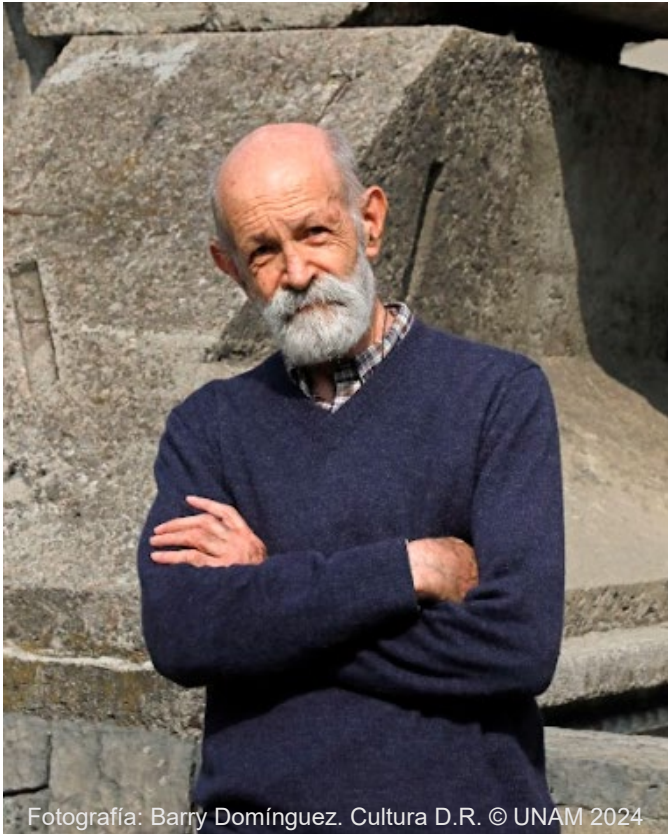


## Luis de Tavira

Es director de escena, pedagogo, fundador de instituciones de enseñanza teatral como el Centro Universitario de Teatro, Núcleo de Estudios Teatrales y la Casa del Teatro, A. C., dramaturgo, ensayista,



Fotografía: Barry Domínguez. Cultura D.R. © UNAM 2024

traductor y creador de un método de análisis tonal que desentraña los elementos del lenguaje escénico y que se practica actualmente en Colombia, Costa Rica, Ciudad de México y España. Director de más de 60 montajes en México y más de una docena en el extranjero, receptor del Premio Nacional de Ciencias y Artes 2006, además de diversos reconocimientos nacionales e internacionales, su rigor y compromiso queda de manifiesto en su labor infatigable por el derecho social al teatro.

Nacido en la ciudad de México en 1948, es autor de 14 piezas teatrales y entre sus libros de teoría teatral se encuentran: El espectáculo invisible, Teatro es tono y Hacer teatro hoy. Sus ensayos publicados integran, por mencionar unos cuantos, La cultura alemana, Un teatro para nuestros días, Xirau místico, La mujer y el teatro en México y El teatro antihistórico de Rodolfo Usigli. A partir del 2008, es director artístico de la Compañía Nacional de Teatro del INBA.



D.R. © UNAM 2024



Voz Viva de México  
El espectáculo invisible  
VV 157

Contenido

1. <b>Sobre lo efímero desde lo inefable</b> .....	3
Presentación a cargo de José Ramón Enríquez	
2. <b>La pregunta de Stanislavski</b> .....	6
3. <b>Hacer saber y saber hacer en el arte de la actuación dramática</b> .....	13
-El saber de la phronesis-.....	14
-Producción de verdad-.....	16
-Aletheia-.....	17
-Búsqueda y hallazgo-.....	18
-Actuar es pensar -.....	19
-La mente del actor es bifrontal-.....	20
-Monstruos -.....	21
-Pensar el teatro-.....	22
4. <b>El espectáculo invisible</b> .....	24
Paradojas sobre el arte de la actuación	
<b>Audio disponible</b>	

Utiliza adecuada y respetuosamente las herramientas que te compartimos a continuación para desarrollar tu propuesta de ilustración para la portada de este título de Voz Viva.

Estos recursos te ofrecerán una comprensión más profunda de los aspectos clave de la obra de Luis de Tavira, proporcionándote elementos adicionales para enriquecer tu proceso creativo.

El prólogo, los audios en la voz del autor, la edición del texto y sus características, son propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Otros recursos sobre el autor

<https://grandesmaestros.unam.mx/maestro/luis-de-tavira/>



D.R. © UNAM 2024



## Sobre lo efímero desde lo inefable

Presentación de José Ramón Enríquez

La aparición en las postrimerías del Siglo XX del cinematógrafo hizo que algunos decretaran, con apresurada soberbia, que el teatro había llegado a su fin y, sin embargo, el arte escénico continúa con más fuerza que nunca como la más prestigiada manifestación de aquello que desde los tiempos de Tespis con su carro ha sido lugar de encuentro no sólo social sino incluso ritual para nuestras culturas. Si bien las posibilidades del cinematógrafo han propiciado una nueva forma de entender la parte formal del espectáculo, el teatro como arte no ha sido abatido. Ni siquiera la llegada de la televisión lo ha desmejorado. Muy por el contrario, el crecimiento sin medida de esa caja que se ha metido a los hogares a partir de la segunda mitad del siglo, ha marcado una frontera todavía más exigente con el teatro de arte que no ha dejado de ser fuente imprescindible para seguidores en vivo, como hoy decimos, de una experiencia imposible de falsificar. En realidad, el cinematógrafo y la televisión si algo han venido a subrayar es que en el teatro de arte ocurre una especie de ritual que se mantiene tan vivo como lo están tanto sus oficiantes como sus espectadores.

Pero esa especie de ritualidad en vivo lo convierte también necesariamente en un hecho efímero surgido de tradiciones que por siglos llegan de boca en boca a sus celebrantes, sean estos actrices y actores sobre la escena o sean simples participantes como espectadores. No me refiero tan sólo a los textos que suelen llegar por escrito, impresos de alguna manera, sino a las formas mismas de lo escénico.

¿Qué es, pues, ese algo efímero transmitido por tradiciones antiguas e inexplicables en la mayor parte de los casos? ¿Qué lo mantiene vivo y con buena salud a pesar de todos los embates? ¿Cómo acercarnos a la entraña de esa realidad ficticia, de ese templo que apenas se puede explicar porque sin duda es un algo inefable, y que sobrevive con toda su exigencia? Sólo podemos acercarnos por la voz viva de sus creadores y como en ningún otro caso una voz viva resulta imprescindible. Y la voz viva de Luis de Tavira, uno de sus enamorados más fervientes, que ha llegado a convertirse en maestro indiscutible, es un tesoro a proteger y a repartir casi a la manera sacramental.

Porque Luis de Tavira ha recorrido todos los rincones del teatro lo mismo como edificio que como fenómeno social y como templo. Él mismo se ha definido: “Yo soy Luis de Tavira y he dedicado mi vida a hacer teatro con enorme pasión”. Hay quien dice que su primera vocación fue al sacerdocio en la Compañía de Jesús y la segunda fue al teatro, yo me permito afirmar que son una y la misma: ambas revelan el llamado a un servicio único y vital que lo exige todo. Y si no pudieron ejercerse simultáneamente fue por los lamentables anquilosamientos con los cuales como institución humana caminaba la Iglesia durante la juventud de Tavira y que hasta hoy la lastran.



D.R. © UNAM 2024



Pero él no ha dejado nunca de reflexionar sobre lo espiritual en su acción, en su acción como cristiano que nunca ha dejado de ser y en su acción desde y, sobre todo, en torno al escenario.

Y al ser el teatro un hecho irrepetible que desmerece esencialmente cuando lo queremos capturar con fórmulas de cine o de televisión, una de las maneras más enriquecedoras para quienes no asistimos a un *momentum* específico es conocer la reflexión que hacen sobre él sus mejores creadores. Es un privilegio para los más jóvenes escuchar de viva voz, en Voz Viva, las reflexiones de un hombre que siempre ha vivido, como también lo ha confesado, en “esa patria de los que hacemos el teatro y que llamamos ficción” y que desde ahí dialoga con nosotros. Para hacerlo, Luis de Tavira utiliza un género con el que la filosofía sobre todo a partir de Nietzsche suele dialogar consigo misma, el aforismo. Pero Tavira lo utiliza también como puntos o marcas para una reflexión mayor. Aforismos tanto para él mismo como para ser entregado a la reflexión de otros en el ejercicio de la docencia. Y aún más, como ocurre al grabarse en Voz Viva, a un auditorio mucho más amplio que bien puede ser de futuros espectadores. Después de todo formar al espectador también está en su íntima estructura vocacional como él mismo ha subrayado: “Yo creo que el reto, la gran asignatura de nuestros días en este país es formar espectadores.”

Tras el ejercicio de sus aforismos, Luis de Tavira comparte con nosotros la impresión que ejerciera Eleonora Duse sobre Konstantin Stanislavski. Una experiencia que lo marcó para que él, a su vez, marcara más de un siglo de teatro de arte. Así nos narra cómo el joven actor ruso se encontró no sólo ante una gran actriz sino ante una auténtica maravilla, ante lo inexplicable del hecho actoral. No había palabras. El arte de la Duse era inefable y a desmenuzarlo Stanislavski habría de entregar tanto su vida como su magisterio.

Luis de Tavira, acostumbrado por vocación a enfrentar lo inefable y analizarlo con pleno respeto y total entrega sigue con nosotros la peripecia que convirtió al actor ruso en el Stanislavski que ha venido a ser maestro contemporáneo.

Finalmente, con un luminoso y profundo texto, “Hacer saber y saber hacer en el arte de la actuación”, el gran docente que es Luis de Tavira penetra con su audiencia en lo más profundo de la filosofía de la actuación para descubrirla y definirla como un arte de pleno derecho. En la mejor tradición aristotélica, enfrenta y complementa dos conceptos clásicos fundamentales que a primera vista nos pueden parecer difíciles pero que se aclaran a media que él los va desmenuzando, la poiesis y la phrónesis, para concluir que “el personaje del drama, el constructo morfológico de la poiesis, el ethos dramático, es ante todo aquello que resulta de ese saber de la phrónesis”.



D.R. © UNAM 2024



Hablando en términos más modernos se trata de una teoría que precisa de una práctica y de una práctica que a su vez exige la teoría. Así puede concluir: “Nadie teoriza verdaderamente el teatro si no lo practica. Nadie hace teatro como arte si al mismo tiempo no lo teoriza.”

Que, como subrayé al inicio de estas cuartillas, Luis de Tavira haya recorrido todos los rincones del teatro, lo mismo como edificio que como fenómeno social y como templo y, aún más, lo mismo como dramaturgo que como actor, como docente y como director brillante, hace que su reflexión resulte tan valiosa. Es capaz de hablarnos desde lo efímero sobre lo inefable, esto es, de alguna manera detiene el tiempo para nosotros y nos permite escuchar de alguna manera esas voces que se escuchan en la más íntima experiencia del artista.

texto  
protegido

Prohibida  
su  
reproducción



VOZ VIVA

D.R. © UNAM 2024





## La pregunta de Stanislavski Por Luis de Tavira

*Texto de ingreso a la Academia de Artes*

Vivimos tiempos difíciles para el aprecio del arte de la actuación dramática. Tiempos confusos para la estética de la teatralidad. Tal vez por eso sea necesario volver a pensar lo ya pensado. Pensar como sólo hoy podría pensarse aquel intenso y fecundo pensar que desde otro momento fue capaz de traernos hasta hoy.

Tal vez por eso mismo sería importante volver al punto de partida de aquellas preguntas que resultaron decisivas para iniciar el camino de la elucidación sobre el enigma de un arte monstruoso y esquivo.

Más las preguntas que las respuestas, porque en el inquietante no saber que las suscita podríamos hallar el impulso para descubrir lo que a nuestro tiempo le ha sido reservado comprender.

Habría que indagar, por ejemplo, el origen de la pregunta de Stanislavski, porque ninguna otra ha resultado más decisiva y trascendente para el intenso debate sobre el arte de la actuación en la modernidad.

Podríamos comenzar evocando aquella tarde de mayo de 1873 en Verona, tal como nos invitan a imaginarla las narraciones de Helen Sheehy y de William Weaver.

Aquella función de *Romeo y Julieta* en el antiguo coliseo romano; aquella escena, aquel fulgor que precedió a aquellas palabras que brotaron del cuerpo de una actriz que decidió ser Eleonora Duse.

Cuando entró a escena, venía de la oscuridad del túnel de los gladiadores de aquel viejo coliseo. Caminó hacia la luz que se abría al final del corredor. Al llegar al borde de la escena una brisa muy suave la tocó y sin saber cómo, si en el cuerpo o fuera del cuerpo, fue arrebatada a otro lugar y a otro tiempo que comenzó a suceder en su imaginación y ahí escuchó palabras que no se pueden decir.

Ahí estaba en el centro del escenario, suspendida en aquel fulgor que precede a la palabra, aquella muchacha menuda de catorce años que avanza con los pasos de quien ya sabe caminar grandes distancias. El sol brilla sobre su pelo negro, largo y suelto, agitado por el viento.

Muy abiertos los grandes ojos negros, los párpados pesados, la nariz patricia, la boca generosa, toda la pureza de una escultura clásica a punto de comenzar a hablar.



D.R. © UNAM 2024



Tenía catorce años, casi quince, la misma edad del personaje y sin embargo no era una actriz principiante. Hacía diez años había comenzado a actuar en la compañía de su familia. Una troupe trashumante de cómicos de la legua que mal vivía yendo de pueblo en pueblo para ofrecer las tandas de su repertorio. Esta vez habían llegado a Verona, la ciudad de los *Montesco* y de los *Capuleto* y habían decidido ofrecer la representación de la tragedia emblemática de aquel lugar, entre otras razones, porque Eleonora había alcanzado la edad de *Julieta Capuleto* y en esta ocasión no sería necesario forzar las convenciones con una actriz de edad mucho mayor, como se acostumbraba.

Cuenta la leyenda que Eleonora había nacido en el vagón de un tren o tal vez en el rincón de algún hostel de camino durante una de las giras teatrales de la compañía familiar.

Actores desarraigados, sin patria, cuyo hogar son los caminos, los trenes, los hostales y sobre todo, los viejos teatros, las carpas, los escenarios improvisados en plazas o en graneros. Así, Eleonora creció siempre de viaje, en trenes, en carreteras, en camerinos, entre utilerías y vestuarios y muy pronto, desde los cuatro años, en el escenario.

Sin embargo, esta vez, aquella tarde de mayo de 1873, sobre el escenario del coliseo romano de Verona, Eleonora Duse sucumbió a la intensa e insospechada experiencia que la hizo traspasar todas las rutinas, las formas, los tonos y previsiones de un oficio conocido como la propia vida, para venir a descubrir la antigua novedad de la esencia descomunal del arte de la actuación.

Así llegó a aquel instante según lo convenido y se detuvo en el centro de la escena; una de las rosas que apretaba entre los brazos, se resbaló y cayó al piso. Entonces, tras aquel fulgor, comenzó a hablar:

- *¿Quién me llama?*
- *Aquí estoy,*
- *¿qué quieres?*

Las palabras fluían con una sorprendente facilidad mientras su corazón latía desbocado.

El atardecer incendiaba las piedras del viejo coliseo; a lo lejos sonaron las campanas de una iglesia y poco a poco fue descubriendo cómo sin dejar de ser ella misma ya era otra; en el corazón de su interior se abría una puerta que la transportaba al afuera de otra Verona, al ahora de otra tarde, y ella era ya aquella otra que se asomaba a este instante y cuyo nombre es *Julieta*.



D.R. © UNAM 2024



Se abandonó a aquella poderosa sensación como quien camina sobre las aguas sin darse cuenta y al transformarse en *Julietta*, Eleonora Duse se encontró a sí misma.

Aquella intensa experiencia momentánea la traspasó y fue rompiendo las ataduras de su personalidad; vacía de sí misma, fuera de sí, empezó a ser libre.

¿Sería éste, aquel éxtasis dionisiaco que según Nietzsche originó la tragedia?

Cuando muchos años más tarde le describió a su amigo Arrigo Boito, la decisiva experiencia de aquella función de Verona, le contó que en un momento inesperado de la escena la sorprendió como por asalto una revelación, *una gracia*, fue la palabra que usó, una gracia irrumpió desde su interior y se expandió en el aire y entonces comprendió por primera vez, después de diez años, lo que significaba ser actriz y lo que podía llegar a ser la creación de un personaje.

La actuación había dejado de ser únicamente el oficio de su familia. Era otra cosa. Podía ser un arte, una utopía, algo que merecía la entrega de toda su vida.

Años más tarde llegará a decir *“El arte como el amor, es insaciable”*

Aquella tarde entendió que el mundo del teatro habita en el instante y desde ese fulgor se introduce en la oscuridad más profunda porque es metáfora de la vida y de la muerte.

Goethe hace decir a *Fausto* al final de la tragedia:

- *“Instante eres tan bello...  
¡deténte!”*

¿Qué le sucedió a esa joven actriz aquella tarde?

Siguiendo su propia confidencia podríamos aventurar a decir que sucumbió a la gracia de una visión que desde la experiencia de la escena, transformó el mundo y cambió para siempre su vida, porque las visiones del mundo son posiciones de voluntad que se basan en decisiones existenciales y en la evocación de aquella tarde de mayo en Verona parece que comparecemos ante una experiencia capaz de revelar a una actriz el enigma de la existencia, aquella que el drama nombra como una *situación límite*.

A esta expresión dramática acudió Karl Jaspers para discernir entre diversas formas de existencia a esa decisiva extraordinariedad que se deslinda del puro suceder, de la mera cotidianeidad, de los días rutinarios en cuyo transcurso va desangrándose la vida como puro ir anonadándose hasta el vacío, una extraordinariedad vital que se alcanza cuando se arriba a la situación límite.



D.R. © UNAM 2024





Una situación de límite que evidencia a su vez el límite de la dominación convencional del mundo.

Una situación tal que se escapa a la comprensión que ha urdido y legislado la normalidad de la vida común, de sus generalizaciones y sus domesticaciones.

Una situación límite tal en la que ya no es posible confiar en la dominación científica de los procesos calculables.

A esta clase de límite pertenece, por ejemplo, la muerte que cada uno ha de morir, la responsabilidad que cada uno ha de asumir, el proyecto de vida en el que cada uno decidirá realizarse como aquel que cada uno es en su unicidad.

Es en la situación límite donde aparece con rotunda claridad lo que uno es como autenticidad.

La aparición de la autenticidad es la revelación y el descubrimiento del sentido cabal de la propia existencia.

Esa fue la revelación que asaltó a Eleonora Duse aquella tarde, la autenticidad del arte de la actuación.

Después de aquella experiencia ya nada podía seguir siendo igual. Tras aquella función, desapareció... Después se escapó de aquella compañía familiar y comenzó un largo itinerario hacia la cima de su arte.

Aquel instante de aquella escena, de aquella función en Verona, no es sólo memorable porque marcó el inicio de la búsqueda infatigable de una gran actriz, sino que es también el momento decisivo para comprender el primer impulso de la trayectoria del arte de una actriz que transformó la historia del teatro, porque consiguió poner en el centro de la renovación de la idea del teatro, la reflexión sobre el arte decisivo de la actuación.

Muchos años después, en 1895, tras haber presenciado el triunfo escénico de la Duse en Londres, Bernard Shaw escribirá que con la Duse se inicia una nueva era para el teatro, porque en su actuación se verifican cabalmente las visiones revolucionarias del teatro que formularon Wagner e Ibsen.

*“Duse – escribe – es la primera actriz a quien hemos visto aplicar el método de la gran escuela de la tradición a personajes típicamente modernos, tanto como someter a los personajes clásicos a procedimientos y concepciones típicamente modernos”.*



D.R. © UNAM 2024



Deslumbrado por la actuación de la Duse, Bernard Shaw intentaba descifrar la clave de su arte, para lo cual recorría el trabajo de las innumerables actrices que poblaban los escenarios que él frecuentaba de modo exhaustivo y las clasificaba en tres grupos según su calidad:

- Se concentraba en las actrices y no en los actores porque desde entonces el teatro era ya el reino de la supremacía femenina -.

Así, comenzaba con las actrices de un primer grupo, el de *la artista menor*: aquellas que se limitaban a practicar con eficacia las recetas y las fórmulas hechas cuyo éxito estaba comprobado. Es decir, las efectistas que suelen ser la mayoría.

En el segundo grupo estaban *las buenas actrices*, que son buenas porque casi siempre están bien por virtud del dominio de una técnica que garantiza su desempeño. Actrices que estudian el texto del drama, consiguen discernir cuáles son las claves significativas y que si son inteligentes aprenden a no hacer nada entre los intervalos de esas claves, de modo que la escena se produce sola. Artistas dúctiles para reaccionar con lógica y según la escala del drama que han sabido leer y entender.

Finalmente está el escaso y sobresaliente grupo de *las grandes actrices* cuya trayectoria se ha convertido en unidad de medida del arte de la actuación. Su interpretación ya es creación. Traspasan el texto del drama para arribar a la zona indecible de donde proviene y descubren el torrente de una estimulación progresiva e interminable en un continuo vital en el que la presencia del personaje se impone cuando calla y así es capaz de revelar la dimensión oculta de las cosas, donde aparecen bajo una luz siempre nueva y donde los matices, los gestos, los silencios y las palabras fluyen de un modo espontáneo y natural.

“Esta rara culminación es la que Duse ha alcanzado”, concluye Bernard Shaw.

Tal vez la Duse habría llamado *gracia* a esta culminación. Es decir, más un don que el producto de un proceso, o tal vez, como señalaría más tarde Stanislavsky, “la utilización consiente de las motivaciones inconscientes”

En Ibsen, Noruega dio al teatro occidental al más grande dramaturgo del realismo moderno. Veinte años más tarde, en Strindberg, Suecia dio a uno de los fundadores del teatro naturalista y al mayor de los dramaturgos expresionistas.

Entre los dos se trabó una fecunda enemistad. Cuentan que Ibsen colgó en su estudio el retrato de Strindberg para poder mirar los terribles ojos de su adversario mientras escribía.

Por su parte, Strindberg vivió perseguido por el espectro de Ibsen que lo superaba en fama, éxito y estrenos.



D.R. © UNAM 2024



Nunca ningún dramaturgo debió padecer mayores celos que el misógino Strindberg, cuando descubrió el prodigio escénico de Eleonora Duse en una representación de *Casa de muñecas* del feminista Ibsen.

El deslumbramiento de aquella actuación de Eleonora Duse se habría de transformar en la sustancia decisiva de su fecunda utopía teatral.

Tal vez quien mejor comprendió el enigma de lo que anticipaba la intuición creadora de Strindberg fue precisamente el genio de Eleonora Duse.

Strindberg, asombrado por la actuación de Duse precisamente en el drama de su rival genealógico, escribe *La más fuerte* que le dedica a la actriz y le envía el manuscrito con el anhelo de que lo considere digno de su escenificación.

El texto de *La más fuerte* es un monólogo en un acto que contiene en sus seis páginas el germen de una obra Ibseniana de cuatro actos.

La Señora X, actriz, casada, conversa un día de nochebuena, en un café de señoras, con la Señorita Y, actriz, soltera.

Cuanto en los diálogos de Ibsen se encuentra concatenado en la lógica dramática que permite remitir al pasado frente al presente o que exige proporcionar la confidencia al pudor, en el texto de Strindberg queda expuesto en un monólogo trepidante por cuyas rendijas se filtran hasta el desgarramiento, lo oculto y lo reprimido.

Una verbalización que se enfrenta a la densidad de la interlocutora que nunca habla y cuyo silencio provoca una impronta incomparablemente más viva que todos los diálogos súper elaborados de Ibsen.

Desde su genial perspicacia la Duse responde a Strindberg que acepta agradecida la ofrenda, pero le advierte que, de hacer la obra, ella elegirá el papel de la que nunca habla.

En 1891, en el primer estreno de su gira a Rusia, en el Teatro Maly de San Petersburgo, Eleonora Duse decide desafiar el prestigio mundial de la legendaria Sara Bernhard. Se presenta en Rusia nada menos que con *La dama de las camelias*, drama consagrado por la diva francesa, para mostrar otra posibilidad de interpretarlo y de paso, abrir otra dimensión de la actuación.

Asistió a aquella memorable función el más feroz crítico de teatro en Rusia, el temible Alexei Suvorin. Al terminar la función Suvorin se fue a la redacción del periódico *Novore Vremya* y escribió un artículo en el que decía:



D.R. © UNAM 2024



*La Duse es una artista verdaderamente excepcional. No posee las dotes publicitarias de Sarah Bernhard, pero la supera en talento, en la extraordinaria justeza del tono... no gesticula, no declama, no inventa efectos escénicos, sino que crea los personajes, los vive con una sencillez nunca vista antes en escena...*

Sin embargo, tal vez la mayor importancia histórica de aquella función de la Duse en el Teatro Maly de San Petesburgo, reside en el efecto crucial que produjo en otro espectador. A aquella función también asistió Konstantin Alexéyev, un joven actor moscovita que intentaba formar un grupo de actores en torno al teatro que su padre le había construido en el granero de la finca familiar y que por aquel entonces aún no había decidido llamarse Stanislavski y que al salir del Teatro Maly aquella noche se resolvió firmemente a comenzar una aventura que vendría a revolucionar de modo irreversible la historia del arte de la actuación.

Aquel joven actor insatisfecho vivía indignado por el estado de decadencia complaciente en el que agonizaba el teatro de su tiempo.

El futuro Stanislavski contará muchos años más tarde, que aquella noche después de la función de la Duse salió del teatro como el sobreviviente de un terremoto interior. Su experiencia como espectador asombrado de aquella actuación había provocado un sacudimiento que despertaba su conciencia, la rescataba del cautiverio de un cierto sonambulismo en el que zozobraba errática y latente.

Esta experiencia parecía abrir su mente a un estado de conciencia que lo aproximaba con entusiasmo a una comprensión que todavía no alcanzaba y que suscitaba en él una intensa sensación de libertad y de alegría.

Y entonces fue posible la pregunta cabal que detonaría su apasionante búsqueda. Frente a la actuación de Eleonora Duse, Stanislavski se preguntó:

¿Qué hace esta actriz?

Los primeros pasos de la respuesta a esta pregunta lo llevaron a formular todo un sistema.

Tras el recorrido de esta evocación hemos hallado el punto de partida de la reflexión. Es una pregunta. Ya no solo la de Stanislavski, la nuestra, aquí y ahora.

¿Qué hace el actor?

¿En qué consiste ese hacer que en castellano y en México llamamos actuación y que entre otros efectos puede tener la virtud de transformar a quien lo hace -según la expresión del príncipe Hamlet- en la monstruosa condición del actor o de la actriz, según el arte?

Hemos hallado al fin, el punto de partida de una reflexión necesaria.



D.R. © UNAM 2024



## Hacer saber y saber hacer en el arte de la actuación dramática

Por Luis de Tavira

-1-

- Un hacer que consiste primero en no hacer -

La actuación como *poiesis* no es un hacer inmediato ni automático, sino uno deliberado y que depende antes de otro hacer que no es actuar y que resulta necesario para poder actuar.

Stanislavsky formuló la necesidad de esta intermediación previa en el título de su manual más difundido. En efecto, *un actor se prepara*.

Se prepara; es decir que, para poder actuar, antes hay que hacer otra cosa que no es actuar y que sin embargo hace posible que el actor actúe.

El discernimiento del conjunto de haceres en los que consiste lo que en síntesis Stanislavsky llama prepararse es complejo. Presupone la idea de arte, de *poiesis*, de creación. La actuación es un acto deliberado que se propone, que elige y decide; ni sucede de cualquier modo, así, sin más, ni resulta de un proceder mecanizado. Es decir, hay que pensarlo.

La actuación es el fruto de un proceso de pensamiento que involucra la diversidad de las posibilidades intelectivas, intuición, imaginación, memoria, aprehensión sensible, percepción, entendimiento, razón y afectividad. Todas ellas, de algún modo como pensamiento. Actuar es un modo de pensar específico y su resultado está condicionado por su particular procedimiento.

En la actuación según la *poiesis* se hará según se pensó y no al revés, se pensará según se hizo, como suele ocurrir tantas veces como un mecanismo defensivo que pretende justificar una arbitrariedad fallida.

La deliberación previa del intento que se *pro-pone* será también el criterio acorde para evaluar hasta el asombro lo insospechado de un resultado. Mucho más que improvisación, la escena es búsqueda y hallazgo; espera, no expectativa, venir a saber acerca de lo que es, como es. Es decir, asombro.

Y es en virtud del asombro que aprendemos a pensar y pensamos porque hemos venido a saber.

El teatro es también una vía privilegiada de conocimiento.



D.R. © UNAM 2024





Ya en el discurso original de *Poética* atribuido a Aristóteles, la comprensión del hacer propio del drama se trama en la tensión entre *poiétiké* y *epistémé*. Así, la actuación dramática como *epistémé* será necesariamente un hacer distinto del hacer de la mera *praxis* y de la *tékné*.

Como *poiétiké epistémé*, la actuación dramática consiste en un hacer saber que a su vez supone un saber hacerlo.

La elucidación sobre el quehacer del actor dependerá tanto de su comprensión como producción de un saber, como del saber mismo sobre el hacer capaz de producirlo. Hay una verdad solo reservada al teatro.

Un saber sobre el mundo que solo se alcanza cuando el teatro se hace y se experimenta.

La actuación consistirá en revelar algo a alguien.

Aquello que requiere ser revelado no es evidente, pertenece a lo que permanece oculto, a lo que solo por virtud de un asalto saldrá a la luz, será asombro, deslumbramiento.

Para ser eficaz en el hacer saber al espectador lo que la escena revela, el actor deberá a su vez saber hacerlo. El arte de la actuación se aprende.

Algo puede enseñarte, todo ha de aprenderse. La actuación como el ejercicio de un lenguaje, de un sistema de convenciones o como la práctica especializada y rigurosa de diversas técnicas puede ser el objeto y contenido de la pedagogía, la escuela y la metodología.

-2-

-El saber de la *phronesis*-

Sin embargo, el saber de la *poiesis*, aquello que convierte en un arte el hacer de la actuación, no puede enseñarse; es un saber que el actor alcanza en la experimentación de sí mismo y al que acaso pueda contribuir una pedagogía que consista en enseñar al actor a aprender por sí mismo.

Se trata de un saber que no pre-existe a la experiencia, de una verdad que se produce.

Es necesario distinguir el saber de la *phronesis* del saber de la *sophia*.



D.R. © UNAM 2024



No es en *Poética* donde Aristóteles expone esta luminosa distinción, sino en *Ética a Nicómaco*, para precisar aquel saber que surge de un determinado comportamiento y no de un saber general previo.

Hoy sabemos que *Poética* es un texto fragmentario cuyo carácter esotérico le permite suponer que el interlocutor de su discurso ha sido iniciado en los conceptos fundamentales del sistema al que pertenece.

Por eso, al encontrar en la exposición de las estructuras morfológicas que produce la *poiesis* dramática, la importancia central de la construcción del *ethos* como el protagonista del drama, sujeto de la peripecia, habrá que entender que el término *ethos* quiere referir al ser que resulta del comportamiento decidido y del hábito deliberado, lo que también llamamos carácter y no de un mero acondicionamiento domesticado, sino que surge de la racionalidad responsable de la *phronesis*.

Visto así, el personaje del drama, el constructo morfológico de la *poiesis*, el *ethos* dramático, es ante todo aquello que resulta de ese saber de la *phronesis*.

Una identidad que se produce en la confrontación entre la convivencia individual intransferible y las creencias representadas en la conciencia de los otros, aquello que se experimenta como lo que solo es idéntico a sí mismo y distinto de todo lo demás.

El personaje compuesto por el texto dramático es en realidad el dispositivo que propone lo que solo puede alcanzarse si se experimenta en carne propia como aquello que nos sobrepasa.

El hacer del arte de la actuación consistirá en alcanzar el saber de la *phronesis* que el drama propone como un desafío.

Se trata también de ese aprendizaje que intuye el refrán cuando afirma que nadie escarmienta en cabeza ajena; es decir, aprender de la propia experiencia.

“Actuar es vivir la *parte*” decía Stanislavsky.

Por eso también decimos que el actor se hace en las tablas. El actor solo alcanza el saber de su arte, aquello que descubre, cuando lo experimenta en sí mismo y cuando es capaz de identificarlo como lo que se aprende y se apropia.

Sin embargo, el mero empirismo no es necesariamente *phronesis*, porque solo es observación indeterminada hasta la inercia de lo que se mecaniza; no descubre por qué precisamente algo es como es y no de otra forma.

La actuación exige el discernimiento de aquello que descubre.



D.R. © UNAM 2024



La actuación es producción de verdad.

-3-

*-Producción de verdad-*

La actuación no es, como a veces se supone con facilidad, un arte de mentir bien; tampoco consiste en fingir, o simular o sugestionarse. Actuar consiste en ser capaz de experimentar realmente la ficción en carne propia.

La ficción no es la realidad ciertamente, pero en cambio es todo lo demás. Tampoco la realidad es la verdad.

La realidad no es falsa ni verdadera. Es o no es; y si es y no más bien nada, es como es. Otra cosa será lo que de eso pueda saberse o decirse.

Entre ser y saber median una identidad y una diferencia. Porque si bien todo saber en última instancia consiste en saber si algo es o no es, no todo lo que es y es como es, podrá ser conocido.

La incompreensión acerca de la actuación dramática como un proceso epistemológico de producción de verdad, proviene de la habitual confusión entre realidad y verdad.

El habla común que delata el pensamiento real y su omisión, ha vuelto sinónimos los términos realidad y verdad. Igual se dice que algo sucede “realmente” que “verdaderamente”. Cuando se quiere delatar algún engaño o el fingimiento de alguna emoción, suele decirse equivocadamente que quien lo hace “está haciendo teatro” o “hace una escena” o “interpreta un papel” o “desempeña un rol”. Lo que hace quién miente podrá ser real pero nunca será verdadero; lo que hace el actor podrá no ser real porque es ficticio, pero en cambio podrá ser poderosamente verdadero.

La verdad atañe al juicio, no a la cosa.

Es la posible adecuación de lo que se piensa o se dice sobre algo lo que resulta falso o verdadero. Las ideas o las declaraciones pueden ser falsas o verdaderas, no lo que se experimenta como lo que es como es, independientemente de lo que se piense o lo que se diga, o no se piense o no se diga.

Será verdad lo que algo sea para alguien, más allá de lo que sea como es en sí, independientemente de ese alguien. Así, en quien lo experimenta, aquello que es se transforma en lo que significa.



D.R. © UNAM 2024



Kant había dicho que la cosa en sí es insignificante. Lo real en tanto real no tiene significado; ni siquiera como real, a menos que el término real solo denote la existencia ahí de eso que es finito.

Goethe respondió que, si bien no nos fue dado el poder de crear las cosas, en cambio nos fue otorgado el inmenso poder de nombrarlas y al nombrarlas, transformarlas.

Nombrar al mundo será transformar la realidad descorazonada en la morada de lo humano.

La realidad no es el mundo. El mundo es lo que la realidad es para alguien.  
Producir verdad será crear un significado de lo que no lo tenía.  
Se entra a escena para habitar un mundo.

-4-

-Aletheia-

El actor ha de entrar en la escena desde una vigilia que es espera, no expectativa. Quien está a la expectativa desea que suceda lo que ya sabe. Nunca sucede así lo que aún no ha sucedido. La expectativa es casi siempre un programa de desilusión. Nada sucede como lo prefabrica una expectativa.

El actor que entra a escena desde la expectativa, se decepciona y decepciona.

En cambio, quien consigue la vigilia de la espera, desea que suceda lo que aún no sabe, lo que asombra, lo que se revela.

El actor que entra a escena desde la espera, se sorprende y sorprende.

Conseguir la vigilia de la espera depende de un despertar de la conciencia; consiste en venir a saber que se ignora aquello que se ignora y al mismo tiempo sentir que nos llama a su encuentro.

El hacer de la actuación es llegar a saber de la propia ignorancia y de esa particular ignorancia del que pregunta y sucumbe a la atracción y a la necesidad de la escena. El sucederle la escena será así un descubrimiento; la verdad que produce su experiencia consiste en un desocultamiento: *aletheia*.

*Aletheia* no es *veritas*.

*Veritas* nombra la adecuación de un juicio a la cosa que refiere. *Aletheia* nombra el desvelamiento de la esencia oculta de algo.



D.R. © UNAM 2024



La actuación dramática como camino de conocimiento, desde el no hacer que experimenta su ignorancia, sucumbe a la atracción de un secreto latente, como el llanto que oculta Ulises mientras escucha el poema.

Vivir la escena será experimentar la revelación de lo que se oculta en las entrañas de la evidencia y es capaz de delatar su aparente sinsentido.

Al suceder la escena, vienen a ser novedades las cosas que se olvidaron.

Actuar también es venir a saber de aquello que ama esconderse.

## Texto -5- -Búsqueda y hallazgo-

El quehacer de la actuación consiste en buscar. Es un hacer resuelto, deliberado, que a su vez propone resolver un dilema, descifrar un enigma.

Busca para hallar. El hallazgo será también la solución a lo que antes se planteó como un problema.

De entre los elementos que integran la materia prima de la escena, será problema aquello que se identifica como lo que hay que pensar, lo que provoca las preguntas que orientan los pasos de la búsqueda tras el hallazgo que las responde.

Semejante búsqueda no podrá ser nunca la improvisación que es casi siempre la caprichosa repetición de lo que ya se sabe.

La búsqueda inicia en el previo hallazgo de lo que asalta en el desafío la escena como lo que hay que pensar y lo que no hay que pensar para encontrar lo que resuelve su enigma.

La búsqueda de la actuación es *heurística*, es decir, invento y hallazgo.

El proceder de la *heurística* es fruto de la creatividad de un pensamiento divergente. El actor frente al reto de la escena, supera su parálisis si se distrae y se abandona a la sensación de ese puro flotar de Arquímedes en la tina, porque entonces el personaje podrá exclamar por sí mismo, ¡eureka!

Se busca para hallar. Su andar es hipotético, es decir concentrado, no deambula en la consideración de ilimitadas variantes; sus pasos avanzan en la oscuridad guiados por una intuición aventurada que presiente el hallazgo, de la misma manera que la pregunta pre sabe lo que pregunta.

La búsqueda del personaje zozobra en la trama de un conflicto que clama por su solución. Por eso entró a escena y también por eso permanece en ella.



D.R. © UNAM 2024





Pero el actor se enfrenta a un texto o a una estructura resuelta como un acto consumado que se presenta lo mismo que un crimen perfecto.

El actor deberá enfrentarlo convencido de que no hay crímenes perfectos y tal como Sherlock Holmes, que siempre llega tarde a la escena del crimen, por virtud de un extraño y prodigioso olfato, caminará hacia atrás, del efecto a la causa, convencido de que nada es impune y de que solo puede haber una causa capaz de explicar la lógica de un hecho.

La búsqueda que emprende la inducción persigue el hallazgo del sentido que revela el indecible que lo dicho oculta y lo reproduce como quien lo inventa.

## Texto protegido

-6-  
-Actuar es pensar -

El hacer del actor posee una doble cualidad: es a un tiempo pasividad y actividad. En su momento inicial, la actuación dramática no es todavía un acto, es una actividad; no solo produce acciones, sino que las produce actuando para alcanzar la plenitud del acto.

Como poiesis, hacer deliberado, la actividad del actor que busca la plenitud de la escena como acto, es una actividad pensante.

Actuar es pensar tanto como pensar es hacer. Es un modo insólito de pensar y un pensar que es ante todo andar, ir o volver, buscar o descubrir, asaltar o huir, en suma, liberar.

Por pensar, se piensa; es imposible no pensar. Se piensa en una cosa para no pensar en otra, pero siempre se piensa.

Y mientras se piensa en algo, también se piensa que se piensa. Se pregunta sobre lo que es posible pensar y lo que no. También se piensa en cómo se piensa. En cómo piensa uno y cómo piensan otros. En lo que es imposible decir de lo que pienso y de lo que es posible comprender de lo que dicen otros.

Antes de intentar la interpretación de la escena, los actores podrían pensar que para comprender a los personajes primero será necesario descubrir cómo piensan para así descubrir cómo hablan y así aprender a leer cómo han sido escritos; pero para descubrir cómo piensan, antes sería necesario comprender cómo hablan y para eso será preciso antes saber cómo fueron escritos.



D.R. © UNAM 2024



El pensar de la actuación nunca es solo razonar; es sobre todo un sentir intelectual, aprehensión sensible, intuición de algo como real, impresión que identifica aquello que lo toca, imaginación que asocia, memoria que resiente, intuición que presiente, trance de la mente.

Uno está donde está su mente. Si como decía Aristóteles, la mente es todas las cosas, para el actor todas las cosas son la mente.

## Texto -7- *-La mente del actor es bifrontal-*

Por virtud del asombro aprendemos a pensar.

Pero habrá que entender también que ese deslumbramiento no depende del que piensa, sino de que aquello que se piensa tome la iniciativa de salir de la sombra y asaltar al que piensa.

Entre la actividad y la pasividad, la mente del actor se mantiene alerta, al tiempo que va al acecho.

El asombro del personaje sucede en la mente del actor. Pero es también en la mente del actor donde se trama la emboscada de aquello que asaltará al personaje.

La mente del actor es bifrontal; ignora el personaje lo que sabe el actor, tanto como el actor desconoce cómo podrá ser hoy, aquí y ahora, el asombro del personaje.

La mente del actor, plenamente despierta, habita en la frontera de dos dimensiones. Vive en trance, aquí y allá, adentro y afuera y hace despierta lo que lo que los demás solo se atreven a hacer dormidos.

Tránsito de dimensiones distintas, la actuación consiste en un estado mental dinámico, abierto y deliberado. Despierta al aquí y ahora de lo real, transita al aquí y ahora de la ficción y todo el tiempo de la escena es y no es, sabe e ignora, se escapa y se cautiva, sale para entrar y entra para salir. Viaja, salta, asalta, se sobresalta, vuelve en sí, olvida, descubre; la actuación dramática es una suerte de acrobacia mental.

Stanislavsky considera que la agilidad mental es la mayor virtud de los actores que actúan mejor.



D.R. © UNAM 2024



Brecht propone una actuación dialéctica que exige la capacidad mental de un súbito *verffrendungseffect*, un efecto de no alienación, un extrañamiento sorpresivo, el rompimiento de la ilusión escénica, un distanciamiento de la conciencia. No se rompe lo roto, antes habrá que tramarlo, tampoco se distancia lo distante, antes habrá que acercarlo.

La agilidad mental que exige la actuación se adquiere en una práctica incesante, a través de un aprendizaje phrónico que algunos neurólogos llaman *reestructurar el cerebro*.

Los actores alcanzan el control mental después de múltiples pruebas, tras cruzar varios umbrales, hasta ser capaces de abrir y abrirse a diversos horizontes.

Entonces descubren que solo el control hace posible el abandono tanto como solo alcanza el control quien ha sido capaz del abandono.

La actuación no es un acto inmediato, requiere la mediación de una dinámica mental. El actor se prepara; no basta estar disponible, necesita estar dispuesto.

Decimos que la actuación es también una capacidad de pensar al mismo tiempo en veinticinco cosas distintas. Pero eso nunca sucede al primer intento, sino a través de un proceso progresivo y consistente.

Precisamente por eso los actores ensayan.

También hace falta fortaleza mental. Cuando un actor se distrae, el espectador se pierde.

su

-8-

-Monstruos -

El actor que sucumbe al asombro de su personaje, asombra al espectador y escandaliza al mundo.

Jaques Copeau advierte cómo aparece entre los hombres el actor, señalado por los estigmas de un extraño comercio. Al volver de la escena parece salir de otro mundo. Shakespeare hace decir a Hamlet que el hacer de los actores es contra natura, que es horrible y al mismo tiempo admirable; lo resume, en una palabra: monstruos. Y no es porque sean mentirosos; los buenos actores no mienten; o porque sean hipócritas, nunca nadie será más sincero que el actor que alcanza a ser lo que no es y a sentir lo que imagina. Lo que escandaliza a Hamlet es que esa forma de inteligencia superior y esa poderosa capacidad de comprensión sean puestos al servicio de la ficción dramática.



D.R. © UNAM 2024



Diderot dice en la Enciclopedia, que sólo a la luz de una nobilísima idea del teatro puede entenderse el quehacer de los actores como arte.

A diferencia del oficio, el arte exige. Añade Diderot que el arte del actor exige “gran número de cualidades que la naturaleza reúne tan pocas veces en una misma persona, que abundan más los grandes autores que los grandes comediantes”. Y con melancolía dice también que su talento es “raro”.

La condición de arte de un quehacer es una cuestión de capacidad, mucho más que una necesidad o un deseo.

Aunque hoy la tarea del actor ya no es exclusiva del teatro y se produce más bien en el cine, la televisión o la radio, su esencia nace en el teatro y se hace arte en el teatro.

Tal vez por eso sea hoy más cierto que antes el que la idea del teatro pueda iluminar como ninguna otra luz el concepto de la actuación dramática según el arte.

¿Cómo alcanza el arte de la actuación semejante virtud epistemológica?

Parece necesario e inevitable pensar; pensar la actuación, pensar el teatro.

Prohibida  
-9-  
-Pensar el teatro-

El teatro es un hacer que es también un modo de pensar.

Un pensar que inquieta y hace salir al escenario. Un distinto pensar que nace después de suceder la escena.

El teatro acontece, sucede de un modo diverso e incesante; un acontecimiento que pese a su diversidad podemos seguir llamando teatro, porque es a su vez el mirador que nos ha convertido en espectadores de nuestro propio acontecer.

El quehacer del teatro es digno de ser pensado. Es un problema, si llamamos problema a lo que nos desafía a ser pensado.

La pregunta por el teatro convoca a la contemplación de múltiples horizontes epistemológicos que se comprenden unos a otros de un modo a la vez diverso y concéntrico.

La palabra griega *theátron* es una palabra que pertenece a la arquitectura; nombra un lugar y su razón de ser. Teatro quiere decir *mirador*.



D.R. © UNAM 2024



La palabra griega *theoria* nombra un momento de la *episteme* que se detiene en el asombro de su venir a saber y quiere decir *contemplación*.

*Mirador* y *contemplación* se corresponden de modo respectivo. No están ligados por una relación que pueda ser más o menos adecuada. No son términos relativos, son respectividad; no hay una sin el otro.

Nadie teoriza verdaderamente el teatro si no lo practica. Nadie hace teatro como arte si al mismo tiempo no lo teoriza.

# Texto protegido

# Prohibida su reproducción



D.R. © UNAM 2024





**El espectáculo invisible**  
Paradojas sobre el arte de la actuación

Por Luis de Tavira

**Escúchalo aquí** ▶

*Así como en realidad,  
somos pensados por aquello  
que pensamos, este libro  
está escrito por aquellos para  
quienes ha sido escrito.*

Texto

-4-

Hay un espectáculo invisible reservado a aquel que sea capaz de aventurarse en el laberinto de la mente del actor; un espectáculo que empieza a suceder frente a aquel que sucumbe a la tentación de ingresar por los intrincados pasillos en los que transitan muchas ficciones, sueños, olvidos, ángeles extraviados que determinan lo que hacemos hoy o lo que haremos mañana. Porque tal como intuyó Calderón, no hay una sola de esas cosas perdidas que no proyecte una larga sombra en las paredes de nuestra estancia íntima. Es un teatro que se sueña en otro y que a su vez, nos sueña en un laberinto de ficciones dramáticas que son moradas agobiadas, estrechos pasillos, empinadas escaleras, puertas que conducen a otros textos que son a su vez moradas, pasillos, escaleras y puertas de otros escritos que refieren libros que muestran y esconden otros libros que apenas se revelan, ya nos transportan a otras ficciones ora más antiguas, ora más recientes, tramados por un hilo invisible que teje un enigma que se formula como ante la esfinge en la mente del actor: metafísica en acción, según está escrito: "Morir por lo invisible; he ahí la metafísica."

-7-

El poder de la ficción consiste en abrir la cosa para que quepa el mundo.

-16-

En el escenario cabe la distancia que hay entre el corazón del personaje y la estrella más remotamente imaginable.

-28-

Así como pensar no es nunca pensar lo ya pensado, sino que cada vez del pensar es pensar lo nunca antes pensado, actuar no es nunca repetir la representación de lo antes acontecido ya, sino que actuar es cada vez, realizar aquí y ahora lo nunca antes sucedido y que sin embargo estuvo escrito en el siempre, que es donde yace todo lo escrito antes o después de ser vivido.



D.R. © UNAM 2024



-32-

La actuación descansa en un acto mental bifronte; todo el tiempo el personaje ignora lo que el actor sabe, todo el tiempo que el actor desconoce las verdaderas intenciones del personaje. Sólo en los oídos del espectador, el actor consigue entender al personaje.

-36-

La semejanza entre la actuación y la locura es evidente, escandalosa y frecuente; la diferencia en cambio, es sutil, rara y oscura: consiste en saberla.

-40-

El actor es alguien que se ha puesto de pie para irse. Existir puede ser ir o volver; ello depende de dónde se encuentre el paraíso, si en el origen o en el confín. Como Teseo, el actor se funda en la acción de levantarse para partir. Teseo tiene nombre de deseo. Cuando Teseo se va, alguien se pierde. Si el actor se distrae, el personaje se extravía. Actuar es un exilio donde sólo existe aquello que se pierde.

-42-

Aprender a actuar es sobre todo aprender a pensar. No cualquier pensar, sino un pensar en acción. No cualquier acción, sino una acción que es sobre todo un pensar que ya es acción.

-48-

En su hondura, el enigma del drama consiste en que, a diferencia de lo que suponemos que sucede en la realidad, en la ficción el tiempo avanza hacia atrás. Por eso, la clave cifrada del hacer decisivo del actor sobre el suceder del personaje está en aquel imperativo de sobrevivencia que Homero señala para Ulises: “no olvidar el regreso”, que equivale a no olvidar el camino que terminó trayéndolo hasta aquí, no rendirse a la droga de Circe que produce olvido, concentrarse y distraerse para no sucumbir al canto de las sirenas; para no olvidar el poema. Por eso, para que el personaje no olvide el futuro, el actor debe ser capaz de “decir el regreso”.

-49-

El teatro es el arte de la vida y la vida es un invento de la memoria.



D.R. © UNAM 2024



-59-

Si podemos reconocer la radical diferencia que hay entre un filósofo y un sabio, frente a un hecho escénico capaz de revelarnos la verdad de la vida, cabe preguntarse qué es un actor en este dilema. Habría que pensar con cautela antes de precipitarse a responder. Tal vez convendría preguntarse antes qué hace cada uno para que podamos hallarlos semejantes o diferentes. Decimos que el sabio sabe, es decir, no sabe que sabe, por lo tanto, vive. En cambio, el filósofo, el amante de la sabiduría sólo sabe que no sabe, por lo tanto, puede reconocer el saber del sabio. Por su parte decimos que el actor sólo sabe que el personaje vive y por ello sabe lo que el actor ignora; así, el actor se reconoce a sí mismo en el saber su ignorancia, que a su vez le permite reconocer que el personaje ignora su saber y por eso vive. Es decir que a la luz de este dilema se manifiesta el enigma de aquella bifrontalidad mental que hace residir en uno sólo al filósofo y al sabio y nos permite decir que el actor, en tanto actor es un filósofo y el personaje en tanto vive, un sabio. En todo caso cabe advertir un peligro aun mayor: que lejos de saber la propia ignorancia o ignorar la propia sabiduría, el actor crea que sabe y sucumba a la ignorancia de su propia ignorancia.

-65-

Decimos que la actuación es el arte de la vida; por eso es preciso preguntar ¿en qué consiste vivir? Y responder en primero lugar, que vivir consiste en sobrevivir, ya que estar vivo es estarlo apenas, todavía. Pero aquel que ha conseguido sobrevivir, no se conforma con eso; por lo que del confinamiento a la pura sobrevivencia decimos que es una vida que no es vida. Se sobrevive para llegar a ser lo que no se es, nos formulamos proyecto, se es el proyecto de lo que se quiere llegar a ser, pero un proyecto es una irrealidad: por eso la vida más allá de la sobrevivencia, consiste en la realización del proyecto, es decir, en realizarse uno mismo. Si la actuación alcanza a ser un acto supremo de sobrevivencia que se juega al borde de la nada, al tiempo que consiste en la realización de un proyecto que llamamos personaje y si el personaje es la obra que convierte en actor a la persona que sobrevive para realizar el proyecto de llegar a ser actor, podemos decir entonces, que la actuación es el arte por excelencia de la vida.

-66-

Los actores hacen despiertos lo que los demás sólo se atreven a hacer dormidos.

-69-

El trabajo del actor consiste en crearen sí mismo el proceso vital y la lógica siempre oculta y antinatural que hace que algo ficticio, es decir, no real, produzca necesariamente una reacción, que si es tal, será espontánea y natural, es decir, real.



D.R. © UNAM 2024



-89-

Quien abraza la vida del teatro, que es el arte de la vida presente, sabe que renuncia a la historia.

-94-

Sin adentro no hay afuera, por eso el actor se concentra internamente para ser atraído desde el vacío hacia la presencia del afuera; sólo cuando se descubre exiliado del afuera sucumbe a la odisea que se inicia en el primer paso hacia la escena.

-104-

Si digo que en la actuación el estímulo está afuera es porque hay un adentro que se afecta. Hay entonces también, una distancia tramada de tiempo, espacio y causalidad que media entre el corazón del adentro y el confín exterior donde late el estímulo. Esa misteriosa operación del actor que llamamos estimulación ficticia será una extraña manera de adentrar el afuera para provocar desde ahí el incontenible impulso de esa reacción que lo devuelve afuera y va tramando el discurso del drama, según está escrito desde siempre. Sin embargo no es en ese exterior convencional donde reside la vida del teatro; sucede antes y después, a medio camino entre el afuera y el adentro, en el momento inefable de la afectación, en ese fulgor que precede al signo y lo contiene, en ese instante en que el actor calla inmóvil y sucumbe a algo que es menos que el silencio, menos que el vacío, apenas un escalofrío, apenas un murmullo, apenas un destello que se asoma por una grieta que desgarrar la trama de la ficción y liquida la realidad, antes, apenas un instante antes de que sobrevenga algo a lo que no se pueda callar e invada todo el espacio en un gesto o en una acción o en una palabra que ya no es cualquier gesto o una palabra cualquiera, sino esa acción, esa palabra distinta, justa, irreparable.

-109-

La actuación es una búsqueda. Sólo busca quien descubre la ausencia, sólo sale al camino quien ha sentido el dolor y la fascinación de lo que halla en otro lado, fuera de sí. Saldrá al presente pleno de la escena quien ha padecido su propio presente descorazonado. El actor busca su propio corazón.

-112-

Si la palabra es la morada del ser, el actor es la prisión de la que la palabra se escapa.



D.R. © UNAM 2024



-116-

Cuando se habla del reto mayor que supone una actuación de contenidos inconscientes, parece que se invita al actor a transitar más allá del texto, más allá de la evidencia de los signos, hacia otra parte indecible. Pero resulta imposible; el actor que obedece a esta formulación sólo consigue un comportamiento superconsciente, esquemático y psicoanalítico. Con frecuencia se olvida que tanto Stanislavsky como Freud convergen en Saussure. La tarea del actor habita entre las fronteras del texto y su misterioso poder flotar en la evidencia de los signos. El llamado actor vivencial mejor que nadie demuestra la certera afirmación de Lacan, según la cual, el inconsciente es la condición de la lingüística, tanto como el lenguaje es la condición del inconsciente. ¿De quién? ¿Del actor o del personaje? De otro, del único cuerpo vivo sobre el escenario, el cuerpo simbólico donde lo real se diferencia de la realidad; ¿de un cadáver que habita la palabra viva o de un cuerpo viviente que enuncia un lenguaje cadaverizado? De otro; no todo es carne, no todo es lenguaje.

-136-

¿Quién soy?

Pregunta el actor ante el personaje; cuando pregunta así, el actor está preguntando por sí mismo al personaje, porque el personaje es el único oráculo capaz de responderle:

-Tú eres yo.

Enigma entrañable cuyo significado sólo se descifra en la comparecencia escénica y que podría formularse así:

-Soy yo mismo cuando soy frente a otro.

Entonces, el actor descubre que no es él mismo porque sea él, sino que alcanza a ser él porque ya es otro.

-139-

El camino que el actor elige para llegar a ser él mismo, es ser otro.

-155-

Fuer de sí, buscándose en los otros, vivo sin vivir en sí, el actor aumenta el mundo con las personalidades ficticias que encarna, las que lo van haciendo ser el que es, hasta que ese ser múltiple, instantáneo y diverso se convierte en la forma natural de su espíritu. Así, será mejor actor aquel que pierde la propia personalidad para llegar a ser únicamente el punto de reunión de una pequeña humanidad sólo suya y de la que todos los demás secretamente, quisiéramos llegar a formar parte.



D.R. © UNAM 2024





-178-

Si como resulta elocuente el decir de Nietzsche, que dice más de lo que parece cuando afirma que pensar es hablar, entonces resulta imprescindible preguntarse en qué idioma habla el pensamiento, con qué sintaxis se articula y desarticula un pensar que es todas las veces del pensarlo. Y más importante aún será preguntar en qué lengua piensa el que ha alcanzado a ser ya un hombre de teatro. ¿En el lenguaje del teatro? Querrá decir entonces que se ha aprendido a hablar todos los lenguajes posibles e imposibles, ya que precisamente en eso consiste el teatro: en un pensar que ya es hablar todos los lenguajes del lenguaje.

-182-

Si el teatro es teatro, transforma el mundo, no lo imita; no solamente lo representa, lo cambia.

-229-

En la piedra de la escultura de Miguel Ángel está impresa la fábula de David y Goliat. El escultor creó una piedra pensante. Lo más sorprendente de ella es que en David está Goliat; David lo mira en la distancia exacta; frente a él, se oculta en sí mismo, al tiempo que se prepara para sorprenderlo. Hay un fulgor en la piedra que ya contiene a la acción. Pero vista a otra luz, también contiene una lección de actuación. El pensamiento reside en el cuerpo, es un tono muscular del personaje que siempre es aquél que está frente a...

-276-

Toda identidad es imaginaria. Por eso sólo la ficción puede decirnos qué cosa es la realidad, sólo el personaje puede decirnos quiénes somos.

-286-

Si Don Quijote se rinde fascinado a la ficción, no por eso se contenta con contemplarla como el espectador. Como el actor, se afecta personalmente de ella y sin reparar en los riesgos que impone a su mente, se introduce en la ficción misma, llevado por una pasión dramática: pretende transformarla. Así se topa con la realidad y la hace evidente a los espectadores de su locura, quienes ya nunca podrán verla como antes de su encantamiento. De la misma manera, el teatro puede ser esa ficción en cuya extraña lógica se descubre una realidad que clama por su transformación.

-296-

El gesto más poderoso de la escena es el mutis. Al salir el personaje, lo demás es silencio vibrando en la crueldad de la ausencia que puebla el escenario.



D.R. © UNAM 2024



-305-

A la irónica voz del poeta solitario que quiso cantar al nacimiento de la tragedia entre los griegos, sucedió el cruel razonamiento que asesinó la tragedia entre nosotros. Humano, demasiado humano, el nuestro ha sido el siglo del horror desconsolado y absurdo. El nuestro es el teatro de la orfandad de un siglo suicida en el que el hombre tiene la mirada fija en el fin del mundo y de la historia. Un tiempo en el que el hombre no ve lo que hace tiempo está ahí, después de las catástrofes; sin embargo, ahí está el terror que saca todo de su esencia primitiva. El horror de ser todo presente consumado en el hecho de que, a pesar de haber superado todas las distancias históricas, la cercanía de aquello que es presente, permanece ausente. ¿Qué más esperan este miedo y esta confusión si lo terrible ha ocurrido ya?

-317-

Frente al filósofo errabundo en la aridez de los conceptos, que suele desangrarse en el filo cruel de las palabras hasta perder toda luz, toda elocuencia, nos ocurre pensar y sentir que el filósofo pleno y consumado debería ser un artista vivo, porque sin esa luz, sin esa elocuencia y sin ese compromiso encarnado que el arte exige, la filosofía naufraga en la trivialidad de un arabesco mental y peor aún, se extravía en la ingenua soberbia de los sistemas y los dogmas con que se momifica lo que fue pasión del pensamiento. Pero frente al actor que sucumbe a la impulsividad que lo saca de sí, atraído por esa transferencia adivinadora con que avasalla el misterio de la ficción, para imponer su arrogancia subjetiva de comediante con que acaba siempre traicionándose en la exageración efectista, servil y complaciente, se nos ocurre sentir y pensar que el actor pleno y consumado debería ser un filósofo en acción, porque sin esa oscuridad, ese rigor y esa sed insaciable del pensamiento, el poder del arte se reduce a fuego fatuo.

-320-

Hace cien años, Zaratustra testimoniaba que Dios había muerto en el corazón de los hombres. Hoy, más bien, todos constatamos cómo es el hombre el que se ha muerto en el corazón del mundo, donde la divinidad se esconde y el arte guarda silencio.

-323-

La música de Franz Schubert contiene las más profundas enseñanzas para aquel actor que aprenda a escucharlo en esa inquietud en la que se descubre el cauce de un indecible dramatismo capaz de expresar la más profunda tristeza que hay en el gozo más intenso, un drama que fluye entre los torrentes encontrados de un discurso interno que sucumbe entre asociaciones, rodeos, contenciones y que resurge en la violencia de una progresión que sabe alcanzar las últimas consecuencias, mientras va revelando cómo dice, cómo oye, cómo calla cuando dice, cómo irrumpe, cómo reprime, cómo libera siempre, todo cambia, todo vuelve y al final, nada podrá ser igual que antes de oír.



D.R. © UNAM 2024



Toda pregunta contiene luz y oscuridad a un tiempo. La luz de un saber que anticipa la respuesta y hace posible la pregunta. Y la oscuridad intocada, en virtud de la cual la pregunta sigue siendo pregunta, camino transitable, ruta de descubrimiento. En los cruzamientos de su aventura, el teatro proyecta la luz anticipatoria de una pregunta sobre la zona oscura de otra pregunta. Así parece decirnos que la verdad histórica se halla entre los secretos de la ficción dramática tanto como la validez del drama proviene de su compromiso con la historia.

# Texto protegido Prohibida su reproducción



D.R. © UNAM 2024

