



 **TINTA HP XL** Hasta un **50%** de ahorro  [Comprar](#)



Vanity Fea

José Ángel García Landa

La falta de sustancia en actores y en poetas

Garrick, Shakespeare, y la paradoja del comediante

Comparten el poeta y el actor una capacidad especial, la "capacidad negativa" de anular su propia sustancia, sustancia que quizá propiamente no tengan.

Emprenderemos un breve viaje en torno a la esencia de la representación que nos llevará desde Platón hasta Stanislavsky, y más aquí, hasta la neurología de las neuronas espejo. Donde hablamos de Shakespeare, de David Garrick, de Diderot... y podríamos también traer a colación a Keats, que admiraba la gran "capacidad negativa" en Shakespeare. Se trataría de una capacidad en el poeta y en el actor de anular su propia sustancia, sustancia que quizá propiamente no tengan.

PUBLICIDAD

▶ ✕

**DOWNLOAD FREE
AUDIOBOOK**



▶

audible.com

En su diálogo crítico *Paradoxe sur le comédien* (escrito hacia 1773, publicado en 1830) Diderot enfrentaba dos tesis contrapuestas sobre la actuación teatral. Uno de los interlocutores (el segundo) 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. Es un poco la tesis Stanislavsky, si se quiere (ya se ve que haría fortuna otra vez en el siglo XX): el actor debe identificarse con el personaje, transformarse en él, y luego actuar movido espontáneamente desde dentro, movido de manera natural por las pasiones que siente o por la personalidad que le ha poseído.

El otro interlocutor, el primero, portavoz de Diderot, lleva a un extremo la tesis contraria, y en cierto sentido no menos convencional. 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 debate jugado en cierto modo en la mente de Diderot pasaría a la escena pública en la era victoriana, cuando William Archer planteó la tesis de Diderot como la dicotomía expresada en el título de su obra, *Masks or Faces?* (1888).

Algo hay en estas tesis 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. 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 racional, y no pasional ni emocional; se basa en una recreación racional del personaje, 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:

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



u
C
D
N
.....
M
A
"
fo
a
H

¿Quiere
leído
uni
In

Libros y

LIBRO

Del tan
Música
América
Caribe

Economi
"Conve
hija"

Human
Hacia u
formac

Conver
Carlos

Tres de
relacion
España
estudio

La form
profesi
en rela
recurs

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 professions, 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

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 sont que deux mauvais pantins?

Diderot se recrea en su tesis narrando incongruencias entre los dos niveles de actuación de los actores, en tanto que personaje y en tanto que actor en la escena—una actriz se sale del personaje para recriminar al público y vuelve a entrar en él inmediatamente.... O bien, mientras la dama abraza y besa a su galán convicientemente, la actriz le dice al actor "esta noche hueles queapestas"—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 *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:

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.

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 Macbeth—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 eran puramente mentales, o uno de los dos doblemente mental si se quiere.

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

Au reste, la question que j'approfondis a été autrefois entamée entre un médiocre littérateur, Rémond de Saint-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.

—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 "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). (Ver aquí un artículo de Simon Trussler, "[The Garrick Years](#)", con una descripción del estilo interpretativo de Garrick en su contexto histórico).

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](#). 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"; 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).

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, casi posible aquí por el juego metadramático, en el que el actor fundiría ficción y realidad, actuando ante el público con sentimientos auténticos—una actuación tal que ahogaría el escenario en lágrimas,

enloquecería a los culpables y dejaría abatidos a los inocentes, confundiendo a los ignorantes y pasmando a la vista y al oído. Parece que Shakespeare, o Hamlet, aun reconociendo la paradoja del comediante, se ve tentado de confundir en uno realidad y ficción, en un espectáculo total (lo que en cierto modo es lo que sucede en el final de [The Spanish Tragedy de Kyd](#), y en cierto modo en el propio *Hamlet*). Sería la apoteosis 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, y el gesto socializado característico de la teatralidad social de los seres humanos.

Ver por ejemplo este pasaje de Mead sobre el gesto humano como símbolo (criticando a Darwin):

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).

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: trata de todas las cosas del universo pero las convierte en él mismo; Shakespeare, en cambio, es plástico y fluido, nos da la abundancia de la humanidad ("here is God's plenty", decía 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. Claro que aquí se enfatiza más bien la capacidad de transformación que la modalidad específica de esa transformación, la manera de lograrla.

También Borges habla de la curiosa falta de sustancia de Shakespeare, en este pasaje que podríamos considerar como [la mejor página jamás escrita sobre Shakespeare](#). Y en su reciente biografía de [Shakespeare, Peter Ackroyd](#) terminaba 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. Pero un curioso punto de encuentro a la tesis contraria aparece en el interlocutor primero 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. Lo

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*:

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.

Y esta *airy nothing* 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:

the craft of the poet is light and winged and holy, and he is not capable of poetry until he is inspired by the gods and out of his mind and there is no reason in him. Until he gets into this state, any man is powerless to produce poetry and to prophesy.

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 de las dos posiciones antitéticas que aparecen en la *Paradoja del comediante*.

La teoría de [las neuronas espejo](#) puede que lleve a iluminar 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.

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. Con una cadena de anillos magnetizados lo comparaba Platón, en *Ion*: así 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.

[Acting and Mirror Neurons](#)

Otros asuntos de Blogs

- ✓ En el espacio urbano
- ✓ Autointeracción, retroalimentación cerebral, y realidad como expectativa autocumplida
- ✓ Encasillamientos Genéricos
- ✓ Sobre el orden autogenerado
- ✓ Interacción interiorizada, Retroalimentación, Encefalización, Autoestimulación y Lengua de bebés
- ✓ Sobre una modalidad del arte contemporáneo
- ✓ Darwin: Del Big Bang al hombre (Segunda parte)
- ✓ Darwin: Del Big Bang al hombre (Primera parte)
- ✓ Panorámica de los panoramas
- ✓ Mensaje del Rectorado sobre huelga y piquetes
- ✓ La lucha por la vida y la autoconstrucción de la humanidad

- ✓ El Gran Diseño y Hacedor de Estrellas
- ✓ #siemprepilladesorpresa
- ✓ El 9n en Radio Materialista
- ✓ Un grácil bucle, o dos
- ✓ Las torpezas y falacias de la independencia escocesa
- ✓ La televisión medieval en el teatro isabelino
- ✓ El derecho a ofenderse
- ✓ Narratividad del fotoblog
- ✓ Montaigne y la construcción social de la realidad
- ✓ Conversión, Reinterpretación, Topsight y Retroacción