

ENSAYO***EL ACTOR Y LOS DEMÁS (1)***Por Fernando Fernán Gómez*

*Nacido en 1921. Actor y director teatral y cinematográfico, es asimismo un destacado autor teatral y de novela, y de numerosos artículos para revistas y diarios. Premio Lope de Vega en 1977 por *Las bicicletas son para el verano*. Entre sus publicaciones más recientes figura *El actor y los demás* (1987).*



Las personas equilibradas, sensatas, discretas, la gente común, aunque se parezcan a los actores en cuanto a que también se ven precisadas a interpretar, fingir, representar, nunca han visto con buenos ojos a los que lo hacen en el escenario, en el cine o en la televisión. Parece como si fingir en la oficina, en el taller, en las fiestas, en el Parlamento, en la Sala de Justicia, en la cama o en el colegio fuera algo natural en el ser humano civilizado, pero fingir en un espectáculo entrañase cierta parte de perversión.

Podría pensarse que esta situación era un fenómeno histórico, que se daba en determinadas culturas, pero cuando vemos que ya en la India de doscientos años antes de Jesucristo Buda prohíbe a

(1) Extracto de la conferencia pronunciada en la Fundación Juan March el 21-XI-85, dentro del ciclo «Teatro Español del siglo XX».

* BAJO la rúbrica de «Ensayo», el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a la Ciencia, el Lenguaje, el Arte, la Historia, la Prensa, la Biología, la Psicología, la Energía, Europa, la Literatura, la Cultura en las Autonomías y Ciencia moderna: pioneros españoles.

El tema desarrollado actualmente es «Teatro español contemporáneo». En números anteriores se han publicado ensayos sobre *La investigación teatral en España: hacia una historia de la escena*, por Andrés Amorós, catedrático de Literatura Española de la Universidad Complutense y crítico teatral; *La crítica teatral*, por Luciano García Lorenzo, crítico teatral e investigador científico en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas; *La semiología del teatro*, por Antonio Tordera Sáez, profesor titular de Filología

sus seguidores asistir a las representaciones teatrales, y que en la Roma pagana los actores son reclutados exclusivamente entre los esclavos y reciben el nombre de «infames», comprendemos que esta mala relación entre el actor y los demás no obedece a unas circunstancias pasajeras, sino que hay algo más profundo.

En las culturas en que ha existido teatro éste ha tenido su origen en los ritos religiosos; pero en cuanto se ha escindido de ellos, en cuanto se ha hecho laico —«predicadores laicos» llamó Diderot a los cómicos—, sus oficiantes han contado con la enemiga del resto de los ciudadanos, que, por otra parte, en mayor o menor medida, nunca dejaron de acudir a los espectáculos profanos.

* * *

La actitud enconada de los cristianos de los primeros tiempos contra el teatro parece bastante justificada, ya que los actores de aquella época no se tomaron muy en serio la nueva religión y se burlaban en las plazas públicas de las predicaciones cristianas y parodiaban de modo grotesco los nuevos ritos. Así no es de extrañar que el obispo San Cipriano escribiera un libro titulado «Contra los espectáculos» y proclamase que los actores eran hijos de Satanás y las actrices prostitutas babilónicas.

Los mimos, que sucedieron a los actores en el favor del público romano, no se metieron en cuestiones religiosas, pero siguieron en sus representaciones apegados al espíritu optimista, festivo, sensual del paganismo, tan opuesto al ascetismo cristiano,

▷ Hispánica de la Universidad de Valencia; *Adaptaciones teatrales*, por Enrique Llovet, autor y crítico teatral; *Música para el teatro declamado. Música incidental*, por Carmelo Bernaola, compositor y director de la Escuela de Música «Jesús Guridi», de Vitoria-Gasteiz; *Teatro infantil, en la eterna encrucijada*, por Miguel Angel Almodóvar, sociólogo y autor teatral; *Mapa teatral, cartelera y público*, por Alberto Fernández Torres, crítico teatral y vocal del Consejo Nacional de Teatro; *La arquitectura teatral. El teatro «alla italiana», en la cultura española moderna*, por Ignasi de Solà-Morales, catedrático de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona; *Los clásicos, hoy*, por Rafael Pérez Sierra, catedrático de Escena lírica en la Escuela Superior de Canto de Madrid; *La enseñanza teatral en España*, por Ricardo Domenech, catedrático y director de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid; *El abrupto desarrollo de la escenografía en nuestro teatro*, por Francisco Nieva, académico de la Real Academia Española y profesor de Escenografía en la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid; *En torno a cincuenta años de teatro histórico*, por María Teresa Cattaneo, catedrática de Lengua y Literatura Española y directora del Departamento de Lenguas y Literaturas Neolatinas en la Università degli Studi di Milán; *Tiempo de zarzuela*, por Carlos Gómez Amat, crítico musical y asesor de la Cadena SER; *Festivales, claridad y penumbra*, por José Monleón, crítico y catedrático de la Escuela de Arte Dramático de Madrid; *Evolución del texto dramático contemporáneo: tres paradigmas españoles*, por Francisco Ruiz Ramón, catedrático de Literatura Española de la Universidad de Vanderbilt (Estados Unidos); y *El teatro en la tercera revolución burguesa*, por Eduardo Haro Tecglén, crítico teatral y miembro del equipo editorial de «El País».

La Fundación Juan March no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas por los autores de estos Ensayos.

y no contribuyeron a calmar las iras de los predicadores, como San Juan Crisóstomo, el más elocuente de todos, que llamó a los teatros «lugares de impudicia, escuelas de la molicie, auditorios de la peste y colegios de la lujuria».

Ya Tertuliano había contado que una mujer cristiana y de buenas costumbres fue un día al teatro por frívolo descuido, dejándose arrastrar por malas compañías, y allí, en el teatro, se estableció en la desdichada mujer el diablo. Sus amigos cristianos se apresuraron a practicar exorcismos y conjuraron al espíritu malo para que abandonase aquel cuerpo. Cuando lo hizo, como es natural, le lanzaron duras imprecaciones reprobándole lo que había hecho, y el diablo para defenderse alegó: «Yo no he salido a buscar a la mujer, ha sido ella la que ha venido a mi casa».

Y así, entre malos modos y peores maneras, se llegó al concilio de Nicea, donde quedó bien claro que «los actores, las actrices, los gladiadores, los empresarios de espectáculos, los flautistas, los citaristas, las danzarinas, como también cuantos sientan pasión por el teatro son expulsados de la comunidad cristiana».

Es evidente que esto ha cambiado desde el siglo IV hasta nuestros días en cuanto a estar el teatro dentro o fuera de la comunidad cristiana, pero no tanto en cuanto al aprecio, a la consideración, a la estima de los demás miembros de la comunidad hacia los histriones. Resulta más coherente la declaración del concilio que la apreciación de la gente común. En el concilio se excluye de la comunidad de la misma manera y con el mismo rigor a los actores, actrices, flautistas, empresarios, danzarines, citaristas... Desde entonces hasta ahora la situación se ha depurado y ese distanciamiento, esa marginación, la gente común la reserva de modo especial para los actores, pero excluye de ella a empresarios y flautistas. Los empresarios de cines o teatros —y no digamos los que detentan el poder, empresarios de la televisión—, aunque en sus salas exhiban películas pornográficas o marxistas o de cualquier heterodoxia, son personas dignísimas dentro de la sociedad; y en cuanto a los flautistas, no creo que nadie oyendo tocar al primer flauta de la Sinfónica piense de él, por el simple hecho de tañer ese instrumento, que es un golfo, un vagabundo, un polígamo o un hijo de Satanás.

Para los cristianos de Nicea, los malos eran la gente del teatro —incluido el público—; para la moral actual, quedan excluidos de esa maldad los acomodadores, las taquilleras, las señoras de la limpieza, los músicos, los tramoyistas, electricistas, contables, gerentes, decoradores, autores, empresarios..., todos menos

los actores. Alguna razón tiene que haber para este raro privilegio, pues se advierte desde hace tiempo —probablemente desde el siglo XVIII— que la prevención no es, como antiguamente, contra el teatro por la mala influencia que puede ejercer sobre el pueblo, sino contra los que dentro del conjunto del teatro desempeñan la misión de histriones.

Sería exagerado pretender que la situación no ha cambiado y que seguimos hoy como cuando a los cómicos en la Inglaterra isabelina se les marcaba a fuego y en la Francia del siglo de oro a Molière se le instaba a abandonar su oficio de actor como condición para entrar en la Academia. Hace ya cien años que se levantó a los oficianes de Dionisos la excomunión, y en nuestro tiempo nadie relaciona su trabajo con la cuestión religiosa. Aunque esto quizá no indique un aumento de respeto hacia los comediantes, sino un enfriamiento de los sentimientos religiosos.

En nuestro país es frecuente oír a los actores que los de otros países están mejor conceptuados, que se los acoge bien en todos los círculos, que son halagados, ensalzados, que se les considera portadores de cultura por los gobiernos. Esto quizá obedezca a la creencia española, tan extendida, de que a cada uno le habría ido mejor si hubiera nacido en otro sitio, como si en los otros países no hubiera nadie, estuvieran vacíos y no existiera la competencia. Parece también que es tomar la parte por el todo, acordarse únicamente de la hija de un presidente de gobierno que se metió a artista, de los cuatro o cinco actores ingleses a los que se les confirieron títulos de nobleza, de los pocos que en Francia merecieron la Legión de Honor o de los que en Hollywood consiguieron enriquecerse. Es cierto que esos casos han sucedido, pero también lo es que ya en este siglo un intelectual católico francés, Léon Bloy, pudo afirmar que el oficio de actor era la «vergüenza de las vergüenzas» y la vocación del teatro «la más baja de las miserias».

Y en Inglaterra, después de terminada la II Guerra Mundial, Bernard Shaw, que conocía bien el ambiente teatral, escribió que «las personas que nacen con vocación histriónica se ven empujadas a ejercitarla por sí misma aunque la retribución sea menor que la de un peón y entre las penas vayan incluidas la ignominia y el verse fuera de la ley como granujas y vagabundos».

En cuanto a Hollywood, una antropóloga, Hortensia Powdermaker, aplicando los métodos de su ciencia, hizo un estudio de los hombres y su conducta en aquella zona.

«En Hollywood tampoco se considera a los actores como personas corrientes. Pero en vez de ser admirados, se les desprecia

como una especie inhumana. Nadie les guarda respeto. Se escucha con frecuencia el estribillo de que existen tres clases de personas: hombres, mujeres y actores.»

La antropóloga americana, como razón de esta hostilidad, de este odio —para utilizar sus propias palabras—, diagnostica: «En primer lugar existe una gran envidia, envidia por los enormes salarios de los actores, envidia por la forma en que son admirados, y envidia por su popularidad».

Otra de las causas del conflicto podría ser la influencia que ejercen sobre los demás, en sus modas y modales, en su comportamiento externo, en sus costumbres. Influencia de la que los demás no consiguen liberarse, pero que puede resultarles incómoda porque hasta cierto punto les hace sentirse supeditados.

Públicos de los más opuestos países imitan la conducta de los personajes de las películas, pero identificándolos con los actores. Es cierto que imitan más su comportamiento externo que sus decisiones o tomas de posición respecto a los incidentes; imitan los andares, los gestos, los ademanes, el modo de vestir. A veces esta imitación es deliberada y a veces casi inconsciente. Pero escasos son los hábitos mayoritarios de la gente de nuestro tiempo que no hayan sido antes difundidos por algunas estrellas de la pantalla. Y contribuye a su difusión en gran medida la televisión.

* * *

En textos enjundiosos sobre la psicología de los actores, se lee que una de las pruebas de su temperamento infantil son las explosiones de alegría comunicativa que siguen a las representaciones. Esto es cierto si nos referimos a los días de estreno, y si el estreno ha ido bien. Los actores y las actrices y el autor y el empresario y los amigos se felicitan unos a otros, se abrazan, se besan entre risas, se palmotean, se marchan por ahí a beber y a bailar. Todo esto porque han realizado un trabajo, su trabajo. Parecería insólita esta actitud en otras profesiones. Un notario, pongo por caso, que por poner su firma al pie de un documento abrazase a las mecanógrafas y a los pasantes, palmotease y besase entre carcajadas a los clientes. ¿Y qué diríamos de un sacerdote que cada vez que acabase una misa tuviera que bailotear con los monaguillos y el sacristán?

Pero ahí tenemos a los futbolistas: ellos celebran cada gol de manera mucho más escandalosa que los cómicos un mutis con aplauso. Si a la primera actriz se le subiera a los hombros el

traspunte para felicitarla, éste quedaría despedido en el acto. Los futbolistas incurren en infantilismo, más puede opinarse que su trabajo, como el de la escena, es al mismo tiempo un juego y un espectáculo.

Pero, entonces, ¿qué decir de los políticos, de los candidatos a diputados, cuando en la sede de su partido se enteran de que han ganado las elecciones —victoria que les obligará en muchos casos a hacerse cargo de la economía de un país al borde de la quiebra, a enfrentarse con el paro, con el terrorismo, con la amenaza de los golpistas—, y que lo celebran también con abrazos, con risas, con besos, con canciones y descorchando botellas de champán? ¿No es exclusivo de los niños actores celebrar así el final de un trabajo, o es que los políticos también son niños actores?

El afán del niño por ser muchas veces cosas distintas no es privativo de su edad. Se prolonga a lo largo de la vida —aunque sofrenado por la razón y las conveniencias—, y es uno de los deseos más inherentes al hombre: multiplicarse, desdoblarse, salir de su propio ser para ser dos hombres distintos; o tres, o cuatro. Todos quisiéramos tener varias vidas o, cuando menos, varias actividades, varios modos de ser externos, varios modos de expresarnos.

Un actor, a lo largo de su carrera, no sólo llega a tener los más diversos oficios, desde el de mendigo hasta el de rey, aunque sea por breves momentos, sino las más diversas personalidades. Hoy será noble, audaz, valiente, sincero; mañana podrá mostrarse como envidioso, calumniador, ambicioso. Estas pasiones, ni aún sufriendolas en la vida real, habría podido exhibirlas.

El histrión profesional consigue dar la impresión de que comprende y acepta por igual los vicios y las virtudes.

Una gran comprensión es necesaria para ejercer el oficio, una gran tolerancia. ¿Cómo podría el actor representar los papeles de malo, si no comprendiese a los malos y sus razones para el mal?

A los demás esta especie de manga ancha les resulta un tanto sospechosa. ¿Un hombre que comprende a los seres perversos, que se compenetra con los seductores, con los asesinos, con los traidores, que es capaz de celebrar con risas y abrazos una interpretación de Macbeth, no tendrá que ser, necesariamente, como decía San Juan Crisóstomo, un hijo de Satanás?

La razón de su moral relajada, ¿no estará en este esfuerzo para comprender a los seres más disolutos, más abyectos?

Para tranquilizar a los espectadores se les explica que el actor no vive esos personajes, sino que acierta a fingirlos porque domina una determinada técnica.

¿Los vive realmente? Si aspira a una interpretación sincera, el actor debe conseguir, aunque sólo sea en ciertos instantes, ser como el personaje que interpreta. Siempre tendrá en su interior una lucha —mejor, una relación— entre el ser interpretado y su auténtico ser vigilante. Pero también en la vida real nuestras actitudes son siempre el resultado de la colaboración entre el yo director-autor y el yo representante.

Pasados esos breves momentos de la interpretación, del trance, el comediante se dará cuenta de que todo ha sido una ilusión. Pero la ilusión también es un componente de la realidad.

Un médico me decía que la gente desconfiaba de ellos porque se sabe aún muy poco de las enfermedades. La gente tiene razón; no se sabe casi nada de enfermedades, pero lo poco que se sabe —opinaba mi amigo—, lo saben los médicos. Es imposible a lo largo de la vida vivir varias vidas, es imposible dentro de la existencia a que estamos limitados tener varias existencias, pero las únicas posibilidades de acercarse a ello están en el oficio de representar.

El filósofo Dilthey supone que el actor precisa en principio las mismas cualidades y tiene el mismo temperamento que el poeta dramático. La cualidad de sentirse otro, imprescindible en el actor, estima que es la definitiva del poeta dramático, y aún del narrativo.

Pero este desdoblamiento el poeta lo cuenta, mientras que el actor lo hace. Deja patente que el desdoblamiento es posible.

El farsante profesional, antes de la representación, estudia su papel. No sólo las frases, sino el carácter, las reacciones. Convive, por lo tanto, con el personaje, hasta que éste va incorporándose a él. Se ha dicho de algunos actores que iban cambiando no de modo de ser pero sí de modo de comportarse mientras estudiaban o interpretaban un papel.

Es cierto que el actor no suele concretar en una realidad de fuera de la escena este cambio, no lo traduce en hechos. Es lo que tiene de imperfecta su transformación, pero es también lo que le permite seguir viviendo vidas diversas.

El origen profundo de la animadversión de la sociedad, de las diversas sociedades históricas, hacia este grupo social, hay que buscarlo en la esencia misma de su vocación. Que el fingir, el mostrar diversas personalidades sea una ocupación remunerable y en muchos casos ensalzada es lo que hiere la sensibilidad de los demás.

Y actualmente, dentro de la escuela realista o naturalista, la más común en la escena de nuestro siglo, el comediante procura

comportarse en la representación como lo hacen las personas en la que comúnmente llamamos vida real.

Podemos establecer, aproximadamente, el método utilizado no para el aprendizaje de su oficio, sino para la escenificación:

- 1º Conocimiento del carácter del personaje y de la situación en que ha de desenvolverse.
- 2º Aprendizaje del texto y de los movimientos.
- 3º Una vez aprendido lo anterior, recuerdo de todo ello y exclusión de los posibles comportamientos que no se corresponden con el personaje y la situación.
- 4º En parte simulación y en parte provocación de los sentimientos necesarios para llegar a una representación con apariencia de realidad.

Con la aplicación de este método, que considera como la técnica de su oficio, el actor está procediendo como cualquier individuo que no sea actor procede en la vida real.

Cualquier individuo procura saber cuál es el carácter de su personaje, lo que significa para sí mismo y para los demás, lo que le diferencia de unos y le asemeja a otros, el tantas veces aconsejado «conócete a ti mismo», y también procura saber en qué situación se ha de encontrar, ya que no podría comportarse lo mismo en el trabajo que en el fútbol; en un entierro que en un prostíbulo; y, aunque sea muy rápidamente, debe prepararse.

En cuanto al segundo punto, todas las frases que se utilizan en la vida común, todos los movimientos que se realizan son frases y movimientos aprendidos, y conscientes o inconscientes, los individuos tratan de perfeccionarlos, de que se acomoden lo más posible al personaje que han elegido, que le han deparado las circunstancias o que los demás ven en él.

Por lo que se refiere al recuerdo de lo aprendido, en el momento de actuar se realiza siempre de manera automática. Y en cuanto a otros comportamientos que pudiera y quisiera poner en práctica, los reprime por considerarlos inadecuados a su personaje o improcedentes en la situación; o porque están duramente castigados por la sociedad.

El cuarto y último punto del método, la simulación o provocación de sentimientos, está en la base de la relación social. Incluso muchas personas recurren con frecuencia a sedantes o estimulantes para ayudar a la personalidad a que produzca en los demás o en ellos mismos la impresión que consideran adecuada.

Y así como los farsantes tienen como fundamento de su arte la imitación, la tienen los demás como fundamento de su educación, de su amaestramiento, de su domesticación. Y les reparten

en su juventud unos papeles que muchas veces no son los que les hubiera gustado representar —como le ocurre con frecuencia al actor profesional—. Convencen al niño de que no podrá representar el papel de piel-roja, como el empresario convence al cómico bajito, feo, pero gracioso, de que no puede hacer de don Juan Tenorio. Convencen los padres a la futura mecanógrafa de que difícilmente representará el papel de princesa; y los padres de la princesa suplican a su bellísima hija que, por favor, no se bañe desnuda en las fuentes públicas. A los nuevos individuos que acceden a la sociedad les van enseñando sus papeles los padres, los maestros, los curas, los cabos, los amigos y amigas mayores.

Los demás representan y además realizan un trabajo. El actor se limita a representar, y su trabajo consiste en eso. Esto ya ha sido considerado por algunos sociólogos, que han llegado a la conclusión de que la vocación de actor es una vocación idiota, que había que ser idiota para sentirla, ya que tener vocación de hacer lo que hace todo el mundo a diario, desde que se levanta hasta que se acuesta, y lo mismo que haría él aunque no fuera actor, es una tontería. Yo no sé si es una tontería, una estupidez, pero así planteado, parece que tener esa vocación y no tener ninguna es exactamente lo mismo.

Pero el planteamiento de dichos sociólogos no es correcto. La vocación del actor no consiste sólo en representar, sino que tiene profundas raíces en el amor a la diversidad; y además cuando el hombre con vocación histriónica consigue representar, su placer lo extrae de que los demás sepan que está representando.

Toda la escenificación a que hemos visto que se disponía el hombre corriente, la lleva también a cabo el actor en su vida real, como un individuo más. Lo que le diferencia es que él finge además en la escena, que su trabajo consiste en esa ficción. Finge anunciándolo. Cuando los demás pretenden convencerse unos a otros de que se comportan con arreglo a una verdad no preparada, él reconoce y proclama que lo que va a hacer es mentira. Y en ese anuncio está la esencia de su vocación, no en la representación, que es común a todos los individuos.

Existe una convención, una regla del juego, según la cual las máscaras no se ven, no existen. Pero el oficio de farsante consiste en exhibirlas, en anunciarlas; y no sólo en eso, sino, lo que es más grave, en demostrar que un ser humano puede quitarse una y ponerse otras. ¿Dónde quedan, entonces, la firmeza de carácter, la coherencia, la consecuencia? ¿Cómo podrían así los seres humanos «ser juzgados»?

El hombre común no quiere que se haga ostentación de la posibilidad de mentir, de disfrazarse. El hombre común, que anda por ahí disfrazado con un solo disfraz desde que le abandonó la infancia, considera un enemigo insolente al que proclama a los cuatro vientos que disfrazarse y cambiarse el disfraz es factible, que una cosa es la persona, la máscara, y otra la verdad interior. Estos malditos cómicos, histriones, infames, van por ahí proclamando que la cara, la cara que ponemos, no es el espejo del alma, que incluso la máscara de la sinceridad es fácil de colocar. Al resto de la sociedad esto no le gusta, no le cae bien. El resto de la sociedad no quiere quedarse con el culo al aire. Necesita que quede claro que los cómicos son unos seres aparte, marginales, venidos de no se sabe dónde y distintos de los demás, de los que no tienen como hábito la mentira y casi están incapacitados para ella.

El actor no es necesariamente un hombre que finge, sino un hombre que en su juego se sincera, se realiza, se declara, se pone en evidencia sin rubor, sin sentido del ridículo.

Pero esto está en desacuerdo con el sentir de los demás; con esto se estropea el juego de los otros, y esa es la culpa del actor, su delito.

Huizinga dice que en el juego —en el de la vida como en el del tapete verde— se perdona antes al tramposo que al que rompe la baraja. Y lo que hacen los comediantes profesionales al quitarse y ponerse máscaras con esa frivolidad, esa ligereza, a la vista de todo el mundo, es romper la baraja. Algo imperdonable.

Como imperdonables son —aunque en menor medida, más bien son la coartada para disimular la verdadera, profunda razón del mal trato— sus costumbres licenciosas, su amor libre, su vida disoluta, libertaria, quizá producto, como he dicho, de su afán por comprender demasiadas cosas, y que forman algo substancial con él, quien difícilmente podrá renunciar a ello.

En brazos de Talía, indiferentes ante los códigos, estos seres marginados, menospreciados, envidiados, admirados, libres de trabas, esclavos de su vocación, estos niños, amigos y camaradas de un príncipe, estos actores, representantes, intérpretes, estrellas, cómicos, predicadores laicos, histriones, farandules, mendigos, vagabundos, farsantes, irresponsables, exhibicionistas, estúpidos, idiotas, granujas, hipócritas, infames, inhumanos, prostitutas, hijos de Satanás, personas, seguirán durante mucho tiempo celebrando sus ritos ante el altar de Dionisos, consagrados a su oficio. A su oficio, que es el de los demás; el de todos.