
EL ACTOR

como comunicador social

Una breve aclaración previa: pienso que la palabra “social” es un adjetivo que resulta redundante aplicado al sustantivo “comunicador”, ya que toda comunicación es un hecho social (esto es obvio, pues el acto comunicativo supone necesariamente dos entidades, por lo menos, una emisora y otra receptora, además de un lenguaje y el lenguaje es un hecho y una relación social). Tal vez sea nuestro inveterado hábito latinoamericano de expresarnos por medio de eufemismos lo que nos lleva al uso de esta redundancia, o quizás las razones sean otras -como las connotaciones un tanto incómodas que ha llegado a revestir el vocablo “masas”- tan desprestigiado en nuestro medio por el abuso que han hecho de él los políticos; en todo caso me permito proponer el -a mi modesto entender- más apropiado giro de “comunicación pública” (ya que existe también una privada que, por cierto, es asimismo social).

Voy a referirme a esa especie particular de comunicación pública que se establece entre actor y espectadores, es decir, a la especial calidad de comunicación en que consiste el hecho teatral. ¿Por qué el teatral y no el cinematográfico, el televisivo, o el radiofónico? Porque nuestro tema es **el actor en cuanto comunicador** y, de los medios nombrados, el teatral es el único que depende de modo exclusivo -o casi- de la actividad del actor para su realización; puede hacerse cine sin actores -y, en efecto, se lo ha hecho y lo mismo es realizable en televisión y radio, pero es absolutamente imposible hacer teatro sin actores y en él sí se puede prescindir de todos, o

casi todos, los demás elementos. ¿Por qué? Pues porque la labor del actor se basa -y consiste- en su **comunicatividad personal directa e inmediata**, que es el carácter distintivo de la comunicación teatral. Por otra parte, la intermediación de las cámaras y los micrófonos separa al actor de su público, impidiendo así un contacto directo cuya ausencia obliga al primero a suplir con memoria e imaginación el flujo de retroalimentación emocional que se crea -y es imprescindible- entre escenario y platea en el hecho teatral; esto amén de que la discontinuidad interpretativa, que imponen casi siempre los medios mencionados, requiere un nivel de concentración mucho mayor para lograr una ejecución solvente, todo lo cual viene a dificultar de modo notable la tarea actoral, pero no cambia su naturaleza.

Estamos habituados a pensar que el teatro -o por lo menos nuestro teatro- tiene su origen remoto en el producido por la civilización griega antigua, cosa que es verdad. Sin embargo, a los efectos de nuestra presente indagación, es de sumo interés preguntarnos dónde se origina a su vez el teatro griego clásico y tratar de rastrear, incluso, el origen de este origen. Es más o menos de dominio público que la tragedia -primera manifestación específicamente teatral que conoció el occidente- nace del **Ditirambos**, rito celebratorio de la muerte-resurrección del dios Dionysos, estructurado mediante una suerte de diálogo entre el sacerdote celebrante y los fieles, que se traduce luego en la presencia del **Corifeo** (solista) y el conjunto de **Coreutas** (masa coral). Lo que ya no es tan de

JORGE LAGUZZI

Voy a referirme a esa especie particular de comunicación pública que se establece entre actor y espectadores, es decir, a la especial calidad de comunicación en que consiste el hecho teatral.

dominio público tal vez, es que este rito proviene del período proto-histórico y que hereda su forma (es decir su estructura básicamente colectiva y el carácter personificativo del celebrante) de todo el conjunto de rituales de invocación (propiciatoria y/o celebratoria) habituales durante todo el período neolítico, según los paleohistoriadores y antropólogos.

La mayoría de ellos asume también que este último período de la historia humana parece haber recibido esta forma de conducta social del remoto paleolítico, cuando la comunidad de cazadores primitivos, guiada por su hechicero, invocaba la presencia de ciertas fuerzas que hicieran posible la captura de la presa, imprescindible para la supervivencia del grupo. Esto parece cierto, a la luz que arrojan sobre el tema numerosas pinturas rupestres que datan de esa misma época. En este fenómeno hay un aspecto a considerar que es de suma importancia para la futura existencia del arte escénico y que configura uno de sus caracteres esenciales: por lo que se desprende de los testimonios gráficos citados, el hechicero invocaba y **personificaba** de modo simultáneo (lo que equivale a decir que hacía que “encarnaran” en él) a la presa deseada, a las fuerzas que permitieran su caza y al cazador mismo que la efectuaba y todo esto ante una imagen del animal que él mismo había pintado. Tenemos aquí el primer fenómeno de personificación, desdoblamiento, acción dramática y apoyatura visual (escenografía) de que tengamos noticia. De esto hace aproximadamente cincuenta mil años, según parece.

Existe, por cierto, una diferencia fundamental entre las artes y los rituales; éstos sean mágicos o religiosos, salvajes o civilizados se dirigen a una determinada instancia de la realidad natural o sobrenatural (verdadera o imaginaria) para actuar directamente sobre ella e intentar modificarla, es decir, con el objetivo de lograr un cambio- mediato o inmediato, pero siempre directo- que en determinada forma y medida crearía, re-crearía o conservaría las condiciones de existencia de la comunidad que realiza el ritual; las artes, en cambio, se dirigen a los hombres -o más precisamente a la conciencia de los hombres-, es decir, no a la realidad natural o sobrenatural, sino a la realidad social (histórica), que es la que pretenden conservar o cambiar, no de modo directo, sino a través de la modificación de la conciencia humana en el terreno de los valores, intentando

*La palabra “social”
es un adjetivo que
resulta redundante aplicado
al sustantivo “comunicador”,
ya que toda comunicación
es un hecho social.*

así provocar una modificación a nivel de la conducta que -se espera- redunde a su vez en cambio (cuantitativo o cualitativo) en el tejido de las relaciones sociales. De esto se seguiría, entonces, que las artes en cuanto tales -es decir, como manifestaciones relativamente independientes de la actividad humana y válidas por sí mismas- nacen en el preciso momento en que dejan de ser subsidiarias de la liturgia religiosa y dejan de dirigirse a las fuerzas de la naturaleza o a la voluntad de los dioses, para hablar a la conciencia de los hombres. (Freyre)

Otro de los caracteres distintivos de las artes -el más específico por cierto- es el de lograr su cometido mediante un tipo particular de emoción que, si bien incluye necesariamente a la emoción humana en general, se distingue de ésta por su calidad menos personal, o más universal si se quiere, por su carácter indirecto -alusivo o implicativo- y por incorporar componentes que no están presentes, o no son imprescindibles, en la primera: este tipo particular de emoción es, obviamente la emoción estética.

Sin embargo, esta conducta común a todas las artes no nos coloca aun ante

*La presencia co-participante
de un público,
que solo recibe el
mensaje en la medida
de su co-participación.*

la especificidad del fenómeno teatral; tampoco lo hace el hecho de que su materia prima sea la emoción humana en general, pues comparte esta peculiaridad con la religión y la magia ni tampoco la circunstancia de que ello ocurra en el aquí y ahora del evento, en relación directa con el espectador, pues también la música, el canto y la poesía recitada (cuando no están reproducidas por medios mecánicos o electrónicos) lo hacen, y también por medio de una suerte de celebrante. ¿Cuál es, entonces, el rasgo distintivo del hecho teatral? Es la circunstancia de que esa coparticipación en el fenómeno comunicativo directo suceda (como en el caso del hechicero y su tribu) mediada por la **personificación**; el actor reviste (o asume, si se prefiere) actitudes y conductas, que no le son propias en cuanto individuo, con las que hace presentes en el hecho escénico personas antes ausentes (por muertas o imaginarias) y las coloca -“se coloca” con ellas- en situaciones (históricamente reales o supuestas, pero escénicamente verdaderas), en las que los actos de estas personas vienen a constituir el tejido mismo del hecho teatral, que son las situaciones dramáticas, resultantes de la contraposición de objetivos, intereses y deseos de los personajes. Por cierto que esto se realiza mediante el tratamiento artístico de la materia situacional y emotiva (y de la información necesaria para entender el fenómeno y participar de él), en el lenguaje propio de la escena, que producirá la consiguiente emoción estética.

Intentando concretar y resumir lo expuesto podría decirse que las **especificidades de la comunicación dramática** son, a grandes rasgos, las siguientes:

- La presencia de una fuerte carga emotiva, mediada por la acción personificadora, por parte del actor, de personas ausentes o hipotéticas; acción en la que el actor genera y transmite dicha carga emotiva.
- La presencia de una cantidad y calidad variables de información, amalgamada en las situaciones dramáticas y vertidas a través y en función de ellas.
- La elaboración artística de ese material emotivo y racional mediante un discurso poético y su comunicación en el lenguaje estético propio de la escena (la acción dramática).
- La presencia co-participante de un

público, que sólo recibe el mensaje en la medida de su co-participación.

El reiterado empleo, en el transcurso de lo expuesto, de expresiones tales como “emoción estética”, “discurso artístico” y “lenguaje artístico”, nos pone ante la necesidad de ahondar un poco en estas cuestiones para intentar aclararlas en la medida de nuestra posibilidades.

En primer lugar debe señalarse que la “emoción artística” es producto del “efecto estético” (o más bien es ella misma este efecto), que resulta del **tratamiento artístico** de una temática determinada. En segundo lugar, hablar de **lenguaje artístico** y de **discurso artístico** (los que constituyen parte esencial del tratamiento artístico, pero no su única componente), supone hacer referencia a la **concepción artística** de una temática y que consiste, fundamentalmente, en encararla en función de la belleza que pretende producirse en su elaboración; requiere también, para su aclaración, hacer referencia -por lo menos brevemente- a las naturalezas diferenciales de los diversos discursos existentes.

Galvano Della Volpe formula, en su “Crítica del gusto” y en su “Historia del gusto”, la siguiente clasificación:

Discurso cotidiano, que es el de uso corriente y cuyo carácter es **equivoco**, dado que las **denotaciones** y **connotaciones** de los vocablos o temas son alternativas según el sentido contextual y, con frecuencia, las **connotaciones** usurpan totalmente el significado de la palabra (por ejemplo, la palabra “rojo” podría significar, según el caso, un determinado color, o bien, un señor de ideas izquierdistas).

Discurso científico: Que es aquel del que participan los lenguajes específi-

cos de cada una de las ciencias y que tiene carácter **unívoco**, pues el significado de un vocablo es excluyente y suprime todos los demás posibles (por ejemplo, “oxígeno” significa, exclusivamente, un determinado gas, que es tal por poseer una específica estructura molecular).

Discurso poético: (cuyas características son válidas para todos los discursos artísticos) y que es **polisemo** o **polívoco**, pues en él las **denotaciones** y **connotaciones** no son alternativas, como en el cotidiano, ni exclusivas, como en el científico, sino **simultáneas**, dentro de los límites que imponen la estructura contextual y la temática tratada. Además, no comunica ideas o emociones, alternativamente, sino ambas, de modo simultáneo y no le hace **directamente** sino **indirectamente**, por mediación que las **resonancias** de lo aludido despierta en el receptor del mensaje, por su misma polivalencia.

Esto último se advierte fácilmente si observamos con cierta atención cualquier texto dramático (o poético en general); veremos que está plagado de alusiones, sobreentendidos, referencias a significados no presentes explícitamente y polivalencias de sentido que suponen, para su cabal desciframiento, un determinado nivel de conocimiento de ciertas convenciones previas, por estar inmerso, el texto mismo, en un contexto cultural concreto, en el que cobra la totalidad de su significado -o más bien de **sus significados**-.

Por otra parte, el **tratamiento artístico**, del que el **discurso** y el **lenguaje artísticos** son otros tantos materiales, supone, junto con el **encaramiento artístico** de una determinada temática, la existencia de una serie de **ideas artísticas**, que vienen a constituir una particular concepción del tema en cuestión así como, de sus posibilidades de desarrollo en el plano estético, y que resulta de una larga cadena de intermediaciones, objetivas y subjetivas, en la captación, por parte del creador, de un hecho dado y de su internalización (o “adopción”) como materia potencial de trabajo. Es justamente esta cadena de intermediaciones y este personal modo de internalización lo que hace que un determinado asunto devenga motivante -o “inspirador”, como decían los románticos- para un creador en particular, mientras que el mismo tema deja a otro perfectamente indiferente. A este respecto, no debe perderse de vista el hecho de que, tanto las diversas modalidades de

discurso y lenguaje artísticos, como las de tratamiento y concepción artísticas, están condicionadas por el ámbito cultural en que el artista produce su obra y al cual pertenece, ámbito que es un producto histórico- y, en consecuencia, históricamente determinado.

Esto, por lo que se refiere a las componentes propiamente estéticas del fenómeno teatral (y artístico en general) -o por lo menos a una gran parte de ellas-; pero es evidente que en este fenómeno existe siempre una fuerte carga de contenido ético. Basta hechar una mirada a la producción de este campo, partiendo del teatro griego por el romano, el medieval, el isabelino y el romántico, y llegando al de nuestros días, para convencerse de ello. Esta carga ética implica casi siempre la sugerencia a adherir a los valores sustentados por el autor y que pueden coincidir, o no, con los de la sociedad en que se da la obra en cuestión, si bien la no coincidencia es un fenómeno casi desconocido antes de Beaumarchais -con la sola excepción de Eurípides en el mundo antiguo-, quien introduce una práctica que ya es familiar para los hombres de nuestro siglo: la presencia de un pensamiento disidente y de una escala de valores éticos que no es común en su momento y lugar. Claro que esto último es un arma de doble filo, pues la eficacia de la comunicación depende, en estos casos, de la permeabilidad del público a las nuevas modalidades de pensamiento y/o sentimiento (y a las consiguientes valoraciones éticas) propuestas, que implican; casi siempre, una suplantación de los consagrados y admitidos mayoritariamente en esa sociedad, por otros que -al menos temporalmente- son ajenos al receptor del mensaje por su misma novedad.

Todas las especificidades anotadas respecto del fenómeno teatral se imbrican, al mismo tiempo, en el campo de su posibilidad, pues esta clase de comunicación colectiva -basada en la simpatía emotiva (y muy frecuentemente en la secuencia simpatía-empatía-catarsis), mediada por un cierto tipo de elaboración artística, generada y transmitida al público por la acción personificante del actor en el aquí y ahora del hecho escénico- se torna imposible si no se dan, como condiciones previas imprescindibles, la comunidad idiomática, cultural y ética (en cierto grado por lo menos en el caso de la última). Todo esto hace que la tarea actoral sea más bien árdua, ya que no es fácil -ni siempre bienvenido-

La eficacia de la comunicación depende, en estos casos, de la permeabilidad del público a las nuevas modalidades de pensamiento y/o sentimiento.

el intento de modificar la conciencia de los hombres. Esta labor, de suyo compleja y difícil, se ha visto notablemente obstaculizada, durante los últimos cien años por lo menos, en el mundo occidental en general y, especialmente en la parte de él que conocemos como "Tercer Mundo". Veamos por qué.

En las áreas más desarrolladas de la civilización occidental, que son las productoras del modo de vida imperante, pues han elaborado, a partir de un tipo particular de cultura urbana, todo un sistema de relaciones económicas, sociales, culturales, etc., basadas en la libre empresa (cuyo origen puede rastrearse en la Italia del siglo XIV) y han conseguido expandir tal sistema por casi toda la superficie del planeta; que no ha sufrido -en los últimos mil años por lo menos- ninguna influencia cultural coercitivamente impuesta por ninguna otra civilización y que han establecido una red comunicativa de nivel planetario en base a su avanzada tecnología; en estas áreas, decía, se podría esperar la existencia de una comunidad cultural, que en realidad no existe en absoluto o es inoperante (lo que viene a resultar en lo mismo), cuando menos en el campo de las artes.

Esta afirmación puede parecer extravagante, pero si pensamos que un ciudadano corriente europeo o norteamericano reacciona ante una pieza teatral de Beckett, una composición musical de Xenakis, o una pintura de Vassarely con el mismo (o equivalente) desconcierto, asombro e incomprensión que un maorí o un wagrani ante una imagen olográfica o una escultura móvil giroscópica (lo cual efectivamente y es de dominio público), nos sorprenderemos mucho menos y tal vez comencemos a preguntarnos por qué ocurre tal cosa. Ello sucede porque no existe tal comunidad cultural -o al menos no en un grado suficiente- y esto se debe a las considerables diferencias en la cantidad y calidad de educación que se imparte a los diferentes estratos que conforman la sociedad, en razón de la división y especialización del trabajo, con la consiguiente estratificación social, económica y cultural que ello implica. Esta serie de divisiones, basadas en la utilización por el mercado de las capacidades cotizables de los individuos, generan distintos modos de vida, según los diversos estratos, y producen el efecto de obrar, a nivel de la comunicación artística, como compartimientos estancos, o casi, lo que por cierto, no contribuye en absoluto al logro de esa comunicación.



Toda esta problemática se agrava considerablemente en el ámbito del Tercer Mundo que, amén de haber recibido de los conquistadores de diversos orígenes un sistema de relaciones socio-económicas, y un estilo cultural que antes les eran ajenos (y con ellos el cúmulo de falencias, errores, omisiones e injusticias propias de toda empresa humana), deben cargar con el pesado fardo de la frustración histórica, la imposición coercitiva de un sistema de vida ajeno a su propio proceso de desarrollo y la erosión de sus valores tradicionales por efecto de una sobreimpresión cultural -violentamente impuesta muchas veces-, todo lo cual tiende a marginarlos del contexto social producido por las nuevas condiciones, pero al que, no obstante siguen perteneciendo, aunque no completamente, y sin poder reintegrarse al propio anterior, que deviene obsoleto a plazo más o menos breve.

Asimismo, tiende a desaparecer la comunidad idiomática, pues las lenguas oficiales, en la mayoría de los países del Tercer Mundo, son las traídas por los conquistadores, hecho agravado por el lamentable descuido educacional en que la mayoría de nuestros países -salvo raras y honrosas excepciones- mantienen a su población aborigen, que suele ser la mayoritaria. También tiende a desaparecer, -o por lo menos a erosionarse seriamente y perder gran parte de su vigencia, quedando entonces fuera de contexto-, las tradiciones, mitos, leyendas y códigos expresivos -no sólo a nivel verbal sino también gestual, de actitudes y

conductas que constituyen el patrimonio cultural de un pueblo, o cuando menos una muy importante parte de él, elementos, todos estos que deben estar presentes en el hecho teatral, pues son el **punto que une a emisor y receptores con su contexto cultural**, en el que se sustenta la concepción del mundo y de las relaciones humanas propias de cada pueblo. Hay, por lo tanto, una destrucción de las comunidades específicas requeridas por el teatro para su realización efectiva (comunidad idiomática, comunidad cultural, comunidad de valores éticos).

A esto se puede responder, razonablemente, que, entonces, la tarea primordial del comunicador público en general y del actor en particular, consiste precisamente de contribuir a que se produzca esa integración cuya ausencia tanto lamentamos. Esto es correcto y, hasta cierto punto, obvio. La dificultad estriba en que esa integración que nos vemos obligados a buscar como objetivo de nuestra acción es, al mismo tiempo, una de sus pre-condiciones; la tarea, por lo tanto -bien que no imposible- es sumamente difícil.

En todo caso, de ser ciertas las consideraciones anteriores -y todo parece indicar que lo son-, el problema medular de actividad del actor como comunicador público vendría a ser el del sentido ético del ejercicio de su profesión. El encaramiento de esta cuestión exige de él la toma de una serie de decisiones, por cierto nada fáciles de adoptar, pero sin duda ineludibles.

Debe decidir, ante todo, de qué lado se ubica en su actividad; ésta decisión tiene dos niveles: uno en el que hay que asumir si se es actor en función del propio goce personal (es decir de ser lo que se llama una "estrella", con el consiguiente disfrute del aplauso, la popularidad y las altas remuneraciones, así como de la calidad de instrumento que ello conlleva), o si se pretende ejercer ese oficio en cuanto trabajador de la cultura, en función y beneficio de la comunidad en que se lo hace; hay otro nivel en el que es necesario decidir si se acepta ser la "supermarioneta" que soñaba Gordon Craig, o si se elige alcanzar un nivel de conciencia que lo coloque ante la responsabilidad que implica el ser suscitador de un acto colectivo de comunicación, cuyo fin es el enriquecimiento de la conciencia humana.

Es verdad que el mismo carácter polisémico del discurso artístico permite al creador escénico escoger el grupo de significados racionales, haces de emociones y tendencias estéticas más acordes con su propia cosmovisión y concepción del teatro, pero éstas requieren ser coincidentes con las del público a quien se dirige para que la comunicación se establezca. Además esta libertad está condicionada por su propio nivel de comprensión y su capacidad para desentrañar las virtualidades del texto que pone en escena, así como por su grado de conocimiento del nivel y modalidades de receptividad del público, requisitos sin los cuales difícilmente podrá emitir un mensaje de contenido perceptible en un lenguaje inteligible para el receptor.

Para aclarar este concepto, que pue-

de parecer oscuro, basta con preguntarse qué pensarían y cómo reaccionarían, por ejemplo, un ejecutivo publicitario, un mecánico de cualquier especialidad, o un vendedor de seguros de nuestro tiempo y lugar ante el desgarramiento de Antígona, puesta por las circunstancias en la disyuntiva de enterrar a su hermano contraviniendo las órdenes expresas de Creón al respecto -conciente de que tal acto conlleva la pérdida del amor de su prometido, la de su posición social privilegiada presente y futura, e incluso la de su vida, o bien, obedeciendo el mandato del rey, dejar el cadáver a merced de los buitres y los lobos, e infringir de ese modo el imperativo categórico de la ética de estirpes, que ordena a todo miembro de un clan a dar a sus parientes una sepultura que asegure su vida ultraterrena. Lo más probable es que, sin una adaptación adecuada al particular tipo y nivel de receptividad de ese público, éste encontraría la situación tan alejada de su propia experiencia de vida, que, casi con seguridad, la consideraría forzada y artificiosa; incluso no es imposible que le pareciera estúpido, -bien que, quizás, muy heroico- que alguien se arriesgue a perderlo todo por el cumplimiento de un simple rito, funerario. No obstante, cualquier miembro de una sociedad arcaica, cercana aún en el tiempo al tipo de organización social conocido como "estado de estirpes", o próxima a éste por sus concepciones en materia de lazos de parentesco y obligaciones religiosas, seguramente se identificaría con la heroína de modo tan pleno como los griegos de su tiempo.

Esto evidencia que, tanto la carga emotiva como la información que ella

envuelve y el peculiar estilo artístico en que se vierten -cosas que se patentizan todas en la situación dramática-, cobran distintas valencias y despiertan, por ende, diferentes reacciones, según el ámbito cultural en que se producen y vierten.

Ocurre además, que toda civilización cuya estructura social es estratificada (lo que parece ser el caso de la inmensa mayoría de ellas, produce diversos tipos de manifestaciones estéticas, entre las que se encuentran un arte de consumo popular y un arte para "entendidos". Este es un hecho cierto e innegable, cualquiera sea el juicio moral que ello nos merezca; para convenirse de que así es basta con revisar la historia de la cultura, desde el antiguo Egipto hasta nuestros días. También es evidente que esto es resultado del desnivel educativo y las diferencias de modos de vida que existen en los distintos estratos que forman una sociedad, lo que genera la existencia de áreas de diferentes características culturales dentro de un mismo contexto, e impone, en consecuencia, la necesidad de optar entre producir un arte popular o un arte de "élite", no porque esto implique ningún tipo de valoración, sino porque es necesario expresarse en un lenguaje acorde con el carácter del área escogida.

La elaboración de un lenguaje artístico no es una cuestión que pueda resolverse fácilmente, pues no es una elección incondicionada que el artista realiza; está, por el contrario, condicionada por su personal tipo y grado de sensibilidad, su educación y sus experiencias culturales entre otros varios factores, como son su concepción del mundo y del arte.

Otro inconveniente que se presenta es el de la gradual complicación que sufren los lenguajes artísticos, veamos por qué:

a) El lenguaje específico del teatro (como el de todas las artes) no es directo y de función explicitante, sino indirecto e implicativo, por su misma naturaleza polivalente y la del discurso en que funciona.

b) El constante manejo de abstracciones referidas a otras abstracciones -el valor de los sentimientos, el mundo de la imaginación, etc.- requiere la producción de signos (verbales, vocales no articulados, visuales y cinéticos que implican siempre pasar de un nivel de abstracción a otro más complejo.



c) El valor referencial de estos signos con respecto a la realidad cotidiana es sumamente relativo, en razón del carácter hipotético de los contenidos que expresan y de la carga de invención que contiene la obra de arte. A esto se agrega el hecho de que, a partir del momento en que las artes dejaron de ser subsidiarias de la religión y/o la didáctica oficial, fueron adquiriendo un carácter cada vez más independiente y conteniendo cada vez mayor cantidad de expresión personal del mundo del artista y de su subjetividad, lo que tiende a producir signos cada vez menos referenciales respecto de la realidad inmediatamente perceptible, cuya visión por parte del artista está cada vez más tamizada por su

*Tiende a desaparecer
la comunidad idiomática,
pues las lenguas oficiales,
en la mayoría de los
países del Tercer Mundo,
son las traídas por
los conquistadores.*

visión estética -que por cierto no es privativa de él, pero que el no artista ejerce con escasa frecuencia. Esta situación viene a culminar, a principios de nuestro siglo, con el postulado fundamental del cubismo, emitido en principio para las artes plásticas, pero adoptadas después por todas las demás- en especial en sus tendencias llamadas "de vanguardia". Según este postulado, una obra de arte no representa nada que no esté dado en ella misma, ni su validez depende de ninguna instancia o fenómeno que le sea exterior, pues no es espejo de la realidad cotidiana, sino una parte nueva de esa realidad, significativa y expresiva por sí misma, a idéntico título que cualquier otra parte de la realidad total, en cuyo contexto viene a imbricarse. Esta posición, por cierto, tiende a hacer de la obra de arte una especie de mensaje cifrado, cuya lectura y decodificación supone un cierto nivel de conocimiento del código empleado y una no menor cantidad de intuición estética.

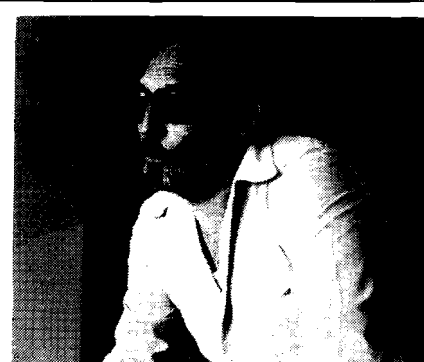
Estas son, a grandes rasgos, las dificultades de posibilidad que enfrenta el hecho teatral, según su especificidad, y las opciones que encara el actor como comunicador público.

Hemos dejado expresamente para el final la cuestión del aspecto económico, presente en toda producción teatral, pues éste es, sin duda, el mayor obstáculo con que se tropieza en el ejercicio de esa actividad, en razón del alto costo que supone. Por otra parte -y esto es lo más grave- hace ya bastante tiempo que el teatro ha dejado de ser considerado como una manifestación cultural para convertirse en parte de lo que se denomina "el negocio del espectáculo", es decir, del pasatiempo, de la diversión y de la ausencia de contenidos conflictuantes. Esto es natural, si se piensa que los llamados "productores" -cuyo verdadero nombre es inversores o financiadores- no suelen estar interesados en la eficacia cultural de una producción, sino más bien en los beneficios monetarios que pueda reeditar su inversión. Ello vuelve por cierto muy difícil la tarea de hacer un teatro verdaderamente significativo y de valor estético real; esta dificultad se aprecia claramente por la escasa cantidad de producciones de verdadero valor cultural y por la indigencia de los artistas que lo intentan.

Una última consideración; el trabajo del actor requiere, para su cumplimiento eficaz, que éste se asuma como una unidad ejecutante-instrumento (una especie de pianista-piano), pues es con su persona -su cuerpo, su voz, su imaginación su inteligencia, su sensibilidad, su imaginación- con lo que cuenta para ejecutar esa especie de partitura que es un texto dramático. El nivel de conocimiento de sus propias posibilidades expresivas que logre, mediante la investigación en el terreno de sus medios, y el dominio que alcance en su utilización son condiciones imprescindibles para la consecución de un nivel comunicativo satisfactorio y eficaz. Sin embargo hay algo que trasciende este aspecto de su labor (aunque lo supone) y que no debe olvidar ni descuidar jamás: más allá de sus palabras, de sus modulaciones, sus gestos y actitudes, más allá incluso de su fuerza dramática y su calidad expresiva (que llegan a los ojos y oídos del espectador), el actor se dirige a la imaginación del público; es en esa inmensa pantalla donde debe desplegar un universo de signos cuya única función valedera es el enriquecimiento de la conciencia humana.

El actor, ese comunicador público de tan especial calidad, ese singular ejecutante-instrumento es, al mismo tiempo y sobre todo, **un celebrante, un suctador** de la comunicación colectiva y de

la comunión del hombre con la conciencia de su especie. Su capacidad expresiva inmediata, su posibilidad de personificación, le otorgan **un poder**, proveniente de la naturaleza misma de su arte, y que hereda del mago primitivo, cuyo ejercicio trae consigo un alto grado de responsabilidad social, dado el nivel de influencia que su actividad tiene sobre sus contemporáneos cuando en efecto logra su cometido. Su acción sólo puede ser lícita cuando es liberadora e integradora, cuando su poder de insidir en la conciencia y la conducta humanas es ejercido en función de mejoramiento de la comunidad a la que pertenece y sirve y, más allá de ella, al de la humanidad como especie. Esto, sin duda, conlleva una serie de riesgos que van desde la persecución hasta la miseria, pero es también el único reto que vale la pena afrontar, si es que el trabajo y la existencia misma del actor han de tener algún sentido.



JORGE LAGUZZI, argentino, realizó estudios de artes plásticas en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires y de estética e historia de las artes en la Universidad Nacional de la misma ciudad. Inició su formación teatral en el Taller Formativo de "Nuevo Teatro" en 1953, posteriormente cursó estudios en el Instituto de Teatro de la Universidad de Buenos Aires. Efectuó también estudios de dirección cinematográfica y televisión en el Instituto A. C.E., de Buenos Aires y en el Centre D'Arts Visuels "Triolet", de París. Ha interpretado un total de 53 roles en teatro, cine, radio y TV., de los cuales 25 fueron protagónicos; en cuanto director teatral, sus puestas en escena suman un total de 23 espectáculos. Desempeñó labor docente en Buenos Aires, Bogotá, Quito, Carbeil (Maison des Jeunes et de la Culture), Ste. Geneviève (L'Ensemble).