

El término de actor desborda el terreno del teatro escrito y, más generalmente, de lo que solemos llamar "historia del teatro". Igual que las múltiples teatralizaciones de la vida social desbordan la definición literaria o técnica del teatro; el teatro es bastante más que actuación; ya que concierne al conjunto de ceremonias y de prácticas de la vida colectiva y se confunde con la vida concreta de los "medios efervescentes reales". En esas condiciones, está claro que el término de actor o de comediante caracteriza a una realidad más amplia en la cual la expresión dramática no es sino un aspecto, casi un caso límite. Incluso se podría decir que el concepto de actor es inseparable del de papel social y del ejercicio de las conductas que implica ese papel en el contexto de una experiencia colectiva. Y, en ese sentido, el término afectaría a toda la vida social, en sus diversos aspectos, puesto que "si hay realizaciones auténticas de teatro espontáneo, ello ocurre primeramente en la vida colectiva cotidiana".

La importancia de los cometidos sociales, de las tramas de conductas que designan, se debe al hecho de que todo marco social preciso, ya se trate de una estructura global, de un grupo o de una de las formas de sociabilidad, implica una dirección, un dinamismo colectivo, creador de actos más o menos intensos, más o menos acentuados. Se puede decir que el propio acto de participación que une a los individuos, los grupos, las clases

en esas acciones colectivas se efectúan a través de los cometidos sociales que todos ellos desempeñan y representan para sí mismos y para los demás; Marcel Mauss, en su *Esbozo de una teoría de la magia*, lo indica muy claramente a propósito del brujo: "Todo un medio social resulta conmovido por el hecho de que en una de sus partes tiene lugar un acto mágico. En torno a ese acto se forma un círculo de espectadores apasionados que el espectáculo inmoviliza, absorbe, hipnotiza. Se sienten tan actores como espectadores de la comedia mágica lo mismo que el coro en el drama antiguo"... "La presencia de la sociedad en torno al mago, que parece cesar cuando éste se retira a su cercado, es, por el contrario, en ese mismo momento, más real que nunca, ya que la propia sociedad la empuja a recogerse y no le permite salir más que para actuar... Todo ocurre como si se formara a su alrededor, a distancia, una especie de inmenso cóncavo mágico".

Esa distinción entre la espera activa de un público (tomando el término en su sentido más amplio), la representación de un papel que hace posible la participación colectiva y la integración de los grupos y de los individuos en una "sociedad total", es un hecho muy común que encontramos en casi todos los tipos de sociedad. Todo ocurre como si la representación de ciertos papeles ante un grupo y la polarización que sugiere constituyeran un elemento fundamental de la vida social, y en todo caso, el modo de

expresión de los "medios efervescentes". Los resultados de la división social del trabajo, incluso de la más rudimentaria, implican de este modo la elaboración de los papeles que deben desempeñar los hombres para realizar la existencia colectiva y, ulteriormente, su propia existencia; las tareas sociales de sacerdote, de rey, de brujo se encuentran en todas las sociedades llamadas arcaicas, y la trama de conductas que implican, condicionada por una tradición fijada en ritos y en prácticas instituidas, compone la máscara y las obligaciones a las que deben conformarse los que ostentan las insignias. Más tarde, hay una codificación que se ocupa de definir y delimitar el cometido de una agrupación parcial —los comerciantes, los soldados, los servidores de un culto, los nobles, los plebeyos. También hay otras designaciones morfológicas que acentúan las discontinuidades entre los cometidos desempeñados, y que afectan al vestido, al lenguaje y a los andares. En la Túnez de los *beys*, se dotaba a los judíos con una vestimenta especial y algunas veces, debían inclinar ritualmente la cabeza en la calle al paso de los musulmanes. La vestidura de los griegos y de los romanos cambiaba según los grupos y los cometidos que se les otorgaba, por lo menos antes del período imperial de Roma. Huizinga ha dado múltiples ejemplos, con respecto a la Edad Media, de esas codificaciones referentes al cometido y el uniforme de los sacerdotes o de los soldados no es más que una de sus consecuencias. En algunos casos; esa codificación del cometido llega hasta la creación de grupos herméticos y cerrados entre sí, que excluyen toda participación común —hasta la creación de castas. En el antiguo Japón, un conjunto de reglas morales construidas sobre convenciones sociales, el *giri*, fija el papel que debe desempeñar la sociedad de los *samurais* y la de los campesinos. Y esa regla de convenciones se impone, diversificándose, a todas las demás clases, fijando lo "respetable" y las prácticas obligatorias. En la India, el sistema ha sido llevado mucho más lejos porque la conciencia social se sumergía religiosamente en lo cósmico y justificaba así, trascendentalmente, el establecimiento de castas y de misiones referidas a esa actitud. Todavía, actualmente los individuos pertenecientes a las castas inferiores casi no salen de su papel asignado, impuesto por otra parte por su naturaleza de *intocables*— salvo si se convierten a otras religiones.

Con todo, esos cometidos adquieren una importancia significativa en todas las sociedades humanas, sobre todo, con ocasión de ceremonias colectivas; esas máscaras e insignias que ostentaban los representantes de las familias patricias romanas ordenaban actitudes y gestos que definían a un personaje, con motivo de los entierros; el hombre privado que ostenta su vestidura o su uniforme para acudir a una fiesta materializa e ilustra una de las figuras que representa; el profesor que comienza un curso, el predicador que inicia un sermón, el hombre político que empieza un discurso o el

líder sindical una arenga, entran en un papel que ejercen. La ceremonia social, misa, mitín, huelga, sesión del parlamento, no podría efectuarse sin su participación. Ceremonia y actor social son inseparables, realizando éste su existencia colectiva al ejecutar los gestos que le impone el determinismo de las tradiciones y la espera de un público que, por medio de este ejercicio efectuado ante él, para él, participa en la experiencia social, une su ser al ser total y esboza una fusión de las conciencias arrastradas por el cumplimiento de conductas obligatorias y de los signos a ellas referidos.

Se trata, precisamente, de signos. El análisis debe llegar más lejos. El actor, para consumir la manifestación social que ejecuta, debe acumular en su persona el mayor número de signos que exige su *status* particular y, por este medio, dar satisfacción a una espera colectiva, consumidora de símbolos. Jacques Berque tiene razón al decir, a propósito de la situación especial de colonialismo en el Magreb, que se trataba de un profundo conflicto entre signos y que el vencedor, en ese terreno, sería el que acumulara el mayor número de ellos, ya que los signos indicaban papeles particulares y, consecuentemente, la preferencia en la realización de cierto tipo de sociedad. La vida cotidiana está tejida con los signos que detentan ciertos individuos para la realización de los cometidos sociales que representan y que no viven más que por ellos. Las insignias del poder, de la religión de la fuerza, de la magia, son inseparables de esas tramas de cometidos, igual que las emociones que deben suscitar en el público, provocándole la satisfacción o la euforia que testifica una integración en la vida social, la realización, incluso ficticia o imaginaria, del dinamismo creador que sustenta a la sociedad "en acto".

Así, pues, sería más interesante sociológicamente hablando, referir esa semántica al presupuesto colectivo implícito de una actividad posible y de una intervención eventual sobre las estructuras establecidas, que especular sobre las relaciones formales del "significante" y del "significado", que no tienen sentido más que en el interior del ámbito, *previamente* definido por la actividad de comunicación y de participación —que no se podría abstraer impunemente de la textura de la vida colectiva. Los signos sociales, contenidos en los papeles que expresan más o menos felizmente, presuponen a la vez la realización de una tarea colectiva que encarna la siempre presente aunque frecuentemente escondida, libertad humana y los obstáculos que encuentra el cumplimiento de una participación total y de una fusión de las conciencias necesarias para esa empresa colectiva. Por consiguiente, deberían referirse esos signos a la intención dinámica, a la vocación prometeica de las sociedades, de todas las sociedades, aunque fueran las más rígidas y las más adormecidas. Y, en este último caso, la actualización de los pape-

les y de los signos que implican proponen a todo el grupo la imagen de eventuales conductas renovadoras que han sido efervescentes, y activas *in illo tempore*, en la "edad de oro", en el "gran pasado" que sirve de justificación a la mayor parte de los mitos.

Y los mitos se distinguen, precisamente, en función del dinamismo de la conciencia implícita y del poder que tienen las sociedades para modificar su destino. Georges Gurvitch estima que los mitos de las sociedades arcaicas son cosmogónicos y teogónicos por causa de la impotencia colectiva para superar las coacciones naturales, que diviniza de ese modo, justificándose; que los mitos de las sociedades históricas son todos sociopolíticos porque, contrariamente, ocultan el presupuesto fundamental de una intervención positiva en las estructuras globales. Los signos y los símbolos que conciernen a los mitos de las sociedades arcaicas llevan, de todos modos, la marca de una acción eventual relativa al propio nacimiento de esas sociedades, a los primeros esfuerzos de organización y de estructuración realizados *antes* de la época en que la supervivencia de esas sociedades impone a todos sus miembros una rigurosa observancia del orden establecido, so pena de asistir al derrumbamiento de los individuos por el enorme peso de los determinismos cósmicos. Mircea Eliade ha suministrado múltiples ejemplos de esa eficacia de los símbolos míticos para regenerar el pasado original y el acto fundador inicial de la sociedad, sin conseguir evitar la caída en la trampa de una generalización que permita creer en la universalidad de esa definición del mito (5). Los símbolos y los signos que afectan y definen las tramas de papel cuyo conjunto caracteriza al libreto mítico (que los actores representan con ocasión de fiestas o de ceremonias, rituales o no) no están, pues, completamente desprovistos de cierto dinamismo, aunque ese dinamismo no rebase al acto constitutivo de la sociedad y no implique ninguna posibilidad de superar las coacciones cósmicas ni siquiera los determinismos propios del grupo y que él mismo ha instituido a lo largo de su desarrollo. Así, la sociedad arcaica permanece completamente incluida en el conjunto de las coacciones que se efectúan sobre el hombre.

Pero, en las sociedades históricas, es decir *acumulativas*, allí donde la conciencia implícita de todos está dominada por la capacidad de cambiar las estructuras y por las consecuencias del propio cambio, los signos y símbolos proceden de mitos activos, de naturaleza prometeica, se trate de mitos de situaciones, como el que se refiere a la propia Ciudad griega, a Athena legisladora y mediadora, o bien se trate de mitos de la persona como el que, también en la Antigüedad, se refiere a la individualidad de los Césares. Por consiguiente, el acto que utiliza esos signos y esos símbolos utiliza elementos significantes que designan un *obstáculo superable*, un determinismo con el que siempre es posible terminar, y

dejan un amplio espacio para lo eventual, lo posible, y por consiguiente, para lo imaginario.

El actor ostenta entonces insignias que designan una acción posible, en todo caso implicando un combate, un duelo con las coacciones, así como la posibilidad de experimentar sentimientos y pasiones que no se reducen a la cantidad de efectividad que proporciona parsimoniosamente la sociedad arcaica o tradicional.

Las ceremonias sociales, evidentemente, no tienen la misma tonalidad y, si se tiene en cuenta el hecho de que las sociedades acumulativas ofrecen también una amplia gama en la división social del trabajo, tiene también una gran diversidad de cometidos correspondientes a múltiples tareas *reales o posibles*.

Así, el actor es casi siempre un luchador, un combatiente, es decir que los símbolos que maneja para representar su papel (en un mito o en la vida real) son siempre *prometeicos*.

Entonces se comprende mejor la razón por la que el actor de teatro, en el sentido que concedemos a ese término, no aparece más que en sociedades acumulativas o históricas, en aquellas donde la conciencia implícita formula la posibilidad de una intervención prometeica del hombre, las estructuras y experiencias eventuales no inmediatamente reductibles a las normas de la vida cotidiana codificada.

El arte escénico Ami y Zeami en el siglo XIV, cuando el del No es elaborado por Kan, Ami y Zeami en el siglo XIV, cuando el feudalismo japonés se separa de la sociedad patriarcal tradicional. Aunque se haya *fijado* a principios de la época de Edo, en el siglo XVII, cuando la casta de los samurais lo adoptó como danza ceremonial, los elementos que condicionan su aparición implican una distancia con respecto a mitos anteriores, y los cometidos que lo definen representan el conflicto del individualismo sufriente frente a coacciones que han llegado de ser intolerables. Los actores griegos que preparan el paso del ditirambo a la tragedia pertenecen a una época, el siglo VI antes de J.C., donde las sociedades tradicionales helénicas ven aparecer un nuevo tipo de sociedad representada por la *Ciudad*. Como esas dos estructuras se suceden en el tiempo, los mitos que prevalecían en las sociedades tradicionales sobreviven en las nuevas sociedades, aunque no sea más que para responder a la angustia colectiva de los que sienten, bajo su paso, temblar el suelo y que aún no se adaptan al desconocido mundo social que se constituye. Pero esos mitos implican el dominio incondicional de fuerzas y de coacciones naturales sublimadas y divinizadas que ya no pueden informar válidamente la experiencia colectiva, considerando el sentimiento de dinamismo creador político que afecta a las ciudades; también los papeles míticos, los personajes que representan, los actores que los actualizan en las ceremo-

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.

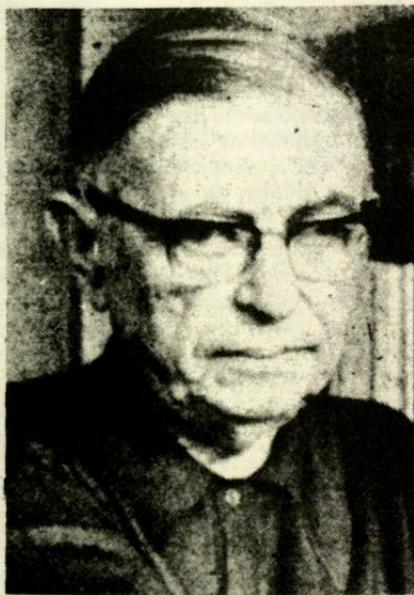
Así pues, no hay duda de que existe una profunda relación entre el comediante y la vida social, y de que esa relación se basa en la posibilidad para el actor de inventar los signos o símbolos de participación que, sugiriendo los obstáculos que deben tratar de superar (la creciente heterogeneidad de los 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