TEATRO SIN TEATRO: PARA UNA TEORÍA DEL NO-ACTOR

Anxo Abuín González
Guadalupe Soria Tomás
(Eds.)



Dykinson, S.L.

TEATRO SIN TEATRO:
PARA UNA TEORÍA DEL NO-ACTOR

Anxo Abuín González
Guadalupe Soria Tomás
(Editores)

TEATRO SIN TEATRO:
PARA UNA TEORÍA DEL NO-ACTOR

Anxo Abuín González
Guadalupe Soria Tomás
(Editores)

Dykinson, S.L.

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).

Diríjase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con Cedro a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 917021970/932720407

Este libro ha sido sometido a evaluación por parte de nuestro Consejo Editorial
Para mayor información, véase *www.dykinson.com/quienes_somos*

Libro publicado en el marco del proyecto I+D+I PERFORMA 3: "Teatro sin teatro: teoría y práctica del no actor en la escena española contemporánea" (PID2023-149349NB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, y de "Metamorfosis del espectador en el teatro español actual (PID2019-104402RB-100)" -Performa2-, financiado por el MICINN.

©Copyright by los autores
© Diseño de cubierta: Imagen cedida por cortesía de El Canto de la Cabra: "Tierra pisada, por donde se anda, camino".
© David Ruiz
Madrid, 2026

Editorial DYKINSON, S.L.
Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid
Teléfono (+34) 915442846 - (+34) 915442869
e-mail: info@dykinson.com
http://www.dykinson.es
http://www.dykinson.com

ISBN: 979-13-7047-403-4
Depósito Legal: M-16602-2026
DOI: https://doi.org/10.14679/5041

ISBN electrónico: 979-13-7047-443-0

Preimpresión:
New Garamond Diseño y Maquetación, S.L.

Índice

Nota preliminar **9**

CAPÍTULO I. De la escena a la sala y viceversa **11**

David Le Breton

CAPÍTULO II. ¿Qué significa ser actor? **23**

Guadalupe Soria Tomás

CAPÍTULO III. Teatro sin teatro: Notas para una teoría del no-actor en la escena contemporánea **45**

Anxo Abuín González

CAPÍTULO IV. Paradigmas del no actor en la escena española actual **89**

Eduardo Pérez-Rasilla

CAPÍTULO V. Genealogías del no actor: Ejecutantes, conspiradores, ignorantes y fantasmas **115**

Óscar Cornago

CAPÍTULO VI. Hacia una nueva acotación del no-actor en la producción cinematográfica y audiovisual (y algunas catas contemporáneas) **173**

Xosé Nogueira

Nota preliminar

El presente volumen, *Teatro sin teatro. Para una teoría del no-actor,* ofrece las primeras contribuciones surgidas en el marco del proyecto de investigación Performa 3: "Teatro sin teatro: teoría y práctica del no actor en la escena española contemporánea" (PID2023-149349NB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. PERFORMA1 se centró en los espacios de exhibición escénica, singularmente en aquellos que renunciaban a los lugares canónicos (el teatro fuera del teatro). PERFORMA2 prestó atención al lugar que ocupa el espectador en las nuevas formas de teatralidad. Esta tercera fase de trabajo pretende investigar la condición del actor en la escena actual. El lema "Un teatro sin teatro" figuraba en el título de la exposición que el MACBA de Barcelona organizó en 2007, que a su vez tomaba como referencia las teorizaciones de algunos creadores escénicos del siglo XX, como Meyerhold, Artaud, Beckett, Kantor o Grotowsky. El catálogo de la exposición incluía reflexiones de teóricos actuales, entre ellos Alain Badiou, quien comprende el teatro como acontecimiento, como presentación y no como representación, y considera que las grandes reformas experimentadas por la escena a largo del tiempo han sido "sustractivas", es decir, han operado como depuración de elementos superfluos. De Badiou proviene nuestro título, y de Michael Kirby hemos tomado prestado el término de no actor, que sirve de inspiración para este volumen. A partir de estas nociones, nos proponemos reflexionar sobre los cambios de paradigma experimentados en la actuación en el teatro del siglo XXI. Etiquetamos al sujeto actuante con el marbete de no-actor, por cuanto propone una separación de las formas tradicionales de la interpretación escénica. El lector advertirá que alternamos las denominaciones de no-actor y no actor. A la espera de un debate más profundo, que se producirá a lo largo de los años en los que se desarrolla el proyecto, hemos preferido respetar el uso que del término hace cada uno de los autores de los trabajos que aquí se publican.

El volumen incluye la aportación del sociólogo y antropólogo David Le Breton, traducida por Belén Tortosa (también de la Université de Strasbourg), y las contri-

buciones de los teóricos e historiadores del teatro y del cine Guadalupe Soria Tomás (UC3M), Anxo Abuín (USC), Eduardo Pérez-Rasilla (UC3M), Óscar Cornago (CSIC) y Xosé Nogueira (USC). A este último debemos la formulación de la figura del no-actor como objeto de estudio para Performa 3 desde una perspectiva transversal o intermedial, que es sustancial a los esfuerzos de nuestro grupo de investigación.

CAPÍTULO I

De la escena a la sala y viceversa[1]

David Le Breton
Université de Strasbourg

La escena como laboratorio social

La escena teatral es un laboratorio cultural donde las pasiones ordinarias revelan su contingencia social y se ofrecen como una partitura de signos que el público reconoce de inmediato como significativos. Así se hacen posibles las condiciones para identificarse con los personajes, tanto en su comportamiento como en las emociones que transmiten. El actor es el espejo social y cultural del espectador: da al público la impresión de vivir por primera vez los acontecimientos que presencia, aunque la obra lleve semanas en cartel. De este modo disuelve su persona en el personaje, aun cuando la crítica no se canse de comparar a uno y otro y evaluar las distintas interpretaciones de un mismo papel. Sin embargo, no se confunde con su personaje: lo interpreta, es decir, ofrece al público los signos que vuelven inteligible su rol. Actúa, introduciendo una distancia lúdica entre las pasiones de su personaje y las propias; trabaja como artesano sobre su cuerpo para apartar su afectividad individual y dar pleno espacio a las emociones de aquel. Gracias al trabajo desarrollado con el director, instaura ante el público la creencia en su papel. Pero tal transmutación solo es posible porque las pasiones no son naturales, sino siempre construcciones sociales y culturales que se expresan mediante un juego de signos

[1] David Le Bretón leyó la versión original « De la scène à la salle et inversement » en la Universidad Complutense de Madrid durante el VI Congreso Internacional PERFORMA en octubre de 2023. La traducción al español ha sido realizada por Belén Tortosa Pujante (Université de Strasbourg).

que el actor puede desplegar aun sin sentirlos, signos que los espectadores no dejan de reconocer.

El actor se ve a sí mismo llorar, hundirse en la desesperación o reír a carcajadas; en este sentido, es el primer espectador de su actuación. Se contempla con ojos ajenos. Aunque exprese los tormentos de los celos, Orson Welles no es Otelo; cada noche debe satisfacer las exigencias del papel y ajustarse de nuevo a él. Jean Duvignaud, al evocar sus recuerdos, describe a Daniel Sorano ensayando un texto de Molière, enfrentándose a él en un juego de muecas y gestos: «Sorano ne jouait pas encore, il élaborait et conquérait le terrain sur lequel allait se livrer le combat pour les significations exprimables : Sganarelle se constituait dans un schéma physique» (Duvignaud, 1993 : 229-230).[2] El actor construye una emoción como un músico que se pone al unísono con la orquesta: se afina como un instrumentista para entrar en la musicalidad de su personaje. Stanislavski expone un proceso similar:

> J'observai un jour un grand acteur dans un de ses meilleurs rôles. Il attaque un long monologue. Il n'est pas immédiatement tombé sur le sentiment juste ; tel un chanteur, il cherche le la. Voici. Non, trop bas ; trop haut. Enfin, il a reconnu le bon, a compris, senti, réglé ; le voici d'aplomb ; il peut maintenant jouir de son art. Il parle librement, simplement, d'un ton plein et inspiré. Il croit à ce qu'il fait[3] (Stanislavski, 1950: 188).

Porque el arte dramático descansa en la puesta en juego física de los signos, implica poder distanciarse del rol en todo momento y sostener un discurso crítico —propio o compartido— sobre la calidad de la actuación.

El actor toca simbólicamente el instrumento de trabajo que es su cuerpo. Hace brotar de él formas imaginarias recurriendo al fondo común de signos compartidos con el público para mantenerse en el plano de lo inteligible. Su talento reside en el *plus* que suscita su personalidad, en su capacidad para ganar la adhesión de la sala. No se trata de reproducir un texto, sino de encarnarlo y hacerlo vivir ante el auditorio: ser un Otelo verosímil con ese matiz sutil en la interpretación que marca época y recuerda que el actor es un artista, no un simple reproductor.

---

[2] «Sorano aún no actuaba; elaboraba y conquistaba el terreno donde se libraría el combate por los significados expresables: Sganarelle se constituía en un esquema físico».

[3] «Observé un día a un gran actor en uno de sus mejores papeles. Emprende un largo monólogo. No dio enseguida con el sentimiento justo; como un cantante, busca el *la*. Ahí… No, demasiado bajo; demasiado alto. Por fin reconoce el adecuado, comprende, siente, ajusta; se afianza y ya puede gozar de su arte. Habla libremente, con sencillez, con un tono pleno e inspirado. Cree en lo que hace».

La paradoja del actor y del espectador

La facultad de desprenderse de sus propios sentimientos y ofrecer una apariencia distinta para dar vida a su personaje gracias al uso adecuado de los signos constituye su oficio y su talento. De ahí la fórmula de Antonin Artaud, que lo llama « athlète affectif » (1964 : 195): un hombre o una mujer capaz de asumir, sin transición ni vínculo con su vivencia personal, las apariencias de las emociones o sentimientos que exige el papel, tras haber ensayado distintas versiones.

La estructura antropológica del teatro radica en ese privilegio de jugar con los signos para volverlos operativos ante los ojos de unos espectadores que los reconocen, aun creyendo en ellos solo a medias. La sinceridad no es más que un artificio de puesta en escena, un modo de presentarse hábilmente al juicio ajeno, dejándole ver aquello que ya está dispuesto a acreditar. Actor y espectador comparten un «lo sé muy bien, pero aun así»: «sé muy bien que interpreto un personaje que no existe, pero intento darle vida», dice el actor; «sé muy bien que son personajes de ficción, pero no puedo evitar emocionarme», piensa el espectador.

La paradoja del actor consiste en el arte de convertir su cuerpo en una escritura inteligible para desplegar, a la carta y a horas fijas, los tormentos del dolor o los celos, o una risa desbordante ante una réplica oída centenares de veces. Interpreta indistintamente la alegría, el dolor o la melancolía recurriendo a un repertorio social y cultural de signos. Puede estar apesadumbrado y afligido como persona, pero cuando sube al escenario se mimetiza con las convenciones del comportamiento de su personaje, haciendo creíble su psicología al convertirse en un sociólogo atento a su expresión física y oral. ¿Cómo es posible —se asombra Hamlet— que, «por una mera ficción, por la sombra misma de un dolor, un actor doblegue así su alma a su idea? ¿Que su rostro palidezca por completo, se inunden de lágrimas sus ojos, la locura tiemble en sus gestos, su voz se quiebre y todo su ser se acomode a los designios de la Idea?».

La profesionalidad del actor se mide por su soltura al moverse dentro de los códigos expresivos de su público. Suministra a los espectadores los signos sociales de la emoción que encarna provisionalmente, sea cual sea su estado de ánimo real. En escena declara su amor a una compañera que detesta, pues se trata de ser un orfebre en el arte de presentar sentimientos que no siente o que fabrica momentáneamente por exigencias del papel. Alimenta su actuación con las matizaciones afectivas disponibles en el registro simbólico de su grupo: « C'est la tête du comédien qui porte quelquefois un trouble passager dans ses entrailles », escribe D. Diderot ; « il pleure comme un prêtre incrédule qui prêche la Passion ; comme un séducteur aux genoux

d'une femme qu'il n'aime pas, mais qu'il veut tromper ; comme un gueux dans la rue ou à la porte d'une église qui vous injurie lorsqu'il désespère de vous toucher ; ou comme une courtisane qui ne sent rien, mais qui se pâme entre vos bras. » (Diderot, 1967: 133-134).[4] Y el espejo funciona para el espectador que ha pagado su entrada precisamente para ser agradablemente engañado.

El arte del actor explota ese yacimiento de signos y lo convierte en un juego de escritura que exhibe el estado moral de su personaje. Los movimientos de su cuerpo y la tonalidad vocal de su expresión son esenciales para su actuación. Si el actor se equivoca en el texto —aunque diga lo contrario de lo previsto— el espectador corrige sin saberlo, sin haber percibido el error, atento solo a las actitudes y a la voz del actor. La inteligibilidad del espectáculo exige la significancia de la puesta en juego del cuerpo del actor. Simultáneamente a la palabra pronunciada, o en ruptura con ella según la dramaturgia elegida, el cuerpo se convierte en relato y sostiene el sentido de la representación en pie de igualdad con la palabra.

Aunque no exista una ruptura radical en el juego de signos entre escena y sala, decir «Te amo» a un compañero sobre el escenario o decirlo en otro lugar no significa lo mismo para la actriz ni para el espectador. El teatro exige una transposición: no es la "naturalidad" puesta bajo la lupa, sino una creación que desvía lúdicamente signos sociales. Su evidencia obedece a una elaboración, a un cálculo y a una selección de entre las posibilidades expresivas de la sociedad para los personajes representados. El actor no puede ir contra ellas ni ignorarlas, pues su actuación se volvería ininteligible para el público. O bien la ruptura es deliberada dentro de una puesta en escena que pretende desconcertar al espectador y recordarle su aparente pasividad. Pero, en un plano práctico (acústica, visibilidad, etc.), la escena teatral no es la vida cotidiana.

Los mismos signos se emplean a uno y otro lado de la escena, pero sobre las tablas se ponen en juego únicamente al servicio de la necesidad del espectáculo y quedan, por ello, desarraigados de su afectividad cotidiana. Los gestos y las palabras en escena pertenecen a lo que E. Barba llama «técnicas extra-cotidianas». En la vida diaria, los movimientos del cuerpo se inscriben con naturalidad en la relación con el mundo; en cambio, en escena el actor es sometido a un reacondicionamiento de sus modos de ser: hablar, bostezar, caminar, sentarse, comer, etc. aparecen desplazados, aunque

[4] «Es la cabeza del actor la que a veces lleva una turbación pasajera a sus entrañas; llora como un sacerdote incrédulo que predica la Pasión; como un seductor a los pies de una mujer a la que no ama, pero a la que quiere engañar; como un mendigo en la calle o a la puerta de una iglesia que te injuria cuando desespera de conmoverte; o como una cortesana que no siente nada, pero que se desmaya entre tus brazos».

se apoyen en las ritualidades sociales de la palabra y del gesto; son actos sujetos a las modulaciones del espacio escénico y de la dramaturgia. Comer en casa con los suyos nada tiene que ver con compartir comida con sus compañeros en escena; incluso el simple hecho de hablar pertenece aquí a otra dimensión.

En la vida cotidiana, al exhibir socialmente los signos de su buena fe (incluso en el juego o la ironía), el cuerpo y el rostro se prestan a la duplicidad (Le Breton, 2023; 2021; 2010). Y el arte del actor en la escena es posible porque, antes que nada, la comedia está en la vida social. Toda persona dispone de la facultad de desempeñar un papel (según su talento) y, sobre todo, de jugar con los signos que anuncian a los demás un significado cuyo alcance controla cuidadosamente. La «paradoja del actor» es también la paradoja de la simbólica corporal: prolonga la libertad humana de mostrar a los otros solo los significados que uno quiere darles.

La duplicidad es la condición misma del arte del actor, que noche tras noche, durante meses, vuelve a hacerse profesionalmente el rostro de su personaje sin atender a sus propios sentimientos. La calidad de la actuación exige distancia y una escritura simbólica sobre el cuerpo. Diderot acierta al denunciar la facticidad de la sensibilidad como fundamento de la interpretación. Del mismo modo que el escritor no es una naturaleza que «vierte su verdad» sobre el papel, sino un inventor de palabras, el actor es un inventor de emociones que no existen en él en estado bruto; las modela con su talento, sirviéndose de signos expresivos socialmente reconocibles. El debate entre Stanislavski y Brecht deja intacta, en este sentido, la célebre fórmula de Diderot: « C'est l'extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres ; c'est la sensibilité médiocre qui fait la multitude des mauvais acteurs ; et c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes. » (Diderot, 1967: 133).[5] El arte del actor es un arte de escribir con el cuerpo; por ello le impone un juicio certero sobre los usos rituales de la palabra y del gesto en las diversas circunstancias de la vida social. La sociología del cuerpo carece de secretos para él; de lo contrario resultaría demasiado enigmático para los espectadores. « Il me faut dans cet homme » dice de nuevo Diderot, « un spectateur froid et tranquille ; j'en exige, par conséquent, de la pénétration et nulle sensibilité, l'art de tout imiter, ou, ce qui revient au même, une égale aptitude à toutes sortes de caractères et de rôles. » (Diderot, 1967: 127-128).[6]

[5] «Es la extrema sensibilidad la que hace a los actores mediocres; la sensibilidad mediocre la que produce la multitud de malos actores; y es la absoluta falta de sensibilidad la que prepara a los actores sublimes».

[6] «Necesito en ese hombre —dice aún Diderot— a un espectador frío y tranquilo; exijo, por consiguiente, penetración y ninguna sensibilidad, el arte de imitarlo todo o, lo que es lo mismo, una igual aptitud para toda clase de caracteres y papeles».

Un juego de espejos

Actores y espectadores son espejos el uno del otro, con la diferencia de estatus de que los segundos permanecen inmóviles sin posibilidad de interferir en la puesta en escena (a menos que esta lo prevea), presa de las emociones inducidas por los actores, que a su vez no experimentan las emociones que muestran. Esa frontera entre la escena y la sala es una línea simbólica, pero se inscribe en los cuerpos y define dos zonas distintas de ritualidad de la presencia. La pasividad física exigida al espectador —su atención exclusiva a la escena— lo vuelve infinitamente sensible a los afectos que allí se intercambian; no puede desplazarse, realizar mil gestos fútiles ni hablar, como en la vida ordinaria. Permanece inmóvil en una especie de hipnosis, acosado por las emociones desplegadas por los actores, que reaniman su propia memoria afectiva, y se halla paradójicamente más desnudo ante sus conmociones que en su propia existencia. Contribuye a ello la coherencia de un relato que la escena le entrega. El espectador suele quedar sobrecogido por las emociones que se supone emanan de los personajes, mientras que la vida real brinda mayor distancia y dominio de sí. La suspensión corporal dentro de la sala acentúa la permeabilidad a las emociones escénicas, tanto más cuanto que carece de la posibilidad de intervenir o manifestar con gestos o palabras su vivencia afectiva. A través de sus identificaciones con los personajes, el espectador experimenta una sobrecarga de emoción: a veces se llora ante una situación cuya facticidad se conoce y que no tendría el mismo impacto en la vida real.

Otra paradoja es el efecto de vida real que produce el teatro. La facilidad con la que nos identificamos con los personajes lleva al espectador a solidarizarse interiormente con las emociones de estos y a vivir la agonía de una situación que le dejaría impasible en la vida real. Saber que los personajes son ficticios no resta emoción al verlos enfrentarse a las vicisitudes de su vida. El «lo sé muy bien, pero aún así» está en plena vigencia. La emoción también se alimenta de lo imaginario. El hecho de que Antígona sea un personaje ficticio inmerso en una situación de hace más de dos mil años no resta en absoluto resonancia emocional a quienes se sientan en las gradas. El espectador nunca es indiferente: puede aburrirse, pero, en principio, participa en la aventura patética de la escena, comprometido por delegación en la lucha interior de los personajes.

El juego de signos y la fijación del imaginario en un lugar y unos personajes concretos crean una especie de magnificación que parece aumentar la realidad de las situaciones. Jean Duvignaud se refiere a ello como una « copulation psychique entre un public qui attend, supporte, prolonge les émotions construites par l'actant ou l'acteur, et qui renvoie sur ce dernier les effets du trouble qu'il reçoit » (Duvignaud,

1993: 49).[7] A este respecto, Diderot observa claramente el contraste entre la escena de la vida real y la teatral: « Une femme malheureuse, et vraiment malheureuse, pleure et ne vous touche point : il y a pis, c'est qu'un trait léger qui la défigure vous fait rire ; c'est qu'un accent qui lui est propre dissone à votre oreille et vous blesse ; c'est qu'un mouvement qui lui est habituel vous montre sa douleur ignoble et maussade » (Diderot, 1967: 137).[8]

Al encarnar personajes socialmente imposibles para el público, pero interpretándolos con elementos de veracidad social, el actor realiza parte de la virtualidad de cada hombre o mujer presentes en la sala: ese deseo de ser otro, de recorrer toda la extensión del poder concedido a la condición humana. « L'acteur », [escribe J. Duvignaud],

> même s'il est le plus banal des maris, des amants, dès lors qu'il se met dans l'état de se laisser envahir par un personnage imaginaire, bouleverse les données de l'expérience acquise et définie par les contrôles et les déterminismes sociaux, ouvre les groupes à une expérimentation de la liberté par le spectacle, même négatif et désolant, des impuissances de l'homme à surmonter les obstacles qu'on lui oppose et réussit, fût-ce pour un moment, à éveiller l'effervescence novatrice de ceux qui découvrent l'amour, le courage, le malheur, la volupté, l'ennui, la détresse, la joie dans leur perfection absolue, détachée de toute adhérence quotidienne » (Duvignaud, 1993: 139).[9]

El oficio del actor se caracteriza por su capacidad para asumir una multitud de roles que no le conciernen personalmente —e incluso, a veces, son humanamente opuestos a él—, pero cuyas conductas y emociones inventa. Al fin y al cabo, nada le detiene, ni siquiera las fronteras de género o de edad, que transforma cuando la puesta en escena lo requiere. El actor es un hombre de la pluralidad de mundos, hábil para pasar de un sistema de sentido a otro sin perder sus propios puntos de referencia identitarios. *Ser uno mismo y otro* es una fórmula que se le aplica con

---

[7] «copulación psíquica entre un público que espera, soporta y prolonga las emociones construidas por el actante o el actor, y que devuelve a este los efectos del desasosiego que recibe».

[8] «Una mujer desdichada, verdaderamente desdichada, llora y no les conmueve: peor aún, un leve rasgo que la afea les provoca risa; un acento propio de ella desafina en su oído y les hiere; un gesto habitual suyo les muestra su dolor vil y hosco».

[9] «El actor —escribe J. Duvignaud—, aun si es el más vulgar de los maridos o de los amantes, desde el momento en que se sitúa en el estado de dejarse invadir por un personaje imaginario, trastorna los datos de la experiencia adquirida y definida por los controles y determinismos sociales; abre a los grupos a una experimentación de la libertad mediante el espectáculo, incluso negativo y desolador, de las impotencias del hombre para superar los obstáculos que se le oponen, y logra —aunque sea por un instante— despertar la efervescencia innovadora de quienes descubren el amor, el valor, la desgracia, la voluptuosidad, el tedio, la desdicha, la alegría en su perfección absoluta, desprendida de toda adherencia cotidiana».

fuerza, pues su tarea consiste en asumir identidades provisionales que nunca se confunden con lo que él es y cuyos disfraces abandona en cuanto termina la representación. Tras una incursión sociológica y psicológica en otro, recupera sus pasiones ordinarias, lejos de Fedra o de Calígula. Al «meterse en la piel» de un personaje, no abandona la suya.

El actor está rodeado de sus compañeros, cada uno siguiendo el hilo de su papel, pero en estricta sincronía, pues de lo contrario la representación resultaría chirriante y difícil de seguir, como si se hubieran dejado en un libro todas las tachaduras del autor. Todos son espectadores atentos de la actuación de los demás. Los gestos y las palabras no funcionan en el vacío; no sólo se dirigen a los demás, sino que deben tener un peso de obviedad para evitar la afectación, la sobreactuación o la falta de profundidad en su presencia. La adecuación expresiva se basa en la necesidad del acto y la expresión en el contexto moral de la escena y las relaciones con los demás personajes. Del mismo modo que a un escritor le molestan los ruidos improvisados del vecindario que le impiden concentrarse, al actor le molesta el compañero torpe que teme que olvide una línea o cometa un acto irreparable. Cuando se produce tal ruptura, el espectador es arrancado de su ensueño, disociado de su identificación con los personajes, y vuelve a la incómoda posición de un espectador que ya no es más que un espectador. Puede que sienta curiosidad por ver cómo la *troupe* se enfrenta a la torpeza de un actor, pero no ha venido para eso. El artificio de la escena se rompe con el primer grano de arena; el más mínimo error hace añicos el cristal de la representación. Olvidar una línea o meter la pata crea malestar en la sala, al mismo tiempo que desestabiliza por un momento a los compañeros. Entonces, la máquina se esfuerza por volver a ponerse en marcha y el hechizo se rompe. Cualquier torpeza debe ser cuidadosamente borrada por el actor, que prosigue su actuación sin mostrar ningún signo de despecho, so pena de ser anulada por la habilidad de sus compañeros. La falta de profesionalidad de un mal actor o de un principiante hace que muestre su vergüenza a la vista de todos y se exponga peligrosamente a la risa o a la indulgencia. « C'est ici le moment de vous parler de l'influence perfide d'un médiocre partenaire sur un excellent comédien, [dice Diderot]. Celui-ci a conçu grandement, mais il sera forcé de renoncer à son modèle idéal pour se mettre au niveau du pauvre diable avec qui il est en scène. » (Diderot, 1957: 139).[10]

[10] «Es este el momento de hablarte de la pérfida influencia de un compañero mediocre sobre un excelente actor —dice Diderot—. Este ha concebido grandiosamente, pero se verá obligado a renunciar a su modelo ideal para ponerse al nivel del pobre diablo con quien comparte escena».

La representación como ritualidades asimétricas

El teatro, en la medida en que se concreta en representaciones, sitúa a los actores muy cerca de los espectadores. La convención es, en principio, la de la ignorancia mutua y, sin embargo, sin una u otra de las dos partes el dispositivo se derrumba. La sala es un receptáculo cerrado: el público queda inmerso en un universo preservado donde ningún estímulo auditivo o visual procedente del exterior distrae su atención. Las miradas se vuelven cautivas del crisol de luz que ilumina el escenario o los lugares donde se desenvuelven los actores. Todo el marco se dispone para no perjudicar la asiduidad del espectáculo. Es cierto que la puesta en escena puede buscar deliberadamente sacudir la comodidad del espectador —haciendo inaudibles ciertas réplicas, bombardeándolo con luz, humo o ruido—, pero, en principio, todo se concibe pensando en una aprehensión moral del público y en un contagio facilitado de las pasiones.

Durante el espectáculo, se oyen a veces movimientos, cambios de postura en las butacas, periódicos que caen, palabras susurradas, una tos, la salida ocasional de alguien que atrae un momento la atención hacia sí y obliga a quienes comparten fila a apartarse o levantarse para dejarlo pasar, molestando tanto a los actores como a los demás espectadores, como en la legendaria escena de *To Be or Not to Be* de E. Lubitsch. La escena implica la presencia física del público: consiste en que actores o bailarines se mantengan bajo esa mirada exigente dentro de un pacto mutuo. El comportamiento de los espectadores se rige por una ritualidad meticulosa respecto a su puesto y sus movimientos, por su necesaria discreción y el borrado provisional de sus cuerpos y sus voces; permanecen inmóviles, en silencio. Salvo que la puesta en escena lo disponga, la línea es infranqueable.

En el teatro, solo el actor dispone de voz (Le Breton, 2023; 2021). En la sala, el más mínimo susurro intempestivo invade el espacio como un estruendo: molesta a los demás espectadores y, sobre todo, perturba a los actores, rompe su concentración y les hace temer que la función resulte mediocre o aburrida. Si persiste y llega a ser realmente incómodo, corre el riesgo de disolver la pantalla imaginaria que convierte a los personajes en seres con apariencia de realidad. En el silencio ritual de la sala, nacido de la obligación de permanecer sentado y reprimir cualquier exclamación, toda manifestación sonora de un espectador adquiere la fuerza de un grito, de una objeción radical: atenta contra los cimientos de la ceremonia. El espectador atrapado en un prolongado ataque de tos irrita no solo al público, sino también a los actores desconcentrados. Sucede otro tanto —aunque ahora del lado del escenario— con el espectador que no deja de sacar el teléfono móvil o de cuchichear con sus vecinos.

Si el público cae bajo el hechizo de la representación, se convierte en catalizador de emociones: refuerza la calidad del juego actoral y lo sostiene con su exigencia. Se crea una especie de simbiosis afectiva entre escena y sala, y el actor se siente impulsado por esa expectativa que le da alas y nutre la sustancia de su personaje. Se establece así una sincronía que disuelve cualquier efecto de composición: el intérprete se deja llevar por la evidencia de su papel. También existen «malos públicos» que los actores perciben al instante y que lastran su actuación, impidiéndoles «olvidarse» dentro de la acción. Espectadores descontentos que muestran abiertamente su tedio —mirando alrededor, buscando en la mirada ajena la confirmación de su aburrimiento, consultando compulsivamente el móvil o enviando mensajes— perturban o irritan tanto a los actores como a quienes están sentados junto a ellos. Otros, en cambio, colaboran y sostienen la prestación con su expectativa. De una representación a otra, según el lugar y la composición de la sala, el tono del espectáculo cambia con la calidad de recepción del público. Peter Brook ofrece un ejemplo llamativo durante una gira por los países del Este con obras de Shakespeare:

> Il était fascinant de voir comment un public, composé en majeure partie de gens qui comprenaient mal l'anglais, pouvait influencer la troupe à ce point… L'attention que le public portait au drame s'exprimait par le silence et la concentration. Les comédiens ressentaient cette attention et leur travail s'en trouvait illuminé, de telle sorte que les passages les plus obscurs en étaient éclairés à leur tour (Brook, 1977: 40).[11]

El mismo proceso afecta a conferencias o clases: la calidad de la atención potencia la ejecución del orador. Enfrentarse a la indiferencia o a la agitación hastiada hace que el actor —o el conferenciante— pierda recursos, a menos que convierta esa perturbación en un desafío.

El final del espectáculo y el saludo al público son siempre conmovedores por la ruptura que introducen en la presencia en el mundo de los actores, súbitamente despojados del personaje y enfrentados a la fragilidad, a la desnudez de su persona. La tensión y el cansancio que aún contenía el juego deliberado de los signos se hacen entonces evidentes. El actor abandona los rasgos del personaje que ha encarnado con fervor y que ya no puede seguir viviendo más allá de la escena. Ofrecido al juicio de la multitud, es plenamente consciente del artificio de la situación. Escudriña la sala,

[11] «Era fascinante ver cómo un público, compuesto en su mayoría por gente que entendía poco el inglés, podía influir tanto en la compañía… La atención que el público prestaba al drama se expresaba mediante el silencio y la concentración. Los actores sentían esa atención y su trabajo se iluminaba, de tal modo que los pasajes más oscuros quedaban también esclarecidos».

inquieto ante las reacciones del público, acecha a sus compañeros en ese rito provisional que quizá sea el más intenso y difícil de su vida profesional: es el momento en que retira la máscara y siente, como un soplo sobre el rostro, la vulnerabilidad que le es propia. Tras haber permanecido largos minutos reducidos al silencio, los espectadores recuperan el poder sobre el dispositivo y expresan, con la intensidad de sus aplausos o de sus gritos, su gratitud o su decepción. Más tarde, en el camerino, los actores recuperan su identidad, su personaje social; aunque, durante el saludo, expuestos al juicio de la sala, aún permanecen suspendidos entre dos mundos.

Bibliografía

Artaud, A. (1964) : *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard.

Brook, P. (1977) : *L'Espace vide*, Paris, Seuil.

Diderot, D. (1967) : *Le Paradoxe du comédien*, Paris, Garnier-Flammarion.

Duvingnaud, J. (1993) : *L'Acteur,* Paris, Écriture.

Kis, D., (1979) : *Un tombeau pour Ivan Davidovitch*, Paris, Gallimard.

Le Breton, D. (2023): *Las pasiones ordinarias. Antropologia de las emociones,* Buenos Aires, Prometeo Libros.

— (2021): *Estallidos de la voz. Una antropologia de las voces*, Buenos Aires, Topia.

— (2010): *Rostros. Ensayo de Antropología*, Buenos Aires, Letra Viva.

Stanislawski, C. (1950) : *Ma vie dans l'art*, Paris, Librairie Théâtrale.