro del IEMS. Reseñada en el *Boletín Informativo* del IEMS. México. Vol. III. Núm. 44: 6 y 7.
- Leñero, C. (primavera, 2003). "Palabra poética y teatralidad". En *Acta Poética*. (Revista del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM). Vol. 24 Núm. 1: 225-257.
- Leñero, C. (2000). *La luna en el pozo*. México: CNCA.
- López Pinciano, Alonso. (1596.) *Philosophia Antigua Poética*. Madrid: Google. (Edición digital facsimilar.)
- Margules, L. (2004). *Memorias. Conversaciones con Rodolfo Obregón*. México: CONACULTA.
- Margules, L. (1987, 31 de mayo). "No hay teatro sin conflicto". Entrevistado en *La Jornada Semanal. La Jornada*. México.
- Moston, D. (1998). "Introduction", in *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies, A Facsimile of the First Folio, 1623*. London: Routledge, iii.
- Müller, C. (2007), (Cord.). *El training del actor*. México: UNAM / INBA. (Traducción de *Le training de l'acteur*, por Ma. Dolores Ponce G.)
- Müller, H. (1997). *Cuarteto. Bitácora de la puesta en escena*. México: CONACULTA.
- Paul, C. (2004, 6 de agosto) Definen a Margules como 'poeta de la complejidad'. En *La Jornada*. (Cultura 4ª).
- Pavis, P. (1994). *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. La Habana: Casa de las Américas.
- Shakespeare, W. (1998). *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies. A Facsimile of the First Folio, 1623*. Edición de Doug Moston. NY/London: Routledge.
- Stanislavski, C. (1990 [1963]). *Manual del actor*. México: Diana.
- Stanislavski, C. (1990 [1953]). *Un actor se prepara*. México: Diana.
- Ubersfeld, A. (1981). *L'école du spectateur*. París: Les editions sociales.
- Villareal, A. (2006, Julio-septiembre). Del ensayo como ensayo. *Paso de gato* 5, (26), 50.
- Vinsauf, G. (2000, Fines del Siglo XII). *La poética nueva*. México: UNAM. Presentación y traducción de Carolina Ponce.
- Weisz, G. (1991-1992). Acústica animada. En *Máscara, Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*. México. Núm. 7-8, 98-104.