

nias, manifiestan la distancia que separa al hombre de ayer del hombre de hoy. El herrero mítico sufría su suerte. Prometeo se rebela contra el orden divino.

En cuanto a las sociedades europeas, no ven aparecer al actor sino a finales del Medievo, en el momento en que las sociedades tradicionales dejan paso a las sociedades monárquicas, como quisiéramos mostrar más adelante. Y la aparición del actor en el sentido teatral del término parece correlativa con una época donde la conciencia de un dinamismo y de una transformación de las estructuras sociales cambia la naturaleza de los mitos y hace posible la participación colectiva en experiencias que no se reducen a las formas obligatorias y codificadas de la efectividad en los modos de vida tradicionales. Evidentemente, ello concierne a la aparición en general del teatro que representa, prestándoles un lenguaje poético, conductas imaginarias que el actor vivifica rivalizando, con frecuencia ventajosamente, con los que encarnan o representan papeles sociales reales. Por aquí pasa el límite entre teatralizaciones sociales y el teatro en el sentido propio del término, entre el actor que desempeña su función obligatoria en una sociedad (y que sigue desempeñándola) y el comediante que encarna una personalidad imaginaria. Ciertamente, la diferencia no existe sólo entre los signos y los

símbolos utilizados por el hombre que realiza un papel social real y el comediante que representa una conducta irreal, sino también entre el conjunto de signos y símbolos utilizados en las sociedades tradicionales. Pero en el teatro se trata, por lo menos, de un camino particular que ha ido precisándose, enriqueciéndose y diversificándose, no sólo a la medida de los creadores de obras dramáticas, sino también por causa de la creciente acentuación de las capacidades colectivas para emprender cambios estructurales, y de la apertura, cada vez más amplia, de nuevas regiones de la experiencia colectiva.

Si la tarea del actor en general consiste en representar un papel —social, mítico, imaginario—, el oficio de comediante comienza en el momento en que un hombre se especializa para restituir de una manera existencial, para encarnar carnalmente, a personajes imaginarios que representan tanto un alejamiento fundamental con respecto a los mitos antiguos (teatro griego, Noh japonés), como nuevas conductas afectivas que resultan de la ampliación del poder colectivo del hombre y de su mejor capacidad de plenitud. Y en este caso, el obstáculo que hay que superar es el que, refiriéndose a los determinismos propios de las estructuras sociales que se suceden desde

ahora, trata de realizar una fusión de conciencias, una participación viva de todos los grupos y de todos los individuos en las conductas imaginarias.

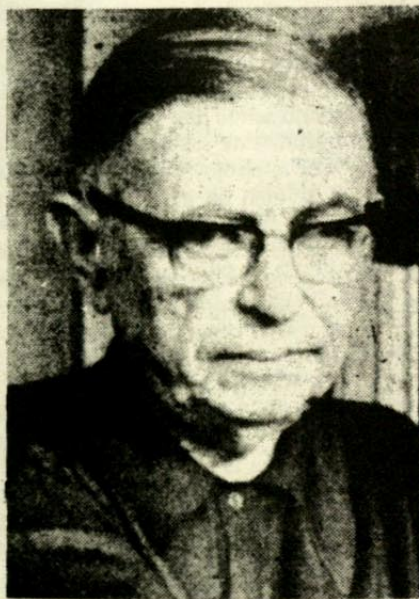
Así pues, no hay duda de que existe una profunda relación entre el comediante y la vida social, y de que esa relación se basa en la posibilidad para el actor de inventar los signos o símbolos de participación que, sugiriendo los obstáculos que deben tratar de superar (la creciente heterogeneidad de los grupos en las sociedades históricas), proponen también una intensa fusión de las conciencias del público, que es independiente de la calidad artística de las obras.

Resultando también de que el papel de comediante se ha individualizado fuertemente, no por el papel social que representa, sino *por su indefinida capacidad para representar cualquier papel y para actualizar, es decir, socializar, cualquier conducta*. Sin duda, esa capacidad constituye un verdadero escándalo para todos los que tratan de mantener las estructuras sociales en su inmovilidad y de frenar el deseo del hombre de ampliar infinitamente las bases de su experiencia. Esto informa sobre la soledad y, pudiera decirse, la maldición que pesa sobre el comediante y lo convierte, incluso actualmente, en herético. en "excluido de la hora"... ■

filosofía del actor

Jean Paul Sartre

Tomado de "LA CABRA" Setiembre 1980 UNAM. México



En el idiota de la familia (tomo I), Sartre, para comprender uno de los momentos de la juventud de Flaubert escritor, se ve en la necesidad de sacar a la luz el estatuto existencial del actor. Re-

producimos aquí cuatro fragmentos que constituyen una redefinición original de la paradoja del comediante, ya iniciada por Sartre con su adaptación de Kean.

Las piezas de teatro traen consigo muchas afirmaciones; los personajes pueden equivocarse, afirmar llevados por la pasión, aparentar lo contrario de lo que evidencian, no importa; ellos ven y dicen lo que ven y el desarrollo de la totalidad es un acto. Ahora bien, después de muchos ensayos, he comprobado que la mayor parte de los actores son incapaces de representar sobre el escenario la conduc-

ta afirmativa. Los mismos, cuando se desenvuelven en la ciudad afirman o niegan con tanta frecuencia como sus espectadores, es decir, a cada rato. No bien actúan, la acción cede el lugar a la pasión.

Escuchémoslos: cuando dicen algo sufren; si deben convencer ponen en juego —el calor en la entonación, la impetuosidad, la violencia salvaje del deseo o del

odio — todo menos la certidumbre del juicio fundado en la evidencia. Esto; cuando se lo expresa, es una invitación a la reciprocidad; cuando es libre, se dirige a la libertad del otro, pero el actor quiere persuadir *por contagio*. Apenas dice: "Se descompuso el tiempo", ya sabemos que entramos en el mundo de los lloros y del rechinar de dientes; *no sabía* que el tiempo se había descompuesto y al parecer eso le produce no se qué tristeza medular que le arranca la frase como un grito. Y esa extraña conducta sólo tiene una explicación: toda obra dramática es fantasmagoría; el comediante por muy profundamente comprometido que esté con su papel jamás pierde totalmente la conciencia de la irrealidad de su personaje. Seguramente, después del espectáculo le llegará el momento de decir que la pieza es verdad; y es posible que así sea. Pero esa verdad es de otra especie, tiene que ver con la intención profunda del autor y con la realidad que ha tenido en cuenta a través de esas imágenes; en una palabra, Hamlet, pieza de Shakespeare, tomada como totalidad, libera una verdad; Hamlet, héroe de la pieza, es un fantasma. Y sea cual fuere la opinión del actor sobre el sentido profundo del drama, su oficio es reproducir palabra por palabra, gesto por gesto la totalidad de la obra. Eso significa que se sume en un universo imaginario, que puede ser verdad en su conjunto, pero en los detalles, está privado de verdad. Sin embargo, ella está ahí, la Verdad, es palabra pronunciada en la pieza pues se devela al público el error de tal protagonista, la mentira de tal otro, ¿Pero de qué se trata si no de imitar las

tonterías de éste o las picardías de aquél? Inversamente, la afirmación, la certeza, la evidencia no aparecen nunca sobre el escenario, sólo vemos imitaciones más o menos exitosas. En verdad, *siempre frustradas* pues no se puede dar del *Fiat* (1) sino una imagen degradada. El talento del actor no está en tela de juicio, lo malo es el material que maneja. Puesto que la *praxis* rigurosamente excluida de toda representación, se reemplazará la firmeza voluntaria por los arrebatos de la sensibilidad. En otras palabras, se la diseñará por medio de su contrario. Si un príncipe dice: "Soy un príncipe", es un acto; pero si Kean se declara príncipe de Dinamarca es una pasión sosteniendo un gesto. El discurso teatral no ofrece ningún asidero a los actos verbales; la palabra aprehendida se escurre sin poder suscitarnos y recogerlos: Kean no es Hamlet, él lo sabe y sabe que nosotros lo sabemos. ¿Qué puede hacer? ¿Demostrarlo? Imposible. Antes de que arbitre la prueba ella se integra a la totalidad imaginaria. Hamlet puede convencer, si quiere, a los sepultureros, a los soldados que encuentra en su camino: a nosotros no nos convencerá jamás. La única forma de que la *pieza exista por nosotros* es contaminándonos. Apelando al contagio efectivo por el cual el actor nos inviste, nos penetra, suscita nuestras pasiones mediante sus pasiones fingidas, nos atrapa en su personaje y gobierna nuestro corazón por el suyo. Cuando más nos identifiquemos con él más próximos estaremos a participar de su creencia —aun la nuestra permanecerá imaginaria, sentida pero neutralizada. De todos modos se trata de *creer* y nada más. Y el actor no intentará abandonar el registro patético, que es el mismo del de la Fe, pues no será más que un interés epidémico. Llegado a este punto, el actor experimentado se guardará de decir las frases o las tiradas que tengan alcance universal y que por consiguiente puedan concernirnos directamente, como si fueran verdad. El monólogo de Hamlet, meditación lúgubre y pausa interior, rondar perplejo en torno a ideas fijas, incertidumbres rubricadas, relámpagos de evidencias, para ser exactos, debería ser dicho en un murmullo; la voz monótona, blanca, sin entonación. El está *diciendo* sus pasiones; ha tomado distancia reflexiva. Y sus preocupaciones son las nuestras; la vida, la muerte, la acción, el suicidio. Todo es general: ¿ser o no ser? ¿Quién plantea la cuestión. No importa quién sea, si sólo juzgamos por las palabras. En consecuencia yo, en mi realidad presente. Pero sí, aunque sólo fuera un instante, las dudas y los razonamientos se dan en su universalidad, para un sermón que me aluda o para una reflexión común de los hombres acerca de su condición, todo se desbarata como en el cine cuando un actor vuelve bruscamente su cara hacia la sala y parece mirarnos. *El acto* —la mirada es un acto— deshace la ficción; Hamlet muere; se convierte en un hombre disfrazado que nos transmite un mensaje de Shakespeare. Por esta razón, cada intérprete se esfuerza por *sin-*

gularizar, el monólogo; su oficio es esconder ante nosotros que esas palabras podrían dirigirse a nosotros. El actor busca contenernos en el personaje, atraparnos en el mundo de la creencia. No, no. No hay la más mínima verdad en todo —o si la hay, ustedes deberán aguardar el final de la pieza para encontrarla— no hay más que tormentos y tormentos que no conciernen para nada a la platea, pues ¿qué puede haber en común entre este príncipe danés visto por un inglés del siglo XII y ustedes? Las frases que escuchamos no son siquiera pruebas subjetivas, ni el testimonio de una valerosa lucidez, pues surgen espasmódicamente de los dolores *soportados* tal como la sangre surge de una herida; o sea, que ellas encarnan los tormentos de Hamlet antes que tratar de expresarlos. Por lo tanto el monólogo será *interpretado*. Podemos considerarnos felices si el príncipe no se revuelca por el tablado o si nos ahorra sus sollozos. Cuando el actor conoce su oficio quedamos prisioneros de Hamlet hasta que cae el telón. Una vez que somos prisioneros de la creencia ella

nos enmascara, a plena luz, el carácter universal de las verdades que el autor nos lanza como flechas. Creer es no actuar, pues la parálisis nos impide salir al encuentro de esas ideas que revolotean. Sólo fue necesario *soportarlas* para no reconocer, ahí está la *praxis*; se trata de un pensamiento. En cuanto al intérprete él no tuvo necesidad de reflexionar puesto que entra en la creencia a la primera réplica y sale de ella en la última, a veces un poco después. No piensa en nada, siente ¿El pensamiento —como se ha sostenido a menudo— es perjudicial para el actor? O lo que es aún peor, que en el ejercicio de su oficio con ensayos acelerados, le resulta imposible. Y hete aquí por qué los mejores dicen tan mal las réplicas afirmativas. Nada está sabido todo se apoya en la creencia, todo es doblemente alienante para que el autor imponga libremente el texto, las creencias, las pasiones, y para que el público pueda sostener su fe y llevarla a los extremos o arruinar todo de un golpe y despertar sólo ante sonámbulos aterrorizados.



Nadie puede interpretar la comedia sin dejarse penetrar íntegra y públicamente por lo imaginario. El acto imaginante, tomado en su aspecto general, es el que está realizado por una conciencia que entrevé un objeto ausente o inexistente a través de una cierta realidad que anteriormente (2) he denominado *analogon* y que no funciona como un signo sino como un símbolo, es decir, como la materialización del objetivo que se tiene en la mente. Materializar aquí no significa *realizar* sino por el contrario desrealizar el material según la función que se le asigne. Cuando contemplo un retrato, la tela, las pinceladas secas de color, el cuadro en sí mismo, constituyen el *analogon* del objeto, es decir, del hombre que hoy está muerto y que ha servido de modelo al pintor v. al mismo tiempo, en una indisoluble unidad, a la obra, es decir de totalización intencional de las apariencias reunidas en torno a ese rostro célebre. Cuando se trata de eso que inapropiadamente denominamos "imágenes mentales", la intención figurante trata en forma de *analogon* las terminaciones parciales de mi cuerpo (fosfenos, movimientos de los ojos, de los dedos, el ruido de la respiración) y de esa manera soy parcialmente irrealizado; mi organismo continúa siendo el existente real que se separa del ser en *solo punto* (3). La cosa es totalmente distinta cuando se trata de un actor pues éste se propone manifestar un objeto ausente o ficticio a través de la totalidad de su ser de individuo, pues se trata a sí mismo tal como el pintor trata su tela y su paleta. Cuando Kean camina sobre el escenario del Drury Lane le presta su andar a Hamlet, pues su desplazamiento hacia la derecha, o hacia la izquierda desaparece, nadie lo percibe y además (4) tomadas como tales, las idas y venidas de ese hombre menudo y nervioso no tienen ningún sentido ni objeto alguno más allá de gastar sus zapatos. Pero esas idas y venidas son captadas por el público y por el propio Kean, como el paseo del príncipe de Elsinor que deambula dando voz a su soliloquio. Del mismo modo los gestos, la voz, el físico del actor. La percepción del espectador se desrealiza en imaginación: es decir, no observa los tics, el andar, el "estilo" de Kean; se figura que observa los del imaginario Hamlet. Diderot tiene razón al afirmar que el actor no experimenta realmente los sentimientos de su personaje; pero sería una equivocación suponer que los expresa a sangre fría, la verdad es que los siente *irrealmente*. Entendemos que sus afecciones reales —el miedo que se experimenta en el momento de aparecer en público, por ejemplo, y con el cual se actúa— le sirven de *analogon* él ve a través de ellas las pasiones que debe expresar.

Sobre el conocimiento exacto de su cuerpo y de sus músculos, que debe contraer para expresar tal o cual emoción, sino que ella consiste antes que nada —lo cual es más complejo y menos conceptualizado— en la utilización de este *analogon* en función de la emoción imaginaria que él debe experimentar ficticiamente. Sentir en lo irreal, en efecto,

no es *no sentir* sino equivocarse a sabiendas sobre el sentido de aquello que se siente. El alberga la certidumbre reprimida de no ser Hamlet en el momento mismo en que se *muestra* Hamlet públicamente y en que *para mostrarlo* está obligado a persuadirse de que lo es. A este respecto la adhesión de los espectadores le aporta una confirmación ambigua; por una parte consolida la materialización de lo irreal al socializarla (¿Qué va a suceder ahora? ¿Qué hará el príncipe después de este nuevo golpe de la suerte?); por otra parte remite al intérprete a sí mismo. El es el que mantiene a la platea pendiente y sabe que lo aplaudirán inmediatamente. Pero de esa misma ambigüedad, él extrae un nuevo entusiasmo que le sirve a su vez de *analogon* efectivo (5). Por lo demás su papel implica siempre automatismos (hábitos adquiridos durante los ensayos) controlados por una vigilancia sin descanso y que en consecuencia, esperados o inesperados, se desarrollan en el momento esperado, lo sorprenden y se irrealizan sin esfuerzo, en espontaneidad imaginaria, siempre que él sepa dirigirlos abandonándose a ellos. Y es esa vigilancia la que le permite decir cuando baja el telón: "Estuve mal esta noche", o bien "Estuve bien", pero sus juicios se aplican *a la vez* a Kean, el individuo de carne y hueso que tiene por función la de divertir, y a un Hamlet que lo devora y que, de un día para otro; será más o menos profundo más o menos mediocre. De este modo, para un actor auténtico, cada personaje nuevo se convierte en una *imago* provisoria, en un parásito que aún fuera de las representaciones, vive en simbiosis con él, y a veces, durante sus actividades cotidianas lo desrealiza dictándole sus actitudes. Lo que lo defiende más eficazmente contra la locura es menos sus certidumbres íntimas —es poco reflexivo y si su papel le exige que se eleve hasta la reflexión, su Ego real sirve también de *analogon* al ser imaginario que él encarna— que la deseperante convicción de que el personaje lo toma por entero y no le da nada. Kean puede ofrecer *su ser* a Hamlet, frenéticamente, totalmente, a todo trance, pero sin reciprocidad, pues Hamlet *no es* Kean; es decir que el actor se sacrifica sólo para que una *aparición* exista y él se hace, por opción, el sostén del no ser.

Esto no permite decir *a priori* que el actor eligió la irrealidad por ella misma. Puede haber querido mentir para ser verdadero como hacen los actores formados por Stanislavski y sus epígonos —aunque ese deseo puede ser puesto en tela de juicio. En todo caso, no se puede decidir, sin conocer su vida en detalle, acerca de su opción fundamental. Sin embargo, aun cuando su opción sea "realista" ello implica, mucho más netamente que en el caso del escritor o del artista en general, una cierta preferencia por la irrealización total. El material del escultor está fuera, en el mundo; es ese bloque de mármol que su cincel desrealiza; del novelista, es el lenguaje, esos signos que traza sobre la hoja. Uno y otro pueden afirmar que trabajan sin cesar

de ser ellos mismos. El actor no puede hacerlo: su material es su propia persona, su objetivo es ser irrealmente otro. Naturalmente que cada uno juega a ser lo que es. Pero Kean juega a ser lo que él no es y lo que él sabe que no podrá ser. Por consiguiente, cada noche vuelve a comenzar una metamorfosis que él sabe que se interrumpirá sobre la marcha, siempre en el mismo punto. Y es en esa falta de concreción misma en donde afianza su orgullo. Pues, cómo se lo habría de admirar por "ser" precisamente el personaje si todo el mundo, comenzando por él mismo, no supiera que no lo es. Por consiguiente, no todos hacen carrera sobre las tablas, pues la condición fundamental no es el talento o las disposiciones, sino una cierta relación *constituida* entre lo real y la irrealidad, sin la cual al actor no se le ocurriría subordinar el ser al no ser.

■ NOTAS

1. Fiat: "que tal cosa se haga", fórmula de la decisión voluntaria del acto indicativo, de la afirmación que reposa sobre la evidencia íntima (Cf. *L'Idiot de la famille*, I, p. 159 y siguientes (N. del E.)).
2. En *Lo imaginario*, p.31 y *passim*. (N. del E.).
3. Se comprende, pues la preocupación general de que *aparezca* Hamlet concluye por volverse obsesiva, de tal suerte que toda circunstancia de la vida real es captada como un motivo de desrealización. (Nota de J.P.S.).
4. No pretendo que la irrealización sea continua. Cualquier detalle puede cambiarla en cinismo (risitas sobre el escenario, palabras intercambiadas entre los actores ante la vista del público, etc.), pero tampoco hace falta mucho para pasar del cinismo a la exaltación y a la explotación de la desrealización. Y esto es así porque todo se inscribe en el cuadro de un proyecto general de desrealización dentro del cual los retornos a lo real son simples incidentes dentro de la trayectoria. (Nota de J.P.S.).
5. Lo que lo sostiene en su esfuerzo y puede ser fácilmente irrealizado, es su adecuación —conjunto de posiciones, de movimientos y de actitudes indicadas por el autor o el director—. A menudo oímos que un intérprete en el curso de los ensayos dice que *no siente* las indicaciones que se le hacen. "¿Interpretar eso así? ¿Decir eso encaminándose hacia el foro? No, mi viejo, *no lo siento*." El *sentimiento* —la actitud que contribuye a la palabra— representa aquí una mediación entre las sensaciones reales (kinestesia, cenestecia, posturas) y su explotación por lo imaginario, pues, si se levanta para hablar, este brusco salto que lo saca del asiento lo predispondrá en lo irreal a sentir la indignación que ha impulsado al personaje a saltar sobre sus pies. (Nota de J.P.S.)