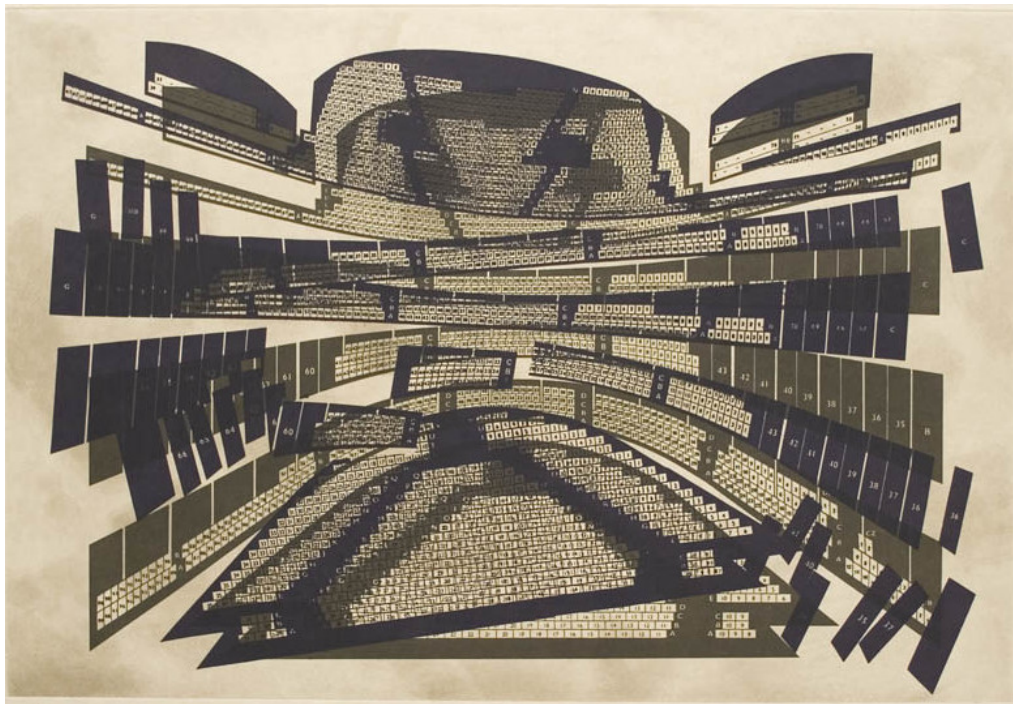


## Elegirás lo que quieras ser: el destino absurdo de los actores

El Ciudadano · 24 de septiembre de 2015

*Por un lado, están las pautas sociales, todo lo que se espera que seamos. Por el otro lado, están los condicionamientos universales, es decir, los límites que nos impone nuestra humanidad. En este contexto, las posibilidades de elegir lo que queremos ser se reducen significativamente y descubrimos que lo máximo que podemos hacer es dar un pasito a la izquierda o un pasito a la derecha. Sin embargo, hay personas que se rebelan y eligen la totalidad de sus destinos.*



Los individuos excepcionales salen del camino preestablecido y eligen lo que quieren ser. Este destino es absurdo y duro, pero encierra una infinidad de satisfacciones para quien se arriesga. Hablamos del actor, ese gran sujeto que toma una vida distinta en cada representación.

Como decíamos, ese destino encarna lo absurdo. Esta es una noción filosófica expresada por Albert Camus, en 1942, en *El mito de Sísifo*, como una marca del pensamiento y de la vida modernos, y que, un año después, analizará Sartre en *El ser y la nada*. Dicha idea tiene que ver con el desacuerdo entre aquello a lo que tiende nuestro espíritu y las posibilidades de realización que nos ofrece el mundo.



Albert Camus, por Henri Cartier Bresson (París, 1944)

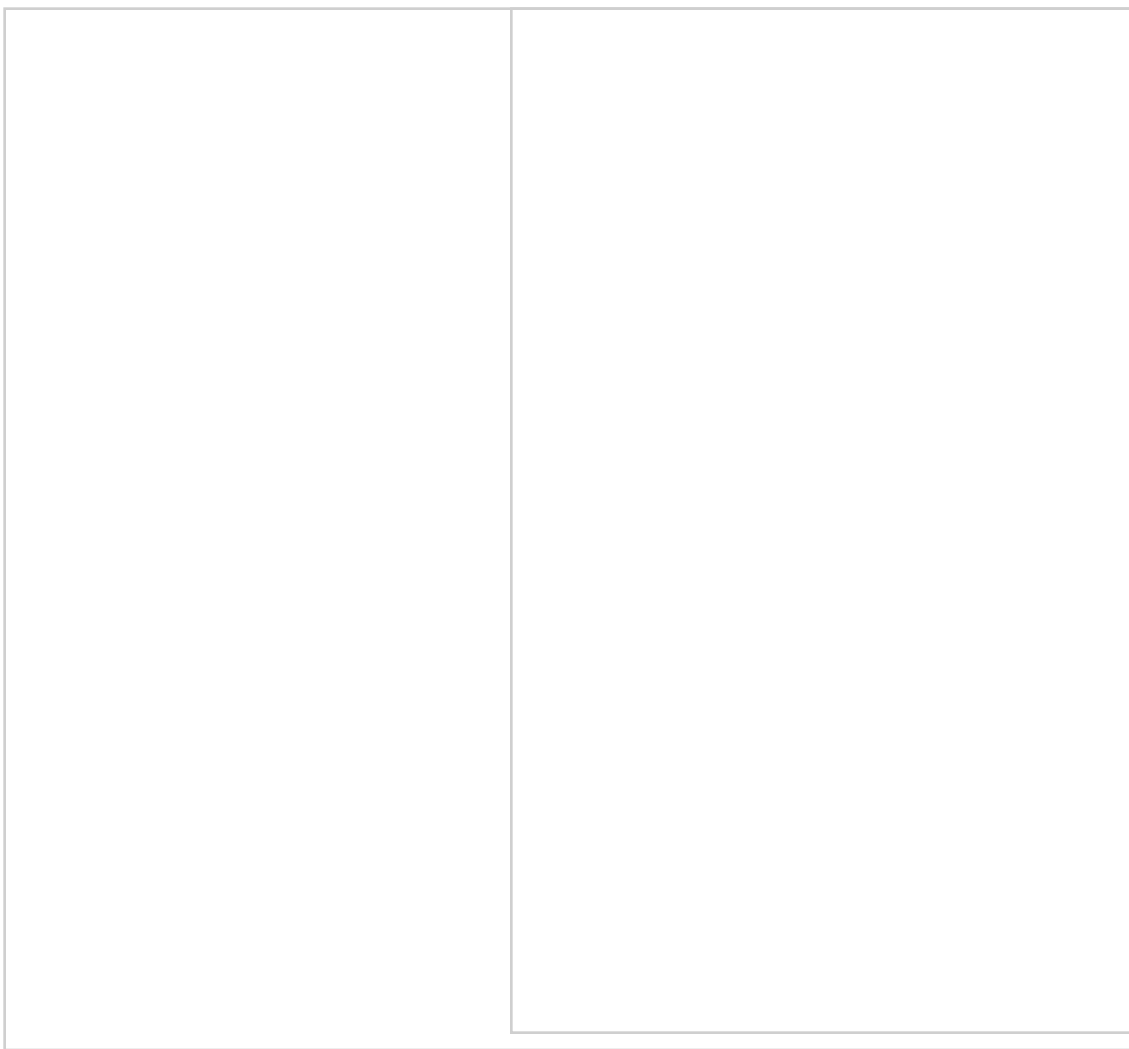
### ***El mito de Sísifo***

Para llegar a desarrollar la idea de lo absurdo, Camus pensó cómo la muerte modifica la concepción de la condición humana. La mortalidad está ligada a la ausencia de Dios y a la falta de sentido del mundo, y estos tres elementos componen la condición metafísica del hombre, según Camus. «Frente a la ausencia de Dios y la irracionalidad del mundo, se manifestaba la nostalgia de unidad y de racionalidad como una exigencia propiamente humana. Frente a la mortalidad, se manifestaba, también como una exigencia propiamente humana, el afán de la inmortalidad».

En este contexto de búsqueda de unidad e inmortalidad propia del humano, Camus analizó lo que domina y determina lo absurdo: «el hombre se encuentra ante lo irracional. Siente en sí su deseo de felicidad y de razón. El absurdo nace de esta confrontación entre el llamamiento humano y el silencio no razonable del mundo»; «[...] el absurdo nace [...] precisamente en el encuentro de esta razón eficaz, pero limitada, con lo irracional que renace continuamente».

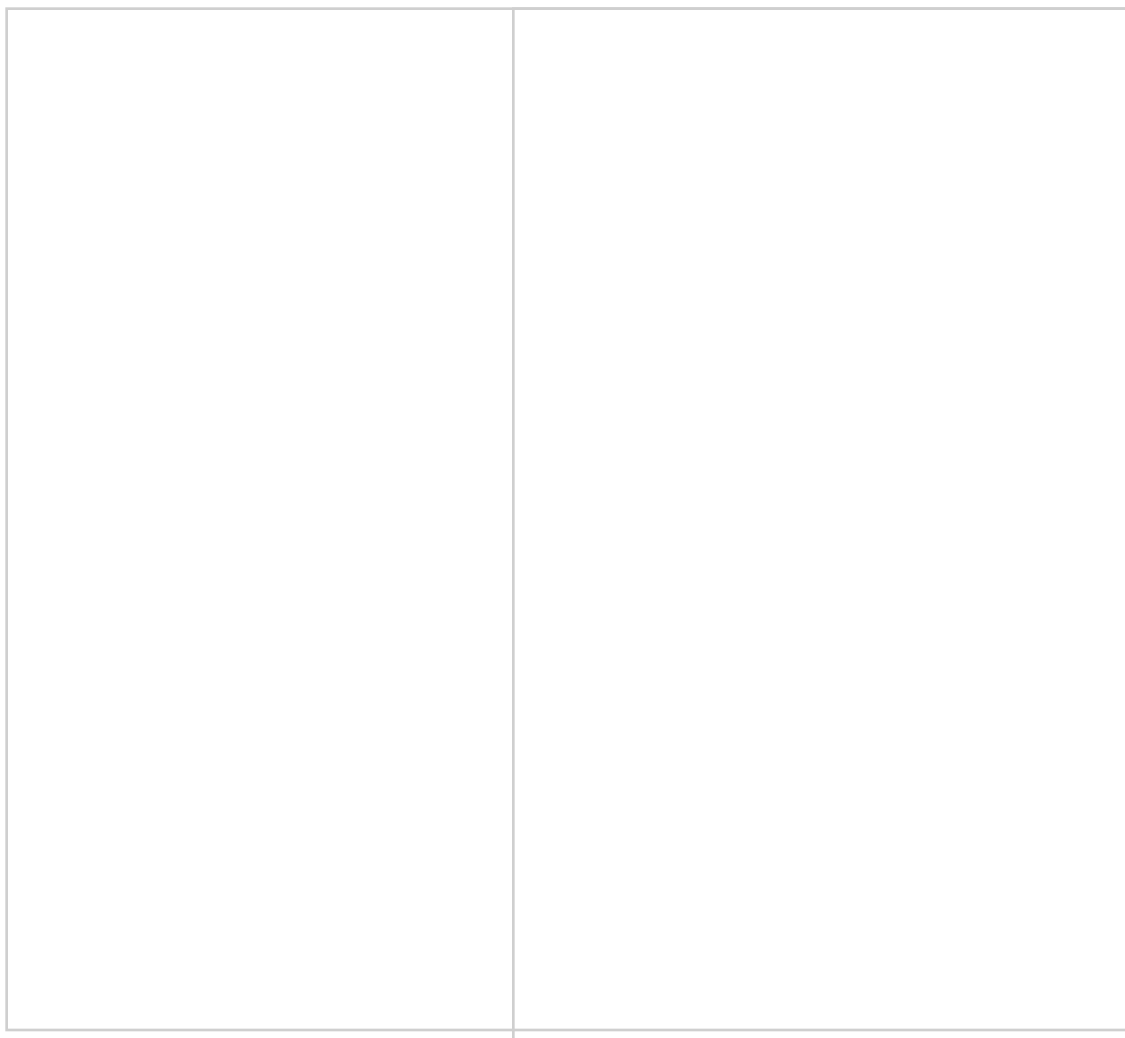
Y agrega Camus: «El absurdo es todo lo que no tiene sentido». Y lo que propone es que nada tiene sentido *per se*, por lo tanto, todo es absurdo. «Cualquier hombre, a la vuelta de cualquier esquina, puede experimentar lo absurdo, porque todo es absurdo».

Sin embargo, podemos rebelarnos. Si todo es efectivamente absurdo (por lo demás, cuando Camus dice esto, apunta a un estado particular del espíritu), ¿qué podemos hacer? El mismo pensador da una solución tentativa: volvernó actores.



Cuarta pared, Guillermo Kuitca

Cuarta pared, Guillermo Kuitca



Cuarta pared, Guillermo Kuitca

Cuarta pared, Guillermo Kuitca

### La Comedia

Oponerse. Ser actor, serlo todo y ser todos. Elegir. Disgregarse infinitamente. Sobre esto escribe, en parte, Camus, en «La Comedia», un fragmento de *El mito de Sísifo*, que consignamos a continuación:

«El espectáculo —dice Hamlet— es la trampa donde atraparé la conciencia del rey». Atrapar está bien dicho, pues la conciencia va rápidamente o se repliega. Hay que cazarla al vuelo, en ese momento inapreciable en el que echa sobre sí misma una mirada fugitiva. Al hombre cotidiano no le gusta detenerse en ella. Todo le apremia, por el contrario. Pero, al mismo tiempo, nada le interesa más que él mismo, sobre todo lo que podría ser. De ahí su afición al teatro, al espectáculo, donde se le proponen tantos destinos cuya poesía recibe sin sufrir su amargura. En eso, por lo menos, se reconoce al hombre inconsciente, que continúa apresurándose hacia no se sabe qué esperanza. El hombre absurdo comienza donde aquél termina, donde, dejando de admirar el juego, el espíritu quiere intervenir en él. Penetrar en todas esas vidas, experimentarlas en su diversidad es propiamente representarlas. No digo que los actores en general obedezcan a ese llamamiento, que sean hombres absurdos, sino que su destino es un destino absurdo que podría seducir y atraer a un corazón clarividente. Es necesario sentar esto para que se entienda sin contrasentido lo que va a seguir.

El actor reina en lo perecedero. Entre todas las glorias, la suya es, como se sabe, la más efímera. Así se dice, por lo menos, en la conversación. Pero todas las glorias son efímeras. Desde el punto de vista de Sirio, las obras de Goethe se habrán convertido en polvo y su nombre se habrá olvidado dentro de diez mil años. Algunos arqueólogos buscarán, quizá, *testimonios* de nuestra época. Esta idea ha sido siempre docente. Bien meditada, reduce nuestras agitaciones a la nobleza profunda que se encuentra en la indiferencia. Sobre todo, dirige nuestras preocupaciones hacia lo más seguro, es decir, hacia lo inmediato. De todas las glorias, la menos engañosa es la que se vive.

El actor ha elegido, por lo tanto, la gloria innumerable, la que se consagra y se experimenta. El es quien saca la mejor conclusión del hecho de que todo debe morir un día. Un actor triunfa o no triunfa. Un escritor conserva una esperanza aunque sea desconocido. Supone que sus obras atestiguarán lo que fue. El actor nos dejará todo lo más una fotografía, y nada de lo que era él, sus gestos y sus silencios, su corto resuello o su respiración amorosa, llegará hasta nosotros. Para él no ser conocido es no representar, y no representar es morir cien veces con todos los seres que habría animado o resucitado.

¿Puede sorprender encontrar una gloria perecedera edificada sobre las creaciones más efímeras? El actor tiene tres horas para ser Yago o Alceste, Fedra o Glocester. En ese breve tiempo los hace nacer y morir sobre cincuenta metros cuadrados de tablas. Nunca ha sido ilustrado lo absurdo tan bien ni tan largo tiempo.

Esas vidas maravillosas, esos destinos únicos y completos que se desarrollan y terminan entre paredes, ¿pueden resumirse de una manera más reveladora? Una vez que deja el tablado, Segismundo ya no es nada. Dos horas después se le ve comiendo fuera de casa. Quizá sea entonces cuando la vida es un sueño. Pero después de Segismundo viene otro. El personaje que sufre de incertidumbre reemplaza al hombre que ruge después de vengarse. Recorriendo así los siglos y los espíritus, imitando al hombre tal como puede ser y tal como es, el actor se asemeja a ese otro personaje absurdo que es el viajero. Como él, agota algo y recorre sin descanso. Es el viajero del tiempo y, en lo que respecta a los mejores, el viajero acosado por las almas.

Si la moral de la cantidad pudiera encontrar alguna vez un alimento, lo encontraría seguramente en esta escena singular. Es difícil decir en qué medida el actor se beneficia con sus personajes. Pero lo importante no es eso. Se trata de saber, únicamente, hasta qué punto se identifica con esas vidas irremplazables. Sucede, en efecto, que las transporta consigo, que desbordan ligeramente el tiempo y el espacio en que han nacido. Acompañan al actor, y éste no se separa ya muy fácilmente de lo que él ha sido. Sucede que para tomar su vaso reencuentra el ademán de Hamlet al levantar la copa. No, no es tan grande la distancia que le separa de los seres que hace vivir. Ilustra entonces abundantemente todos los meses o todos los días esa verdad tan fecunda de que no hay frontera entre lo que un hombre quiere ser y lo que es. Lo que demuestra es hasta qué punto el parecer hace al ser, pues se ocupa constantemente en representar mejor. Pues su arte consiste en fingir absolutamente, en penetrar lo más posible en vidas que no son la suya. Al término de su esfuerzo se aclara su vocación: dedicarse con todo su corazón a no ser nada o a ser muchos.

Cuanto más estrecho es el límite que se le da para crear su personaje tanto más necesario es su talento. Va a morir dentro de tres horas con el rostro que tiene hoy. Es necesario que en tres horas experimente y exprese todo un destino excepcional. Eso se llama perderse para volverse a encontrar. En esas tres horas va hasta el final del camino sin salida que el hombre de la sala tarda toda su vida en recorrer.

El actor, mimo de lo perecedero, no se ejercita ni se perfecciona sino en la apariencia. Lo convencional del teatro consiste en que el corazón no se expresa ni se hace entender sino mediante los gestos y el cuerpo, o mediante la voz, que pertenece tanto al alma como al cuerpo. La ley de este arte quiere que todo tome cuerpo y se traduzca en carne. Si en el escenario hubiera que amar corno se ama, emplear esa irremplazable voz del corazón, mirar como se mira, nuestro lenguaje sería cifrado. En él los silencios deben hacerse oír. El amor alza el tono y la inmovilidad misma se hace espectacular. El cuerpo es rey. No es «teatral» el que quiere serlo y esta palabra desacreditada erróneamente abarca toda una estética y toda una moral. La mitad de una vida humana transcurre sobrentendiendo, volviendo la cabeza y callándose. El actor es aquí el intruso. Levanta el sortilegio de esta alma encadenada y las pasiones se precipitan finalmente a su escenario. Hablan en todos los gestos, no viven sino dando gritos. Así, el actor compone sus personajes para ostentarlos. Los dibuja o los esculpe, se introduce en su forma imaginaria y da a sus fantasmas su sangre. No es necesario decir que me refiero al gran teatro, al que da al actor la ocasión de cumplir su destino enteramente físico. Véase a Shakespeare. En este teatro del primer movimiento son los furores del cuerpo los que dirigen la danza. Lo explican todo. Sin ellos todo se derrumbaría. El rey Lear no iría nunca a la cita que le da la locura sin el gesto brutal que destierra a Cordelia y condena a Edgar. Por lo tanto, es justo que esta tragedia se desarrolle bajo el signo de la demencia. Las almas se entregan a los demonios y a su zarabanda. No hay menos de cuatro locos, uno por oficio, otro por voluntad y los dos últimos por tormento: cuatro cuerpos desordenados, cuatro rostros indecibles de una misma condición.

La escala misma del cuerpo humano es insuficiente. Con la máscara y los coturnos, el maquillaje que reduce y acusa el rostro en sus elementos esenciales, el vestido que exagera y simplifica, este universo lo sacrifica todo a la apariencia y no está hecho sino para el ojo. En virtud de un milagro absurdo, es el cuerpo el que sigue proporcionando el conocimiento. Nunca comprendería yo bien a Yago si no lo representase. Por mucho que le oiga, no lo capto sino en el momento en que lo veo.

Por consiguiente, el actor tiene la monotonía, la silueta única, obsesionante, a la vez extraña y familiar del personaje absurdo que pasea a través de todos sus protagonistas. También en eso la gran obra teatral sirve a esa unidad de tono. En eso es en lo que el actor se contradice: es él mismo y, no obstante, tan diverso, tantas almas resumidas por un solo cuerpo. Pero es la contradicción absurda misma este individuo que quiere alcanzarlo todo y vivirlo todo, esta inútil tentativa, esta obstinación sin alcance. Lo que se contradice siempre se une, no obstante, en él. Se halla en ese lugar en que el cuerpo y el espíritu se unen y se aprietan, en que el segundo, cansado de sus fracasos, se vuelve hacia su aliado más fiel. «Y benditos sean aquellos —dice Hamlet— cuya sangre y cuyo juicio se mezclan tan curiosamente que no son una flauta en la que el dedo de la fortuna hace sonar el agujero que le place».

¿Cómo no iba a condenar la Iglesia semejante ejercicio en el actor? Repudiaba ella en este arte la multiplicación herética de las almas, la orgía de emociones, la pretensión escandalosa de un espíritu que se niega a no vivir más que un destino y se precipita en todas las intemperancias. Ella proscribía en ellos esa afición al presente y ese triunfo de Proteo que son la negación de todo lo que ella enseña. La eternidad no es un juego. Un espíritu lo bastante insensato como para preferir una comedia ya no puede salvarse. No hay compromiso entre el «en todas partes» y el «siempre». De ahí que ese oficio tan despreciado pueda dar lugar a un conflicto espiritual desmesurado. «Lo que importa —dice Nietzsche— no es la vida eterna, sino la eterna vivacidad». Todo el drama está, en efecto, en esta elección.

Adriana Lecouvreur, en su lecho de muerte, quería confesarse y comulgar, pero se negó a renunciar a su profesión. Perdió con ello el beneficio de la confesión. ¿Qué era eso, en efecto, sino ponerse contra Dios en defensa de su propia pasión profunda? Y esa mujer agonizante, al negarse con lágrimas en los ojos a renegar del que llamaba su arte, dio pruebas de una grandeza, que jamás alcanzó en la escena. Fue su papel mas hermoso y el más difícil de representar. Elegir entre el cielo y una fidelidad irrisoria, preferirse a la eternidad o abismarse en Dios es la tragedia secular en la que hay que estar en su sitio.

Los comediantes de la época sabían que estaban excomulgados. Ingresar en la profesión era elegir el Infierno. Y la Iglesia los consideraba como sus peores enemigos. Algunos literatos se indignan: «¿Cómo negar a Moliere los últimos sacramentos!». Pero eso era justo y, sobre todo, para él, que murió en escena y termina bajo el disfraz una vida enteramente dedicada a la dispersión. A propósito de él se invoca al genio que lo excusa todo. Pero el genio no excusa nada, justamente porque se niega a hacerlo.

El actor sabía, por lo tanto, el castigo que se le prometía. ¿Pero qué sentido podían tener tan vagas amenazas en comparación con el último castigo que le reservaba la vida misma? Era éste el que sentía de antemano y aceptaba completamente. Para el actor, lo mismo que para el hombre absurdo, una muerte prematura es irreparable. Nada puede compensar la suma de los rostros y los siglos que de no ser por ella habría recorrido. Pero, de todos modos, se trata de morir. Pues el actor está, sin duda, en todas partes pero el tiempo lo arrastra también y ejerce efecto en él.

Basta un poco de imaginación para sentir lo que significa un destino de actor.

Este compone y enumera sus personajes en el tiempo. También aprende a dominarlos en el tiempo. Cuantas más vidas diferentes ha vivido tanto más se separa de ellas.

Llega un tiempo en que hay que morir en la escena y en el mundo. Lo que ha vivido está frente a él. Lo ve claramente. Siente lo que tiene esa aventura de desgarrador e irremplazable. Sabe, y ahora puede morir. Hay asilos para los comediantes viejos.