

El teatro de las emociones: Garrick, Shakespeare, y la paradoja del comediante

José Angel García Landa
Universidad de Zaragoza
garciala@unizar.es

Esta es una ponencia sobre la falta de sustancia propia en actores y en poetas. Empezaremos un breve viaje en torno a la esencia de la representación que nos llevará desde Platón hasta Stanislavski, y más aquí, hasta la neurología de las neuronas espejo. Hablaremos de Shakespeare, de David Garrick, de Diderot... y podríamos también traer a colación a Keats, que admiraba la gran "capacidad negativa" en Shakespeare. Poetas y actores comparten esta "capacidad negativa" de aunar y sostener actitudes contradictorias, y abrirse a la alteridad. Se trataría de una capacidad en el poeta y en el actor de anular su propia sustancia, sustancia que quizá propiamente no tengan.

En su diálogo crítico *Paradoxe sur le comédien* (que empezó a escribir hacia 1773, y fue publicado muy póstumamente en 1830) Denis Diderot enfrentaba dos tesis contrapuestas sobre la actuación teatral. Uno de los interlocutores del diálogo, "el segundo" (no tienen nombres, Diderot los llama así, "el primero" y "el segundo")—el segundo, pues, sostiene allí la tesis convencional de que los grandes actores son seres de una sensibilidad extrema. Son capaces de sentir profundamente, y de revivir en sí mismos las emociones de los personajes que interpretan, lo cual les da su capacidad superior de expresar y de comunicar estos sentimientos. Archer (1888) la llamó la tesis *emocionalista*. Es un poco la tesis del método Stanislavski, si se quiere (ya se ve que esta idea haría fortuna otra vez en el siglo XX): el actor debe identificarse con el personaje, transformarse en él imaginativa o emocionalmente, y luego actuar movido espontáneamente desde dentro, impelido de manera natural por las pasiones que siente o por la personalidad que le ha poseído.¹

El otro interlocutor, el primero, que es el propio Diderot, lleva a un extremo la tesis contraria, y en cierto sentido no menos convencional—la tesis

¹ Stanislavski, *La construcción del personaje*. Es conocido el éxito de las ideas de Stanislavski no sólo a través de su compañía, el Teatro de Arte de Moscú, sino en el teatro americano a través del Group Theatre y el Actors Studio, con Lee Strasberg, Stella Adler, Elia Kazan, Cheryl Crawford y Robert Lewis, y pasando de ahí al cine clásico americano. Ver el documental de Woodward et al., "Broadway's Dreamers."

antiemocionalista. A saber, que el actor no siente realmente lo que comunica, sino que está fingiendo, imitando, sin implicar sus emociones reales, sino meramente haciendo una recreación racional de los signos externos de la emoción. Una actuación, puro teatro. El ejemplo elegido por Diderot es el del gran actor inglés David Garrick, eminente farsante.

El debate sostenido en cierto modo en la mente de Diderot (y en sus conversaciones) pasaría a la escena pública en la era victoriana, tras la publicación póstuma del diálogo, cuando William Archer planteó la tesis de Diderot como la dicotomía expresada en el título de su obra sobre la actuación teatral, *Masks or Faces?* (1888)—refiriéndose a las posturas que denominó *antiemocionalista* o diderotiana, o *emocionalista*, la que él mismo prefería, sin llegar a extremos.

Algo hay en estas tesis contrapuestas, así formuladas, que ofende al sentido común, pues en cierto sentido queremos creer en las dos. No es ésa sin embargo la paradoja señalada por Diderot (aunque sí es la paradoja que yo veo); la paradoja de Diderot está contenida íntegramente en la segunda tesis—la del primer interlocutor, no se me líen, la *antiemocionalista*. A saber, que el actor no siente ni padece, pero es capaz de imitar, comunicar y transmitir esos sentimientos *tanto mejor cuanto menos de su propia sensibilidad* esté implicada en la representación del papel. La actuación es, nos dice Diderot a través de su primer interlocutor, una actividad eminentemente intelectual, y no pasional ni emocional; se basa en una recreación racional del personaje y de los signos que emite, no en una identificación emotiva con él.

En este pasaje ambos interlocutores parecen estar de acuerdo ya, pues describen esa tesis "paradójica" aplicándola tanto al teatro como a la teatralidad de la vida social en la corte:

EL PRIMERO.— (...) ¡Te pongo por testigo, Roscio inglés, célebre Garrick, a ti, que con el asentimiento unánime de todas las naciones subsistentes eres considerado como el primer comediante que han conocido! ¡Rinde homenaje a la verdad! ¿No me has dicho que aunque sintieses fuertemente tu acción sería débil si, fuese cual fuera la pasión o el carácter que hubieras de representar, no supieras elevarte por el pensamiento a la grandeza de un fantasma homérico con el que querías identificarte? Cuando te objeté que por tanto no representabas según tú, ¿qué me contestaste? ¿No confesaste que te guardabas muy bien de ello, y que no resultabas tan sorprendente en la escena sino porque mostrabas en el teatro, constantemente, un ser imaginario que no eras tú mismo?

EL SEGUNDO.—El alma de un gran comediante se forma del elemento sutil del que nuestro filósofo llena el espacio, que no es frío ni cálido, pesado ni ligero;

que no adopta ninguna forma determinada, y que, igualmente susceptible de todas, no conserva ninguna.

EL PRIMERO.—Un gran comediante no es un piano, ni un arpa, ni un clavecín, ni una viola, ni un violonchelo; no hay ningún acorde que le sea propio; pero toma el acorde y el tono que conviene a su papel y sabe adaptarse a todos. Tengo una alta idea del talento de un gran comediante: es un ser raro, tan raro o acaso más que el gran poeta.

El que se impone en la sociedad y tiene el malhadado talento de gustar a todos, no es nada; nada le pertenece, nada le distingue, nada hay en él que atragante a unos ni que fatigue a otros. Habla siempre, y siempre bien; es un adulator profesional, un gran cortesano, un gran comediante.

EL SEGUNDO.—Un gran cortesano, acostumbrado desde que nace al papel de un muñeco maravilloso que adopta las más variadas formas al antojo del hilo que tiene entre sus dedos el amo...

EL PRIMERO.—Un gran cortesano es otro fantoche maravilloso cuyos hilos tiene el poeta y al que este indica a cada instante la verdadera forma que ha de adoptar.

EL SEGUNDO.—¿Así que un cortesano, un comediante, que no pueden tomar sino una forma, por buena e interesante que sea, solo son dos malos fantoches?²

² Corrijo algo la traducción de Hernández Alfonso. El original:

LE PREMIER (...)

Je te prends à témoin, Roscius anglais, célèbre Garrick, toi qui, du consentement unanime de toutes les nations subsistantes passes pour le premier comédien qu'elles aient connu, rends hommage à la vérité! Ne m'as tu pas dit que, quoique tu sentisses fortement, ton action serait faible, si, quelle que fût la passion ou le caractère que tu avais à rendre, tu ne savais t'élever par la pensée à la grandeur d'un fantôme homérique auquel tu cherchais à t'identifier? Lorsque je t'objectai que ce n'était donc pas d'après toi que tu jouais, confesse ta réponse: ne m'avouas-tu pas que tu t'en gardais bien, et que tu ne paraissais si étonnant sur la scène, que parce que tu montrais sans cesse au spectacle un être d'imagination qui n'était pas toi?

LE SECOND

L'âme d'un grand comédien a été formée de l'élément subtil dont notre philosophe remplissait l'espace qui n'est ni froid, ni chaud, ni pesant, ni léger, qui n'affecte aucune forme déterminée, et qui, également susceptible de toutes, n'en conserve aucune.

LE PREMIER

Un grand comédien n'est ni un piano-forté, ni une harpe, ni un clavecin, ni un violon ni un violoncelle; il n'a point d'accord qui lui soit propre; mais il prend l'accord et le ton qui conviennent à sa partie, et il sait se prêter à toutes. J'ai une haute idée du talent d'un grand comédien: cet homme est rare, aussi rare et peut-être plus grand que le poète.

Celui qui dans la société se propose et a le malheur de plaire à tous, n'est rien, n'a rien qui lui appartienne, qui le distingue, qui engoue les uns et qui fatigue les autres. Il parle toujours, et toujours bien; c'est un adulateur de profession, c'est un grand courtisan, c'est un grand comédien.

LE SECOND

Un grand courtisan, accoutumé, depuis qu'il respire, au rôle d'un pantin merveilleux, prend toutes sortes de formes, au gré de la ficelle qui est entre les mains de son maître.

LE PREMIER

Diderot se recrea en su tesis narrando incongruencias entre los dos niveles de actuación de los actores, en tanto que personaje en la ficción y en tanto que actor en un escenario: una actriz se sale del personaje para recriminar al público su comportamiento y vuelve a entrar en el rol inmediatamente... O bien, mientras el público ve cómo la dama abraza y besa a su galán convincentemente en la obra, en la distancia corta del escenario la actriz le está diciendo al actor "esta noche hueles que apestan"—etc.

Son ejemplos en los que los actores no "se meten" en el personaje, sino que sólo lo proyectan exteriormente, en un ejercicio controlado y racional. Y sin embargo también ha de admitir Diderot, *le premier*, el poder de enajenación del actor, su versatilidad especial a la hora de materializar un personaje, con una capacidad de transformación que maravilla en grandes actores como Garrick. Es una ficción enormemente lograda—o bien, enormemente lograda, pero sólo una ficción: sin asomo de sentimiento real de la persona que interpreta. Eso inquieta y molesta al segundo interlocutor, que se siente estafado y quiere ir al teatro a sentir emociones auténticas—quizá sienta que las emociones del espectador se ven contagiadas de esa falta de realidad que le expone la paradoja del comediante:

EL SEGUNDO.—Es como para renegar del teatro.

EL PRIMERO.—¿Por qué? Si esas personas no fuesen capaces de tales proezas, entonces sería cosa de no volver. Lo que voy a contaros ahora lo he presenciado yo.

Garrick asoma la cabeza por entre las dos hojas de una puerta, y en el intervalo de cuatro o cinco segundos su rostro pasa sucesivamente de la alegría loca a la moderada; de esta a la tranquilidad, de la tranquilidad a la sorpresa, de la sorpresa al asombro, del asombro a la tristeza, de la tristeza al abatimiento, del abatimiento al espanto, al horror, a la desesperación...; y desde esta retrocede a los grados anteriores, en sentido inverso. ¿Es que su alma ha podido experimentar todas esas sensaciones, y realizar, de acurdo con su rostro esa especie de gama? Yo no lo creo ni vos tampoco. Si le pedís a ese hombre famoso, que merece por sí solo hacer un viaje a Inglaterra como todas las ruinas de Roma merecen que se viaje a Italia; si le pedís, digo, la escena del joven Pastelero, la representará; si le solicitáis, seguidamente, la de *Hamlet*, la hará también, dispuesto por igual a llorar la pérdida de sus pasteles que a seguir en el aire la trayectoria de un puñal.

Un grand comédien est un autre pantin merveilleux dont le poète tient la ficelle, et auquel il indique à chaque ligne la véritable forme qu'il doit prendre.

LE SECOND

Ainsi un courtisan, un comédien, qui ne peuvent prendre qu'une forme, quelque belle, quelque belle intéressante qu'elle soit, ne son que deux mauvais pantins? (Diderot, *Paradoxe* 160-62)

¿Es que se ríe o se llora a discreción? Se hace el gesto más fiel o menos falso, según se sea o no se sea Garrick.³

Por cierto que Diderot parece [confundir aquí dos escenas](#) que debió ver interpretar a Garrick, la escena del puñal de Hamlet, y la escena del puñal de Macbeth⁴—es en Macbeth donde el protagonista sigue en el aire el camino de un puñal, pero seguramente cuando Garrick actuó ante Diderot, en algún salón literario, los dos puñales (el de Hamlet y el de Macbeth) eran puramente mentales, o uno de los dos doblemente mental si se quiere.

Diderot, o "le premier", cita precedentes para su paradoja—

Por lo demás, esta cuestión en que he tratado de profundizar fue hace tiempo planteada entre un literato mediocre, Rémond de Saint[e]-Albine, y un gran comediante, Riccoboni. El literato abogaba por la causa de la sensibilidad; el comediente sustentaba la mía. Es una anécdota que yo ignoraba y de la que acabo de enterarme.⁵

—aquí se echa de ver cómo Diderot fue componiendo su diálogo a lo largo de una temporada, e intercambiando ideas con otros interlocutores aparte de

³ Trad. Hernández Alfonso (56-57). Diderot:

LE SECOND
C'est à me dégoûter du théâtre.

LE PREMIER
Et pourquoi? Si ces gens-là n'étaient capables de ces tours de force, c'est alors qu'il n'y faudrait pas aller. Ce que je vais vous raconter, je l'ai vu.
Garrick passe sa tête entre les deux battants d'une porte, et, dans l'intervalle de quatre à cinq secondes, son visage passe successivement de la joie folle à la joie modérée, de cette joie à la tranquillité, de la tranquillité à la surprise, de la surprise à l'étonnement, de l'étonnement à la tristesse, de la tristesse à l'abattement, de l'abattement à l'effroi, de l'effroi à l'horreur, de l'horreur au désespoir, et remonte de ce dernier degré à celui d'où il était descendu. Est-ce que son âme a pu éprouver toutes ces sensations et exécuter, de concert avec son visage, cette espèce de gamme? Je n'en crois rien, ni vous non plus. Si vous demandiez à cet homme célèbre, qui lui seul méritait autant qu'on fit le voyage d'Angleterre que tous les restes de Rome méritent qu'on fasse le voyage d'Italie; si vous lui demandiez, dis-je, la scène du Petit Garçon pâtissier, il vous la jouait; si vous lui demandiez tout de suite la scène d'Hamlet, il vous la jouait, également prêt à pleurer la chute de ses petits pâtés et à suivre dans l'air le chemin d'un poignard. Es-ce qu'on rit, est-ce qu'on pleure à discrétion? On en fait la grimace plus ou moins fidèle, plus ou moins trompeuse, selon qu'on est ou qu'on n'est pas Garrick. (146)

⁴ Ver mi nota "Hamleth."

⁵ Trad. Hernández Alfonso (93). El original:

Au reste, la question que j'approfondis a été autrefois entamée entre un médiocre littérateur, Rémond de Saint[e]-Albine, et un grand comédien, Riccoboni. Le littérateur plaidait la cause de la sensibilité, le comédien plaidait la mienne. C'est une anecdote que j'ignorais et que je viens d'apprendre. (176)

"el segundo". De todos modos, también ha citado a Garrick como otro gran actor que comparte su tesis, frente a la simplista creencia sentimentalista de Rémond de Saint-Albine o de "el segundo", muy propia de la era de la sensibilidad (y hay que decir que el mismo Diderot tiene mucho de sentimental en su estilo dramático).⁶

También podría Diderot citar a Shakespeare, quizá, en ese famoso episodio en el que Hamlet da instrucciones a los actores que van a representar "La Ratonera", [teatro dentro del teatro](#).⁷ Allí les recomienda Hamlet un modo de actuar natural, evitando la grandilocuencia y la exageración—"cualquier cosa hecha en demasía se aparta de la finalidad del teatro"; y especifica que debe operar el control, la racionalidad podríamos decir, aun en medio de la pasión de la actuación:

in the very torrent, tempest, and as I may say the whirlwind of your passion, you must acquire and beget a temperance that may give it smoothness. (*Hamlet* 3.2)

Y, meditando sobre el contraste entre sus propias emociones y las emociones representadas en la escena por los actores, Hamlet considera a éstas no emociones auténticas, sino "a fiction", "a dream of passion"—una ficción invocada forzando el alma para adaptarla a una idea, a una concepción (la creada por el poeta) (*Hamlet* 2.2).

Obsérvese sin embargo cómo es toda el alma y el cuerpo del actor los que se adaptan para hacer vívida y presente esa idea, según Hamlet. Y Hamlet sueña con un teatro imposible, que casi se hace posible en esta obra por el juego metadramático, en el que el actor, convertido en su personaje, fundiría ficción y realidad, actuando ante el público con sentimientos auténticos—una actuación tal que "ahogaría el escenario en lágrimas, y rompería los oídos del público con palabras espantosas, enloquecería a los culpables y dejaría abatidos a los inocentes, confundiendo a los ignorantes y pasmando a la misma vista y al oído" (2.2). Parece que Shakespeare, o Hamlet, aun reconociendo la paradoja del comediante, se ve tentado por la posibilidad de confundir en uno realidad y ficción, en un espectáculo total. Es lo que en cierto modo sucede en el final de [The Spanish Tragedy de Kyd](#),⁸ donde los asesinatos teatrales resultan ser verdaderos—y en cierto modo en el propio *Hamlet*, con su duelo final que pasa del deporte a la matanza. Esta invasión de la realidad por parte del teatro sería la apoteosis

⁶ Ver en *The Cambridge Illustrated History of British Theatre* un capítulo de Simon Trussler, ["The Garrick Years"](#), con una descripción del estilo interpretativo de Garrick en su contexto histórico.

⁷ Sobre *Hamlet*, ver mis reseña "Dudas...y pensándolo mejor", y "Hamlet marica".

⁸ Sobre la metatratralidad de Kyd, ver mi nota "Nought but Shows—Music for a While".

del teatro sentimental, y a la vez un espectáculo dramático tan extremo como lo es la vida misma.

En efecto, esta misma idea de la teatralidad consciente, de la proyección comunicativa de un gesto como signo convencionalizado, y no como emoción instintiva, se halla también teorizada [en el interaccionismo simbólico de G. H. Mead](#)—también allí reconocemos (en el teatro de la comunicación humana) la oposición entre el gesto primario como síntoma, el gesto animal, por una parte, y, por otra, el gesto socializado característico de la teatralidad social de los seres humanos.⁹

Mead, como otro miembro de la "escuela de Chicago", Erving Goffman, estaba muy atento a la dimensión dramatística de la acción humana. Sin llegar a desarrollar una teoría total de la vida social como (literalmente) una serie de funciones teatrales, como hizo Goffman en *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Mead encuentra elementos de drama en la constitución misma de la personalidad humana como un teatro de símbolos.

Ver por ejemplo este pasaje de Mead sobre el gesto humano como símbolo (criticando a Darwin y a su teoría según la cual habría un continuo de la expresión emotiva entre los animales y el hombre):

Es imposible por completo suponer que los animales se proponen una expresión de sus emociones. Ciertamente no se ponen a expresarlas para el gobierno propio de otros animales. Lo más que se puede decir es que las "expresiones" sí que liberaron determinada emoción en el individuo, una válvula de escape, por así decirlo, una actitud emocional de la que el animal necesitaba de algún modo liberarse. Ciertamente no pueden existir en estos animales inferiores como un medio de expresar emociones; no podemos aproximarnos a ellas (a las expresiones animales) desde el punto de vista de que expresan un contenido que se halla en la mente del animal. Podemos, claro, ver cómo para el actor pueden volverse decididamente un lenguaje. Un actor, por ejemplo, puede ponerse a expresar su ira, y lo puede hacer mediante una expresión del rostro, y así transmite al público la emoción que tenía la intención de comunicar. Sin embargo, no está expresando su propia emoción, sino sólo transmitiendo al público la evidencia de la ira, y si tiene éxito puede hacerlo más efectivamente, en lo que al público respecta, que una persona que esté realmente airada. Allí tenemos estos gestos que sirven al propósito de la expresión de las emociones, pero no podemos concebir que surgieran como tal lenguaje con el fin de expresar emoción. El lenguaje, por tanto, ha de estudiarse desde el punto de vista del tipo de conducta gestual en el seno de la cual existió sin ser todavía un lenguaje

⁹ García Landa, "Mead sobre el gesto como símbolo."

definido. Y hemos de ver cómo pudo haber surgido la función comunicativa a partir de este tipo de conducta previa.¹⁰

Vemos cómo para Mead el lenguaje humano, y el simbolismo complejo, tienen un origen en cierto modo teatral: suponen una ficcionalización o fingimiento de los signos externos que en origen no tienen valor simbólico sino meramente indicial, y que surgen como epifenómenos accidentales del comportamiento animal. De su repetición surge su identificabilidad, y de ahí pasamos a la imitabilidad. (Podríamos recordar aquí el caso de los *monos traductores*, con un comportamiento comunicativo a mitad de camino entre la señal simple y un simbolismo incipiente).

En la tesis de Mead se combinan el origen del lenguaje, el del teatro y el de la intersubjetividad social propiamente humana. Se desprendería de aquí una relación estrecha entre el papel de la actuación, de la teatralidad gestual, y la consciencia reflexiva del simbolismo humano. *Todos somos actores*, ya lo decía el lema del Globe Theatre de Shakespeare, o quizá hubiese que traducir ese lema (*Omnis mundus agit histrionem*) por *Todo el mundo imita al actor*.

Garrick se hizo famoso, sobre todo, con sus papeles shakespearianos. Y es curioso que la tesis de Diderot sobre el comediante, también aplicada por el mismo Diderot, de refilón, a los poetas, se ha aplicado con especial énfasis en el caso de Shakespeare, poeta comediante, o dramaturgo actor.

Recuérdese la disquisición de Coleridge en *Biographia Literaria*, contrastando las figuras de Shakespeare y Milton. Milton es monocolor o monológico (diríamos, bajtinizándole): Milton trata de todas las cosas del universo pero las convierte en él mismo; Shakespeare, en cambio, es

¹⁰ "It is quite impossible to assume that animals do undertake to express their emotions. They certainly do not undertake to express them for the benefit of other animals. The most that can be said is that the "expressions" did set free a certain emotion in the individual, an escape valve, so to speak, an emotional attitude which the animal needed, in some sense, to get rid of. They certainly could not exist in these lower animals as means of expressing emotions; we cannot approach them from the point of view of expressing a content in the mind of the individual. We can, of course, see how, for the actor, they may become definitely a language. An actor, for example, may undertake to express his rage, and he may do it by an expression of the countenance, and so convey to the audience the emotion he intended. However, he is not expressing his own emotion but simply conveying to the audience the evidence of anger, and if he is successful he may do it more effectively, as far as the audience is concerned, than a person who is really angered. There we have these gestures serving the purpose of expression of the emotions, but we cannot conceive that they arose as such a language in order to express emotion. Language, then, has to be studied from the point of view of the gestural type of conduct within which it existed without being as such a definite language. And we have to see how the communicative function could have arisen out of that prior sort of conduct." (George Herbert Mead, *Mind, Self, and Society* 16-17).

plástico y fluido, nos da la abundancia de la humanidad ("here is God's plenty", decía también Dryden) pero en su multiplicidad original, desapareciendo de la escena él mismo, y dando paso a sus caracteres, hablando a través de ellos pero perfectamente transfigurado en ellos, idealmente sin asomo de ventriloquismo (Coleridge, *Biographia Literaria* 180). Claro que aquí se enfatiza más bien la capacidad de transformación que la modalidad específica de esa transformación, o la manera de lograrla.

También Borges habla de la curiosa falta de sustancia de Shakespeare, en un pasaje que podríamos considerar como [la mejor página jamás escrita sobre Shakespeare](#):

Instintivamente, ya se había adiestrado en el hábito de simular que era alguien, para que no se descubriera su condición de nadie; en Londres encontró la profesión a la que estaba predestinado, la del actor, que en un escenario, juega a ser otro, ante un concurso de personas que juegan a tomarlo por aquel otro. Las tareas histriónicas le enseñaron una felicidad singular, acaso la primera que conoció; pero aclamado el último verso y retirado de la escena el último muerto, el odiado sabor de la irrealidad recaía sobre él. Dejaba de ser Ferrex o Tamerlán y volvía a ser nadie. Acosado, dio en imaginar otros héroes y otras fábulas trágicas. Así, mientras el cuerpo cumplía su destino de cuerpo, en lupanares y tabernas de Londres, el alma que lo habitaba era César, que desoye la admonición del augur, y Julieta, que aborrece a la alondra, y Macbeth, que conversa en el páramo con las brujas que también son las parcas. Nadie fue tantos hombres como aquel hombre, que a semejanza del egipcio Proteo pudo agotar todas las apariencias del ser. A veces, dejó en algún recodo de la obra una confesión, seguro de que no la descifrarían; Ricardo afirma que en su sola persona hace el papel de muchos, y Yago dice con curiosas palabras "no soy lo que soy". La identidad fundamental de existir, soñar y representar le inspiró pasajes famosos.

Veinte años persistió en esa alucinación dirigida, pero una mañana lo sobrecogieron el hastío y el horror de ser tantos reyes que mueren por la espada y tantos desdichados amantes que convergen, divergen y melodiosamente agonizan. Aquel mismo día resolvió la venta de su teatro. Antes de una semana había regresado al pueblo natal, donde recuperó los árboles y el río de la niñez y no los vinculó a aquellos otros que había celebrado su musa, ilustres de alusión mitológica y de voces latinas. Tenía que ser alguien; fue un empresario retirado que ha hecho fortuna y a quien le interesan los préstamos, los litigios y la pequeña usura. En ese carácter dictó el árido testamento que conocemos, del que deliberadamente excluyó todo rasgo patético o literario. Solían visitar su retiro amigos de Londres, y él retomaba para ellos el papel de poeta.

La historia agrega que, antes o después de morir, se supo frente a Dios y le dijo: "Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo". La voz de Dios le contestó desde un torbellino: "Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño

estás tú, que como yo eres muchos y nadie". (Borges, "Everything and Nothing").

Y en su reciente biografía de [Shakespeare, Peter Ackroyd](#)¹¹ terminaba su investigación un tanto pasmado ante la incapacidad de deducir una personalidad o persona concreta detrás de la obra de Shakespeare, hasta tal punto se diluye éste entre sus caracteres.

No sé cuál es la solución a la paradoja del comediante extendida, si las emociones teatrales son o no emociones reales—si las emociones reales son o no emociones teatrales. Pero un curioso punto de encuentro a la tesis contraria aparece en el interlocutor primero (Diderot) cuando, con toda su defensa de la racionalidad del actor, ha de concluir sin embargo en proporcionarle una especie de carencia de personalidad, o de sustancialidad plegable y vacía, amoldable a todo carácter. Es una racionalidad que opera sobre una materia especialmente amoldable, o sobre una especie de ausencia de sí. El perfecto actor es un perfecto sin sustancia—y hasta allí quizá podríamos llegar. Más llamativo y paradójico es que se pueda aplicar el mismo argumento al perfecto poeta. Pero así nos lo decía el propio Shakespeare, o quizá Teseo, en *A Midsummer Night's Dream*:

Los enamorados y los locos tienen mentes tan hirvientes, fantasías tan creativas, que captan más de lo que jamás comprenda la fría razón. El Lunático, el Enamorado y el Poeta están todos llenos de imaginación. Uno ve más diablos de los que puede contener el vasto infierno: es el Loco. El Enamorado, igual de frenético, ve la belleza de Elena en un rostro egipcio. Los ojos del Poeta, dando vueltas en alto frenesí, miran desde el cielo a la tierra, desde la tierra al cielo. Y, conforme la imaginación da cuerpo a las formas de cosas desconocidas, la pluma del Poeta las convierte en figuras, y da, a la aérea nada, una residencia en el espacio, y un nombre.¹²

¹¹ Ackroyd, *Shakespeare: The Biography*; García Landa, "Ackroyd's Shakespeare."

¹² Trad. José María Valverde. Original:

Lovers and madmen have such seething brains,
Such shaping fantasies, that apprehend
More than cool reason ever comprehends.
The lunatic, the lover, and the poet
Are of imagination all compact.
One sees more devils than vast hell can hold:
That is the madman. The lover, all as frantic,
Sees Helen's beauty in a brow of Egypt.
The poet's eye, in a fine frenzy rolling,
Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven,
And as imagination bodies forth
The forms of things unknown, the poet's pen
Turns them to shapes, and gives to airy nothing
A local habitation and a name. (V.1)

Y esta *aérea nada* que quizá destila el poeta de su propia carencia de sustancia concreta me recuerda, por último, a otro diálogo sobre la insustancialidad del poeta y del actor—*Ion*, de Platón, la primera obra de crítica poética y teatral quizá, en la tradición occidental. El poeta, el actor, el personaje, el rapsoda que los combina a los tres, son ahí seres de aire, sin sustancia propia:

Porque es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él la inteligencia. Mientras posea este don, le es imposible al hombre poetizar y profetizar. (Platón, *Ion*)

En suma, que la paradoja del comediante es todavía más paradójica de lo que parecía, porque la tesis racionalista de Diderot, una vez admite la plasticidad casi inhumana de la mente del actor, deriva casi espontáneamente en su contraria. La racionalidad expresada por el actor no es la suya propia, sino la transmitida por el poeta que se infunde en él. Y la racionalidad del poeta tiene mucho de transmisión inconsciente de fuerzas que él mismo es incapaz de analizar, por bien que las exprese convirtiéndose en un instrumento multiforme que no está perfectamente bajo control ni comprensión racional. Me inclino más bien, por tanto, hacia una síntesis paradójica de las dos posiciones antitéticas que aparecen en la *Paradoja del comediante*.

La ciencia de [las neuronas espejo](#)¹³ puede que lleve a entender en cierta medida cómo es posible que una emoción representada sea a la vez auténtica e inauténtica—realizada con los mismos mecanismos cognitivos que la experiencia auténtica, y sin embargo inhibida o modificada de manera que permite manipularla mejor y utilizarla como material de construcción de una experiencia virtual comunicable. Hay en los primates neuronas que se activan tanto al realizar una acción física (de agarrar, por ejemplo) como al *ver* realizar esta acción. El espectador y el actor experimentan una activación neuronal que es en parte común—están unidos, podríamos decir, por una red neuronal que se activa espontáneamente y une percepción y acción más allá de las intenciones o deliberaciones. Es más, la misma activación se realiza, de modo más tenue, al percibir acciones o experiencias representadas, y también como efecto de la comprensión del lenguaje que nombra esas acciones o experiencias.¹⁴

¹³ Ver García Landa, "Redes de mentes conectadas"; Iacoboni, *Mirroring People*.

¹⁴ Ver más al respecto en mi nota "Intersubjetividad Corporeizada", y en Huth et al., "A Continuous Semantic Space." Por supuesto, la percepción o comprensión de un texto conllevan fenómenos neurológicos adicionales (de inhibición entre otros) al margen de los que se activan en la experiencia directa o la acción personal.

El estudio de estos fenómenos neurológicos puede ayudar a explicar cómo funciona la gestualidad tanto en la vida como en el teatro, en una imbricación profunda de experiencia emocional y de acción vividas y observadas; y a la vez inhibidas y distanciadas en el mismo acto de vivirlas miméticamente.¹⁵ El drama de la participación emocional y la inhibición se vive ya en lo más hondo de la interacción humana, en la construcción misma de las emociones, de los gestos y de la persona en el espacio intersubjetivo de la comunicación y la sociabilidad. La sociabilidad humana es por supuesto mucho más compleja que la simiesca: el interaccionismo simbólico de Mead, de Cooley o de Goffman nos recuerda cómo la propia identidad humana está constituida por una alteridad interiorizada: la propia imagen teatral que proyectamos se nos devuelve en la percepción del otro como una máscara reflectante—la paradoja de la cara que es a la vez una máscara y un espejo, para los demás y para nosotros mismos.¹⁶

Y sería de gran interés otra cuestión a la que nos lleva este debate sobre la Paradoja del Comediante, pero en la que no entraremos más aquí: en qué medida las emociones reales, no fingidas por la institución teatral de la ficción, sino vividas en la institución teatral de la vida cotidiana, están también regidas por convenciones dramáticas propias de este género teatral, y responden a una gramática social de la emoción tanto como a sentimientos espontáneos que brotan del interior del sujeto actor. O, por decirlo de otra manera, cómo las dos cuestiones, los sentimientos espontáneos y la dramática socialmente reglamentada, no son contrapuestas sino que retroalimentan y van de hecho a la par—o a la paradoja, si se quiere. La sinceridad expresiva y la teatralización de la emoción pueden solaparse mucho, y no son excluyentes de la otra, ni en la vida ni en el escenario.

Quizá un día la neurología nos informe mejor de qué es lo que pasa en el cerebro de los poetas, y de los actores, y de los espectadores que se unen hipnóticamente a la experiencia de la ficción teatral o del espectáculo

¹⁵ Ver Ludwig et al., "Acting and Mirror Neurons".

¹⁶ Ver Cooley sobre el "looking-glass self" (en *Social Organization*); sobre Goffman, aparte de *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, ver García Landa ("Goffman: La realidad como expectativa autocumplida y el teatro de la interioridad"); sobre Mead, mis notas "'Inner Dramatization': The Theatre of Interiority in George Herbert Mead" y la conclusión de *Mind, Self, and Society*, 334-36. El elemento común a estas concepciones interaccionistas-dramatísticas es que la experiencia interior y la identidad se constituyen mediante la interiorización de relaciones sociales y de roles desempeñados ante los demás.

narrativo. Con una cadena de anillos magnetizados los comparaba Platón, en *Ion*:

Porque no es una técnica lo que hay en ti al hablar bien sobre Homero; tal como yo decía hace un momento, una fuerza divina es la que te mueve, parecida a la que hay en la piedra que Eurípides llamó magnética y la mayoría, heráclea. Por cierto que esta piedra no sólo atrae a los anillos de hierro, sino que mete en ellos una fuerza tal, que pueden hacer lo mismo que la piedra, o sea, atraer otros anillos de modo que a veces se forma una gran cadena de anillos de hierro que penden unos de otros. A todos ellos les viene la fuerza que los sustenta de aquella piedra. Así, también, la Musa misma crea inspirados, y por medio de ellos empiezan a encadenarse otros en este entusiasmo. (*Ion*, 256)

Según Platón, los poetas, actores y espectadores extraen su energía unos de otros, y se la transmiten en un espacio mental que se abre para esa experiencia en medio de la realidad, y a la vez al margen de ella. Quizá la paradoja del actor, del teatro, y de los actores de la vida real, sea esa capacidad mental de multiplicar las realidades superpuestas en que habitamos, o de compartimentalizar la realidad en dimensiones superpuestas, cada cual con su coherencia propia, y de gestionarlas simultáneamente, convirtiendo la realidad en un drama multidimensional que puede combinar simultáneamente muchos géneros y dimensiones de la experiencia, a veces en armonía y a veces en tensión. Terminaremos con las palabras de Polonio, comediante involuntario, presentando a los actores—actores que representan actores, con lo cual estamos hablando de los actores de la vida real. Son éstos

los mejores actores del mundo, ya sea para tragedia, comedia, historia, pastoral, pastoral cómica, histórico-pastoral, histórico-trágico, trágico-cómico-histórico pastoral, escena indivisible, o poema ilimitado. (*Hamlet*, 2.2)

Es una autodescripción del drama de Shakespeare, pero también de la vida misma y de su dimensión teatral.

—oOo—

Obras citadas

- Ackroyd, Peter. *Shakespeare: The Biography*. Londres: Chatto & Windus, 2005.
- Archer, William. *Masks or Faces? A Study in the Psychology of Acting*. Londres y Nueva York: Longmans, Green, 1888. Facsímil en red en *Internet Archive*.
<https://archive.org/details/MasksOrFacesAStudyInThePsychologyOfActing>
2017
- Borges, Jorge Luis. "Everything and Nothing." En Borges, *El hacedor* (1960), en Borges, *Obras Completas I*. Barcelona: RBA / Instituto Cervantes, 2005. (Ver "La mejor página sobre Shakespeare" en *Vanity Fea* 16 sept. 2008):
<http://garciala.blogia.com/2008/091603-la-mejor-pagina-sobre-shakespeare.php>
2008
- Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria : Or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*. Ed. George Watson. (Everyman's Library; Essays, 11). Londres: Dent; Nueva York: Dutton, 1975.
- Cooley, Charles H. *Social Organization: A Study of the Larger Mind*. Nueva York: Scribner's, 1909.
- Darwin, Charles. *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. 1872. En *The Complete Work of Charles Darwin Online*.
<http://darwin-online.org.uk/content/frameset?itemID=F1142&viewtype=text&pageseq=1>
2012
- Diderot, Denis. *Paradoxe sur le comédien*. 1773-6, pub. 1830. En Diderot, *Paradoxe sur le comédien précédé des Entretiens sur le fils naturel*. Ed. Raymond Laubreaux. París: Garnier-Flammarion, 1967.
- _____. *The Paradox of Acting*. Trad. Walter Pollock. 1883. Kessinger Publishing, 2007.
- _____. *Paradoja acerca del comediante*. Ed. y trad. Luis Hernández Alfonso. (Biblioteca de Iniciación al Humanismo). Madrid: Aguilar, 1964.
- García Landa, José Angel. "Hamlet marica." En García Landa, *Vanity Fea* 22 abril 2006.
<http://garciala.blogia.com/2006/042202-hamlet-marica.php>
2006
- _____. "Hamleth." En García Landa, *Vanity Fea* 13 mayo 2007.
<http://garciala.blogia.com/2007/051301-hamleth.php>
2007
- _____. "Nought but Shows—Music for a While." En García Landa, *Vanity Fea* 18 dic. 2007.
<http://garciala.blogia.com/2007/121801-nought-but-shows-music-for-a-while-.php>
2008
- _____. "Ackroyd's Shakespeare." (2008). *Social Science Research Network* (abril 2008).
<http://ssrn.com/abstract=1120404>
2008
- _____. "Goffman: La realidad como expectativa autocumplida y el teatro de la interioridad." *PhilPapers* 28 enero 2009.
<http://philpapers.org/rec/LANGRA>
2013
- _____. "1599: Dudas y... pensándolo mejor." En García Landa, *Vanity Fea* 18 agosto 2009.*
<http://vanityfea.blogspot.com/2009/08/1599-dudas-y-pensandolo-mejor.html>
2009
- _____. "Monos traductores." *Ibercampus (Vanity Fea)* 20 oct. 2009.
<http://www.ibercampus.es/articulos.asp?idarticulo=14469>
2013
- _____. "Redes de mentes conectadas." En García Landa, *Vanity Fea* 28 abril 2010.

- <http://vanityfea.blogspot.com/2010/04/redes-de-mentes-conectadas.html>
2010
- ____. "Intersubjetividad corporeizada (Embodied Intersubjectivity)." *Social Science Research Network* 7 junio 2015.*
<http://ssrn.com/abstract=2615069>
2015
- ____. "Mead sobre el gesto como símbolo." En García Landa, *Vanity Fea* 23 feb. 2015.
<http://vanityfea.blogspot.com.es/2015/02/mead-sobre-el-gesto-como-simbolo.html>
2015
- ____. "'Inner Dramatization': The Theatre of Interiority in George Herbert Mead." *El Gran Teatro del Mundo* 3 julio 2016.
<https://www.facebook.com/elgranteatrodelmundo/posts/1328682690493961>
2017
- Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Ed. rev. Garden City (NY): Doubleday-Anchor, 1959.
- Huth, Alexander, Shinji Nishimoto, An T. Vu, y Jack L. Gallant. "A Continuous Semantic Space Describes the Representation of Thousands of Objects and Action Categories across the Human Brain." *Neuron* 76.6 (20 dic. 2012): 1210-1224.
DOI: <http://dx.doi.org/10.1016/j.neuron.2012.10.014>
<http://www.cell.com/neuron/fulltext/S0896-6273%2812%2900934-8>
2016
- Iacoboni, Marco. *Mirroring People: The Science of Empathy and How We Connect with Others*. 2008. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux-Picador, 2009.
- Ludwig, Adam, et al. "Acting and Mirror Neurons." Mesa redonda, Philoctetes Center, Nueva York (Blair Brown, Vittorio Gallese, Joe Grifasi, Robert Landy, Adam Ludwig, y Tom Vasiliades. *YouTube (philoctetesctr)* 29 nov. 2007.
<http://youtu.be/loB-Lg0X1qo>
2013
- Mead, George Herbert. *Mind, Self, and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist*. Ed. Charles W. Morris. Chicago: U of Chicago P, 1934. 1967.
- Platón. *Ion*. In *Platón: Diálogos I*. Madrid: Gredos, 1982. Rtp. (Biblioteca Gredos, 25). Barcelona: RBA Coleccionables, 2007 243-69.
- Sainte-Albine, Pierre Rémond de. *Le Comédien*. 1747. Nabu Press, 2011.
- Shakespeare, William. *A Midsummer Night's Dream*. Introd. Stephen Greenblatt. *The Norton Shakespeare*. Ed. Stephen Greenblatt et al. New York: Norton, 1997. 805-63.
- ____. *Un sueño de la noche de San Juan*. En Shakespeare, *Comedias*. Ed. y trad. José María Valverde. Barcelona: RBA, 1994. 1-57.
- ____. *Hamlet (The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark)*. Introd. Stephen Greenblatt. En *The Norton Shakespeare*. Ed. Stephen Greenblatt et al. Nueva York: Norton, 1997. 1659-1759.
- Stanislavski, Constantin. *La construcción del personaje*. Trad. Bernardo Fernández. (El Libro de Bolsillo, 573). Madrid: Alianza, 1975. 1980. 1984. 1985.
- Trussler, Simon. "12. The Garrick Years 1741-1776." De Trussler, *The Cambridge Illustrated History of British Theatre*. Cambridge: Cambridge UP, 1994, 2000. 178-93. En García Landa, *Vanity Fea* 14 enero 2015.
<http://vanityfea.blogspot.com.es/2015/01/the-garrick-years.html>
2015
- Woodward, Joanne, et al. "Broadway's Dreamers: The Legacy of the Group Theater." (PBS American Masters, temporada 3, episodio 8, 26 junio 1989). En red en *YouTube (Arbiter)* 6 marzo 2017.
<https://youtu.be/VGAqGU-uv3A>
2017