

Los actores y la sociedad



ALBERTO DALLAL

Todo actor profesional lo es por haberse convertido en prototipo, paradigma o modelo para la sociedad, comunidad o grupo de espectadores para los cuales actúa. Se ha legitimado ante su público. Ha construido una imagen. Se ha profesionalizado. Si esto no fuera así, no podríamos soportar la idea de ver a la misma persona en el teatro, en el cine, en la televisión y en otros espacios escénicos y rituales, desempeñar papeles distintos para diferentes circunstancias. Ésta es la misma razón por la cual los apoyos técnicos del actor, sin constituir los únicos elementos de su formación, deben ser cubiertos sucesivamente, sin dilación, tal vez por etapas, mientras el actor es joven e ininterrumpidamente a medida que madura. Este proceso conlleva códigos, rutinas, métodos, sistemas operativos para su *modo de actuar*, sus aspiraciones, sus características y también para su talento. En suma: para su cultura.

Solamente cuando el actor o actriz se ha erigido en prototipo específico para su comunidad o para el conjunto de comunidades que tienen acceso a sus actuaciones es que el actor o la actriz se han legitimado apropiadamente. Sólo así estaremos en condiciones de llamar a un actor o actriz *profesional*. Y es esta misma circunstancia la que incluso hace pasar, por lo menos a un segundo plano social, al director, ya sea de escena, de cine, o al realizador de televisión, personajes de las artes del espectáculo cuyas trayectorias poseen sus propios derroteros y problemas, desafíos y circunstancias. Aunque el director de escena o coordinador del espectáculo es actualmente personaje fundamental del arte de la actuación (coordinador ineludible de los distintos, variados elementos teatrales) también requiere de la adecuada legitimación de sus labores. El director generalmente expresa una visión del mundo personal o auténticamente *interpreta* de una manera original aquello que ya nos ha dicho por escrito el dramaturgo. El actor, en cambio, al convertirse en prototipo social, penetra sistemática, veloz y a veces intempestivamente en el mundo cotidiano de un grupo de personas, de una comunidad y hasta de la población mundial. Su imagen, la que pesa día con día en las conciencias, en las mentes y en las sensibilidades no

está relacionada con el conocimiento del mundo sino con su ser más profundo, aquel que, sin saberlo, cada persona identifica con su metahistoria y con su mito más olvidado y aparentemente superado. Esta función del actor, de la actriz, lo hace erigirse en el personaje más importante de ciertos momentos de la vida del individuo y de la comunidad, y esta propiedad invocadora



de los más profundos sentimientos, pasiones, conceptos y experiencias obliga al actor a buscar en sus sistemas de capacitación, de autoconformación, esos puntos y núcleos de la conciencia, del alma propia en los que va a descubrir desde la más superficial hasta la más diabólica desproporción colectiva.

El actor, desde este punto de vista, es un gran manipulador de las sensaciones y de las emociones de la masa y podríamos afirmar que hasta que no llega a localizar su sistema de penetración en ese hueco negro de la conciencia colectiva, el actor no vale nada, el actor no es profesional ya que está negando el desempeño de las funciones básicas para las cuales ha escogido ser actor. Las comprobaciones se hallan a la vista de todos no obstante que los lenguajes del teatro, del cine, de la televisión, de la radiodifusión son radicalmente distintos unos de otros. Cantantes que con el cuerpo y la voz por delante consideran que la carrera *está hecha* sin el dominio de sus movimientos, de sus matices, de sus técnicas de canto, de sus canciones, de un alto o atractivo nivel de interpretación.

El ejemplo históricamente más inesperado del que tenemos memoria para la detección de estas paradojas o incongruencias es la televisión. El lenguaje televisual es el camino más expedito para descarnar (en el sentido de figura expuesta), para revelar ausencia de reflexión o de conocimientos, para dejar al descubierto cualquier problema personal, aun temporal, y también para indicar cualquier ausencia de talento que existe en los medios de comunicación humanos. Por otra parte, la televisión ha ido muy lentamente inventando la única y posible creatividad que puede sobrevenir en su universo y apenas ahora comenzamos a ver productos creativos en la publicidad, en algunas series muy profesionalmente cuidadas y en los llamados videoclips, ya sean cantados o forjados como ensayos televisuales, unidades expositivas de imagen y sonido equivalentes al ensayo literario.

Por su parte, al asimilar la experiencia de largos periodos, ese verdadero arte del siglo veinte que llamamos cine ha permitido que el espectador de televisión, adueñándose de las distintas reglas de ambos lenguajes visuales, se haya vuelto más agudo. El espectador contemporáneo se permite la experiencia de comprobar no sólo si las producciones cinematográficas son buenas o malas, si están superadas o son débiles o francamente limitadas sino que además ha adquirido la capacidad para percibir a los malos o buenos y geniales actores y actrices de cine cuando éstos han existido. Si para percibir los efectos del tiempo en ciertas obras literarias debemos releer libros casi olvidados y encontrarnos con su caducidad en estantes perdidos de bibliotecas casi inaccesibles, la televisión —y en México esa función se hace machacona y hasta inmoral por el número de repeticiones de transmisión no controlado— ha permitido sopesar la ausencia de efectos culturales de gran parte de la cinematografía mundial de distintas épocas y países. En México diariamente comprobamos que la denominación *época de oro del cine mexicano* vale y esplendece doradamente, en comparación con casi todas las películas de los sesentas, setentas y acaso todos los ochentas, producciones mediocres en las que no hay sino muy pocas actuaciones que se salven; se pregunta uno por qué se derrochaba el dinero, los gastos

de producción y los esfuerzos de tanta gente para nulas posibilidades y efectos.

El actor, los actores constituyen la base, no sólo del momento escénico sino de la experiencia escénica toda. Alrededor de ellos comienzan a hacerse efectivos o espléndidos, a girar, a diluirse o a fracasar los otros elementos: 1) espacio escénico; 1a) escenografía; 1b) iluminación (juego de luz-oscuridad); 2) obra dramática; 2a) tiempo, lapso (tempo externo o duración de la obra; tiempo interno propio de la trama); 2b) acción (elemento que da lugar a los géneros teatrales y a la música por unir el sentido de la obra y el tiempo espacio); 3) coordinador (director de escena, de cine, de televisión); 4) público (espectadores que completan la experiencia), el cual recibirá los efectos totales y profundos de 5) el sentido de la obra. El actor (elemento número 6) hace que la obra entre en movimiento, que penetre, que florezca, que se incruste en el tiempo y en el espacio histórico y, por último, que superada su recepción prototípica, pase a ser parte de la cultura local o universal, según el caso.

La intervención del coordinador es siempre organizativa y hasta cierto punto paradójica. En el cine este papel ambicioso se ha hecho más notable porque el cinematógrafo, como invento técnico y arte, ha superado con creces la mera mostración de imágenes, aun atractiva pero meramente lineal u obvia. El gran organizador tenía que hacerse presente y estaba en la obligación de aprovechar *eso* que el actor realiza de inmediato en la conciencia arquetípica de los espectadores. Asimismo el cine de autor asimiló la enorme experiencia que durante siglos habían acumulado la pintura y otras expresiones de las artes plásticas para ir superando etapas: fotografía en movimiento, secuencia estructural, estructura premeditada, organización de elementos variados para construir con sentido un lenguaje concreto. Visto de este modo, el cine se vincula más a la danza que a la pintura; más al arte coreográfico que a los dibujos seriados; más a la poesía que a la literatura en general. El actor, la actriz es aquel elemento fundamental sobre cuya imagen y desempeño girará gran parte de la obra. Cuando el coordinador hace intervenir al actor bajo las reglas que ha descubierto en el lenguaje del cine, el rostro, la voz, los movimientos del cuerpo del actor se hallan en función del manejo que el director hace de los demás elementos del cine. Pero el actor ya ha aprendido a manipular sus dones prototípicos para ese caso particular del lenguaje cinematográfico y en contubernio (en colaboración) con el cine de autor. Sabe este buen o gran actor de cine que lo es solamente para el cine, a menos que compruebe en sustancia, *in situ*, que lo es asimismo para los demás medios. De ahí que resulte difícil explicar desde el punto de vista técnico por qué Greta Garbo o Joan Crawford o María Félix o Dolores del Río eran *muy* buenas actrices de cine. Dentro del lenguaje cinematográfico y para ciertos periodos históricos dentro de la trayectoria del cinematógrafo, los rostros "llenan" pantallas. Se hace indispensable analizar hasta qué punto el buen actor de cine (el que sí logra los efectos prototípicos en los espectadores) sabe cómo lanzar un cierto tipo de energía que en el escenario, en el teatro el actor lanza directamente hacia el espectador (lo hace orgánicamente) pero que en su caso debe

estar allí, al acecho de que la cámara la capte, juegue con ese reflejo, esa energía, la transmita, pueda ser utilizada mediante las maniobras de edición, y quede expuesta para que cada espectador la detecte cuando se proyecta en la pantalla. Estas circunstancias descritas son las que hacen tan distintos los lenguajes cinematográfico y televisual. La televisión penetra en el rostro, lo rodea, se apodera de él, de sus texturas y defectos, de su capacidad de expresión para mostrar al personaje. Lo cual indica que el buen actor de televisión debe dominar, expandir, reflejar su rostro, su cuerpo, su voz (debe actuar) bajo otras reglas de enfrentamiento con la cámara. Tanto en la televisión como en el cine podemos descubrir actores y actrices que mediante los honestos ejercicios de un oficio van adquiriendo un dominio excepcional del medio y se convierten en excelentes actores, aquellos que pueden producir el efecto prototípico, penetrar en la mente y en la cultura del espectador y realizar sus faenas (las faenas de cada personaje) con gran modestia, al principio, con dignidad, después, profesionalidad a toda costa, siempre. Son casos que van exigiendo mejores y más complicados papeles para incluso llegar a hacer lo extraordinario. Analícense las trayectorias de Nick Nolte, Gene Hackman, etcétera. En la televisión mexicana son notables los casos de Héctor Suárez y Víctor Trujillo. Nos hace preguntarnos si no se desempeñarían de manera notable en una puesta en escena especialmente escrita y producida para cada uno de ellos. Los casos de María Tereza Montoya y Virginia Fábregas nos indican cómo la capacidad histriónica para un lenguaje de un medio particular tal vez no pueda funcionar, ni con esfuerzos y cuidados especiales, para otro diferente: grandes actrices de teatro no *reflejaban* (¿no dominaban?) suficientemente en el cine.

Dentro de los confines del arte teatral podemos descubrir de manera más evidente y fehaciente cuándo el buen o el gran actor dominan esos cuatro niveles distintos que parecen pesar sobre la experiencia escénica y que se hallan presentes, a veces implícitamente, en el acaecimiento de todo momento escénico: 1) lo teatral; 2) lo social; 3) lo literario; 4) lo estético. No sólo el teatro, sino todo el arte actual, ha intentado reducir los límites y limitaciones que implican estos cuatro factores en la experiencia creativa: el actor, los actores se han erigido hoy en día en personajes curiosos y hasta paradójicos. En el orden dinámico, el actor, como el mimo, debe dominar por partes iguales el gesto, el ademán, el movimiento y la presencia. Cada uno de estos factores o niveles los expande y los realiza a veces vertiginosamente pues los hace coincidir con la voz, con el parlamento literario, con las circunstancias escénicas, cinematográficas, televisuales. Este notable fenómeno indica que no ha sido estudiado lo suficiente el arte de la pantomima, haciéndola flotar entre los extremos del teatro y de la danza. Aquí sobreviene la más interesante paradoja: en la antigüedad el mimo debía aprender a expresarse con toda libertad y debía meter miedo en los espectadores, cuando no un rechazo total, para ser reconocido. Sólo cuando la plebe no los quería, cuando los niños salían huyendo ante su presencia, los mimos se hacían populares. Eran la elocuencia mediante el movimiento pero una elocuencia que no debía traspasar los límites de la claridad, de la literalidad por-

que su arte —ocurre hasta la fecha— se convertía ipso facto en danza. Es decir, la proporción de éxito narrativo se medía directamente en relación con sus capacidades de expresión literal. En la pantomima existe un ineludible realismo que marca los límites de este arte. Los sentimientos que expresa el mimo deben ser elementos visuales legibles tanto en el cuerpo como en el rostro y sus gestos y gesticulaciones deben coincidir con el argumento. El director de orquesta es una especie de gran mimo —coordinador técnico de la música y los músicos—. El buen actor domina esa mímica y en ocasiones la maneja a su antojo de manera que al construir su personaje, al emitir sensaciones internas y emociones, a veces sin que el espectador se dé cuenta, lo hace sólo con base en los movimientos de su cuerpo. Si examinamos con detenimiento el trabajo desarrollado por James Dean en *Rebelde sin causa* y en *Al este del Paraíso* nos percataremos de sus logros al unir los efectos de su voz, las tonalidades y matices de sus parlamentos con los movimientos de un cuerpo que parece querer expresarse por cuenta propia; sabemos del gran atractivo que dichas actuaciones produjeron en una época en que la danza popular urbana requería de este tipo de expresiones de manera espontánea y que de alguna manera (o de muchas) constituía una especie de vanguardia juvenil. No debemos olvidar que Dean también alcanzó éxito en hablar, balbucear y en gritar en los momentos elegidos adecuadamente por el actor y que los directores cinematográficos lo habían “descubierto” y lo utilizaban brillantemente, al máximo. Hagamos el mismo análisis en la actuación que James Dean realiza para *Giant*. Aplica exactamente la misma técnica para un personaje falso y mal construido, papel que debió haber rechazado ipso facto al leer el *script* pues negaba toda propuesta de actuación. El que podríamos denominar *arte de James Dean* resultaba completamente incongruente en una producción en la que a capa y espada se defienden torpe y tontamente, a toda costa, los avatares de los “milagros” texano y norteamericano.

En la época actual estos antecedentes del arte de la pantomima han sido superados... y no. Si bien se ha erradicado el aspecto trágico y realista del mimo, haciéndolo más versátil y suave, resultaría interesante realizar una encuesta de cómo mimos y payasos crean cierto temor y cierta reacción de rechazo en los niños muy pequeños. Tal vez tengan que desarrollarse aún más las técnicas de ofrecimiento de los temas de violencia y monstruosidad en los medios masivos, en los juegos computarizados y electrónicos, etcétera, para que nuestros niños pequeños de hoy y del futuro inmediato aprendan a aceptar imágenes en vivo un tanto o un mucho agresivas. Nuestro mimos callejeros han discurrido acertadamente en incrustarse en la vida cotidiana para hacernos creer que son parte de nuestro *status* social, de nuestra cultura, de nuestro transcurrir urbano mediante acciones pasajeras y callejeras. Han logrado diluir o por lo menos disfrazar ese atávico rechazo al mimo que narra situaciones e historias monstruosas y desagradables y que permitía la confusión entre verdad y mentira, realidad e irrealdad. La prolongación de las orgías pantomímicas de Heliogábalo culminaban con el asesinato real de efecos cuyos cuerpos mutilados excitaban aún más a los invitados. Acontecimientos criminales recientes en Escocia

y Bélgica y algunas películas de la última década nos hacen pensar que no hay nada nuevo bajo el sol.

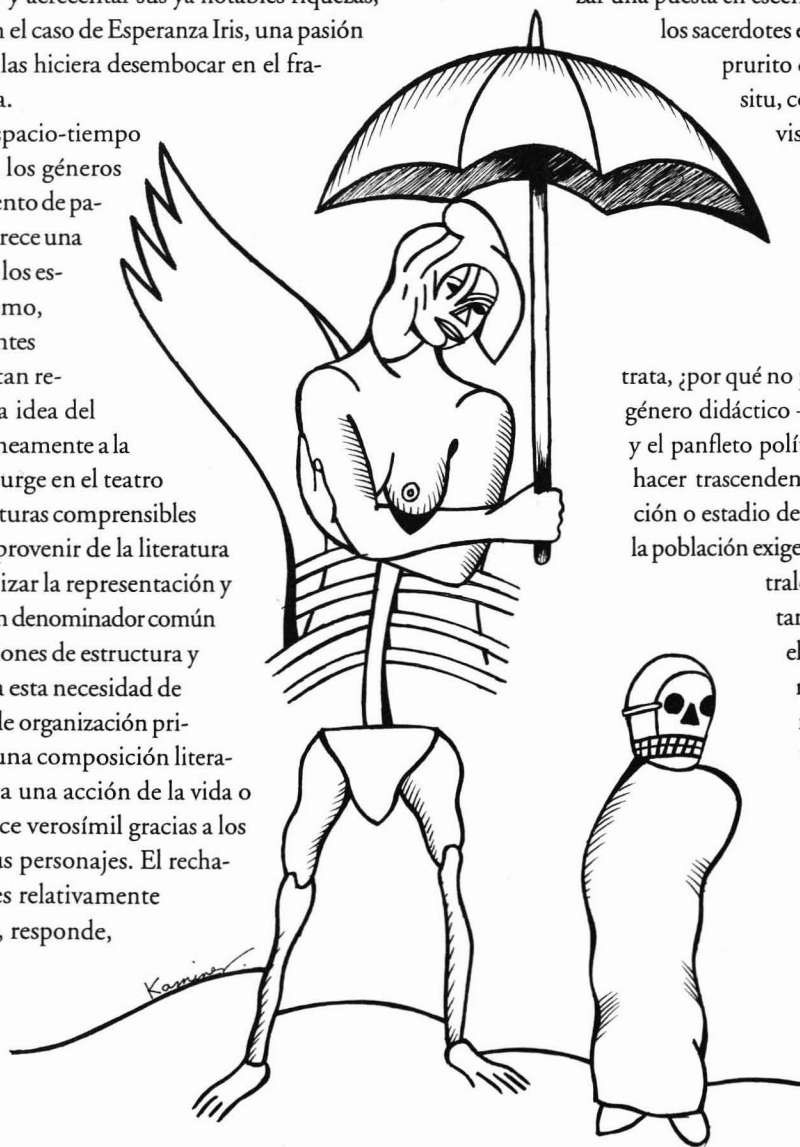
La enorme capacidad expresiva de algunos actores, su enorme éxito comercial los ha hecho creer, sobre todo en el cine, que resultan tan aptos para organizar, coordinar los distintos elementos de una producción como lo son para alcanzar el reflejo prototípico en los espectadores. No siempre ocurre el desenlace exitoso para este tipo de aventuras y resultan más inteligentes aquellos actores que con el dinero suficiente convocan a un director y a una historia adecuados y se obligan a trabajar como actores para ellos. No obstante, la historia del actor y actriz que se convierten en empresario y empresaria es repetitiva a lo largo de toda la historia de la actuación. Tampoco en este fenómeno sobreviene algo nuevo bajo el sol para este planeta cada vez más dispuesto a su autodestrucción definitiva. La historia del teatro mexicano, sobre todo de los siglos XIX y XX, se halla llena de este tipo de ambivalencias que en algunos casos preparan y en otros impiden el buen desarrollo del arte histriónico. Recordemos a esas famosas divas, elogiadas y aplaudidas, que prefirieron erigir sus propias instalaciones teatrales y sus propias estructuras empresariales para salvaguardar y acrecentar sus ya notables riquezas, no obstante que, como en el caso de Esperanza Iris, una pasión por el galán equivocado las hiciera desembocar en el fracaso pleno y la ignominia.

El tratamiento del espacio-tiempo se refiere directamente a los géneros teatrales. Problema no exento de paradojas para el cual no aparece una solución clara ni aun con los esfuerzos del posmodernismo, ni gracias a labores semejantes y conceptos de las ahora tan rechazadas vanguardias. La idea del género se plantea simultáneamente a la necesidad histórica que surge en el teatro mundial para crear estructuras comprensibles que, sin necesariamente provenir de la literatura dramática, buscan organizar la representación y todos sus elementos bajo un denominador común cultural. Las mismas nociones de estructura y de drama nos conducen a esta necesidad de clasificación, cuando no de organización primordial. Todo drama es una composición literaria en la que se representa una acción de la vida o de la irrealdad que se hace verosímil gracias a los diálogos y acciones de sus personajes. El rechazo de las clasificaciones es relativamente reciente y, curiosamente, responde, en el pensamiento posmoderno, a planteamientos semejantes hechos anteriormente, aun de manera implícita, por las van-

guardias. Si sólo nos ocupamos de los géneros como una vía clasificatoria para entender la producción histórica del teatro y guardamos con celo el derecho a negarla cuando sea menester, estaremos dando un paso hacia un análisis histórico que no necesariamente nos va a impedir expresar las posibilidades de rompimiento de los géneros que en todas las artes resulta lícita y hasta deseable. Que la tragedia fuese una obra explícitamente escrita en honor de Baco no implica que la composición asumida sea privativa de aquellas tragedias que han llegado hasta nuestros días. Sin embargo, no podemos negar la posibilidad de que estas obras simbólicas, construidas para dedicarle un gran culto al héroe, no estuvieran exentas de variaciones dentro de los límites que planteaban los pensadores de la época y los dramaturgos que las escribían. Probablemente la pieza, o lo que hoy llamamos tal, haya surgido cuando algún escritor o dramaturgo, poeta o filósofo intentara bajar el tono épico (y por lo tanto técnico) de una tragedia que él quería que fuese intrascendente y fútil. Sin embargo, lo más probable es que nos hallemos en esta época ante la encrucijada de aceptar o no que fueron los escritores, los filóso-

sofos, los poetas, los primeros en escribir u organizar una puesta en escena. ¿Por qué no conferirle a los sacerdotes el ingenio, la capacidad y el prurito de organizar sus rituales in situ, con un alto grado de improvisación, a la manera de la organizada espontaneidad de los actores (sabios, como hemos visto) de los inicios del Renacimiento?

Y si de ofrecer una enorme lista de propuestas se trata, ¿por qué no pensar que la aparición del género didáctico —que el auto sacramental y el panfleto político han hecho perdurar y hacer trascendente— se debe a una situación o estadio de desarrollo social en el que la población exige e implica que las obras teatrales deben coadyuvar directamente a generar y difundir el conocimiento? Tal vez Menandro haya ideado, como nuestros escritores de teatro guiñol indígena, que el teatro en general resultaba más apto y más atractivo si se le aprovechaba con objetivos didácticos. Tal vez cansada de la comedia (enredos, desenlaces festivos, el placer logrado cueste lo que cueste, tal vez género inventado por y para



un solo comediante) la sociedad griega reconsiderara cierta exagerada fisonomía de la existencia social y se diera el lujo de ir de un extremo a otro (la tragedia, la comedia) y diera permiso para que de manera inocente y superficial hubiese dramaturgos y actores que entregaran al pueblo el melodrama. Por la tragicomedia y la farsa sí podemos meter la mano en el fuego porque ese lapso que llamamos Edad Media fue pródigo en inventarse composiciones burlescas, diálogos de relleno, espesas lucubraciones, vistosas improvisaciones, amenazas morales contenidas en el lenguaje, cuando, en contraste, la mano y el cuerpo hacían otras cosas más ligeras y atractivas, nada, por cierto, amenazantes. Es la vida misma y no la posmodernidad la que va a hacer que, si de estructuras se trata, sobrevengan rompimientos terribles y definitivos en el arte y en los géneros del teatro. El ser humano debería aprender del arte teatral y de sus enormes variedades —inventadas, forjadas, soñadas, fantaseadas, anuladas— para hacerse del conocimiento de su propia naturaleza, de su estructura y de su historia. Ha dado traspies durante tantos siglos ya, que, estoy seguro, si intentara, vía el teatro, reducir su alma y su futuro a un espejo, descubriría que en una época, remota o no, algunos actores ya habían logrado explicar para sí los misterios más insondables de la especie y de su trayectoria. Cuando alguien exclama que “el teatro es el arte más completo” o “la danza es la más antigua de las artes” no se quiere sino llamar la atención sobre los modelos y los paradigmas, los cambios de acción y de derroteros, los mitos y ritos, las encrucijadas y crisis, las formas y acciones, los momentos de abandono y de reivindicación del ser humano y su trayectoria histórica. Se trata, en suma, del desarrollo de todos esos aspectos de la vida para los que, evidentemente, la comprensión del hombre resulta lenta. La especie tarda en registrar y proyectar su dominio sobre una nueva realidad que lo persigue y le pisa los talones. Las imitaciones que el psicoanalista, el dirigente social, el líder internacional, el gran sacerdote de cualesquiera religiones, el maestro, y aun el padre o la madre de familia, la esposa y el esposo (no se diga el escritor cuando inventa la voz narrativa de su texto) y el deportista (cuando realiza proezas, consciente de que la energía de la masa lo secunda y lo encumbra), las imitaciones, digo, que realizan de otros miembros de la comunidad o de los semidioses paradigmáticos no son sino actuaciones, *performances*. Es obvio que en sus presentaciones ante sus públicos están aprendiendo a actuar o lo están haciendo ya con todas las de la ley, en la aplicación de técnicas insólitas o secretas que resultan incapaces de reconocer o de revelar. No se trata de falsas o exageradas apreciaciones. Se trata de aceptar que el momento escénico, la experiencia escénica y todos sus elementos e ingredientes convergen siempre en inesperados y a veces indiferentes espacios, insólitas situaciones llenas de humanidad. El problema se agudiza cuando en la interacción de todos los personajes posibles (como en el espacio cultural

en el que globalmente nos hallamos inmersos hoy en día) sobreviene el rechazo a aceptar a la mayoría de ellos. El teatro reproduce a las almas pero a *todas* y a cada una de las almas. Sólo el actor, los actores pueden percibir aquellas almas que son rechazadas como personajes de la gran tragedia humana y tienen la potestad para imitar, reproducir y reivindicarlas espetándolas frente a frente con la realidad y el público. Son los actores claros émulos de la verdad: hacen aflorar los sentimientos profundos que traen dentro y que descubren aun en circunstancias en las que se hallan ausentes las apropiadas soluciones para la salvación de la colectividad. El actor es el único que nos ha de permitir hacer caso omiso de las repeticiones fatuas de personajes que de antiguo ya conocemos y cuya superficialidad no llega a proponer ni siquiera la abierta masacre ni la extinción de la especie humana. No resultan aptos para producir *terror*. A través de los grandes actores y las grandes actuaciones, en cambio, aprendemos a conocer esos personajes de cuya existencia no teníamos, a veces, auténticamente, ni la menor idea. A sentirlos. A adivinarlos. A hacerlos parte nuestra, obligación que tenemos con toda la humanidad y con cada uno de sus integrantes. ♦

