

**LA VOCACIÓN DEL ACTOR:
UNA PERSPECTIVA FENOMENOLÓGICA**

**THE ACTOR'S VOCATION:
A PERSPECTIVE THROUGH PHENOMENOLOGY**

David Janer¹

Universidad Nacional de Educación a Distancia - UNED
djaner@outlook.com

Resumen: Con este artículo se pretende ensayar y mostrar la virtualidad de una fenomenología de la actitud natural —en la línea en que la desarrollan Schütz, Berger, Luckmann, Ortega e incluso el propio Goffman. El tema del análisis corresponde al mundo del "actor", concretamente, a una perspectiva: la asunción y vivencia de la profesión como una vocación. ¿Es cierto, como suele afirmarse, que esta profesión es vocacional? ¿Y es cierto, por tanto, que el teatro es el lugar privilegiado para llevarla a cabo? Normalmente, estas son las respuestas que suelen darse. Sin embargo, tras nuestro análisis, veremos que la afirmación ni es tan fácil, ni tan cierta.

Palabras clave: Fenomenología, actor, vocación, actitud natural.

Abstract: The following article will attempt to explore and delve into the phenomenology of the natural attitude (along the lines of the work developed by Schütz, Berger, Luckmann, Ortega and even Goffman himself). The subject of the analysis corresponds to the world of the "actor", more specifically to one perspective: the assumption and experience of this profession as a vocation. Is it true, as it is often claimed, that this profession is a vocational one? If so, is it true that the theater medium is the ideal place to conduct it? It is usually assumed that the answers to both questions are affirmative. However, after thorough analysis, we shall see that such affirmations aren't quite as easy or as certain as they might seem.

Keywords: Phenomenology, actor, vocation, natural attitude.

¹ Actor. Licenciado en Filosofía. Máster en Filosofía Práctica y Teórica: especialidad Filosofía Práctica. UNED.

1. INTRODUCCIÓN

Con este artículo se pretende ensayar y mostrar la virtualidad de una fenomenología de la actitud natural —en la línea en que la desarrollan Schütz, Berger, Luckmann, Ortega² e incluso el propio Goffman³. El tema del análisis corresponde al mundo del “actor”, concretamente, a una perspectiva: la asunción y vivencia de la profesión como una vocación. ¿Es cierto, como suele afirmarse, que esta profesión es vocacional? ¿Y es cierto, por tanto, que el teatro es el lugar privilegiado para llevarla a cabo? Normalmente, estas son las respuestas que suelen darse. Sin embargo, tras nuestro análisis, veremos que la afirmación ni es tan fácil, ni tan cierta.

Empezaremos confrontando a nuestro sujeto con su proyecto y viendo cómo y desde dónde surge su elección. Después, asistiremos al modo en cómo se acerca a su personaje y a la obra con fines claramente pragmáticos: de esto dependerá su identidad e inserción dentro del grupo o compañía. A continuación, veremos las relaciones que la propia Institución Teatral conlleva y lo que ello supone para el logro del proyecto: la experiencia de la profesión como medio o como fin. Finalmente, extraeremos algunas conclusiones que creemos pueden arrojar algo de luz sobre el tema. Así, por ejemplo: ¿es el actor un ser que juega?, ¿son todos los “actores” vocacionales?, ¿es el teatro el lugar privilegiado para tal fin?, ¿puede el “actor” lograr ver realizada su aspiración?; si es así, ¿a qué precio?

Dado que la mayoría de los autores tratan sobre la realidad social y los actores (sociales) que en ella se desenvuelven, procederemos a distinguirlos de los “actores” como colectivo profesional. Así, usaremos actores y “actores” para distinguirlos.

2. EL ACTOR FRENTE A SÍ MISMO

El individuo, antes de ser “actor”, es un sujeto que se encuentra —como gráficamente dirá Ortega— con la “vida disparada a quemarropa”. Se trata de ese mazazo del destino que, como si de un clavo se tratara, nos planta “aquí”

² Cf., San Martín, 2012; López, M.^a C., 1991.

³ Quizá sea Goffman el que menos haya estado influenciado por la fenomenología; de hecho, no es hasta mediados de los 60 cuando se interesa por ella (Caballero, 1998: 126). Sin embargo, es innegable que su obra, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, nos proporciona “una descripción fenomenológica de distintos aspectos de una actuación” (Ibídem: 131).

(Ortega, 2013: 81). Desde ahora, este "aquí" conformará lo que Schütz denominará "situación", es decir: "la inserción de la existencia individual en la estructura ontológica del mundo" (Schütz y Luckmann, 2009: 120). Esta inserción de mi vida en un mundo que no he elegido, me sitúa entre una serie de límites ontológicos (un tiempo y un espacio precisos), y una serie de condiciones subjetivas (propias de la sociedad en la que me hallo). Se puede inferir, por tanto, que a toda situación le acompaña un tiempo, un espacio, una sociedad y una experiencia: "en este aspecto, la situación está limitada desde el comienzo mismo; está articulada y predeterminada" (Ibídem: 122). No obstante, dentro de toda situación existen una serie de elementos "abiertos" y que pueden ser modificados, cambiados.

Precisamente, estos elementos abiertos son los que definen la principal relación del hombre con el mundo. En efecto, la vida del hombre no es sino un constante "diálogo con el contorno" (Ortega, VI: 213), y si podemos llevarlo a cabo es porque conocemos su "lenguaje"; esto es, que la mayor parte de las cosas tienen un sentido y un significado para nosotros, que podemos "entenderlas". La razón principal es que nos encontramos, ya desde el inicio, en un mundo cultural (Schütz, 2003: 137). Esta asimilación paulatina del entorno se produce en la llamada "socialización primaria" y gracias a un proceso de "internalización": "la aprehensión o interpretación inmediata de un acontecimiento objetivo en cuanto expresa significado, o sea, en cuanto es una manifestación de los procesos subjetivos de otro que, en consecuencia, se vuelven subjetivamente significativos para mí" (Berger y Luckmann, 2012: 162-163). Dicho de otra forma: no sólo comprendo el "mundo" del otro, sino que ese "mundo" también se vuelve el mío.

Toda la información y experiencia que el sujeto recibe por parte de la sociedad quedará sedimentada en lo que Schütz denominará "acervo de conocimiento". De este modo, todo este "acervo" se convertirá en mi "esquema de referencia" a la hora de "dialogar" con el mundo. Así: "todas mis experiencias en el mundo de la vida se relacionan con ese esquema, de modo que los objetos y sucesos del mundo de la vida se me presentan desde el comienzo en su carácter típico" (Schütz y Luckmann, 2009: 28). ¿Qué significa todo esto? Que todo ese complejo abanico de información recibido queda ordenado y unificado mediante los "tipos", y su proceso genuino: la tipificación. El "tipo" encierra una serie de conocimientos y experiencias que permiten ordenar nuestro acervo por significatividades. La suma total de todas esas tipificaciones constituye el marco de

referencia en términos del cual tiene que ser interpretado no solo el mundo sociocultural, sino también el mundo físico (Schütz, 2012: 219).

Dentro de todo ese esquema de referencia con el que el individuo se ha visto dotado, nos encontramos con lo que Schütz denominará "biografías típicas": diversas estructuras y categorías sociales que permiten un cierto grado de libertad dentro de unos límites ontológicos claros (Schütz y Luckmann, 2009: 104-108). Entre ellas, surgen las "carreras". También para Ortega las carreras no reflejarán sino lo genérico, lo típico: no serán sino una "trayectoria esquemática de vida", un determinado carril de existencia. Lo único que puede hacer el hombre es proyectar su vida como si de una fantasía se tratase: debe verse a sí mismo viviendo esa vida, esa "carrera" existencial (Ortega, V: 298 y ss.).

De nuevo, vemos las similitudes con Schütz. También para él el hombre debe proyectar su acción anticipándola como "acto", esto es, como la acción ya realizada y cumpliendo el estado de cosas propuesto: "Toda proyección consiste en anticipar la conducta futura mediante la imaginación (...) Así debo situarme imaginariamente en un tiempo futuro, cuando esa acción *ya haya sido* llevada a cabo" (Schütz, 2003: 49). Sin embargo, y aquí surge lo fundamental para nuestro análisis, esa "carrera" o "plan de vida" debe llamarnos la atención, esto es, debe *interesarnos*.

¿Cómo se produce ese *interés* por las cosas que la sociedad nos ofrece? La distinción de Schütz entre "selección" y "elección" servirá a nuestro propósito. Para él, la "selección" viene motivada únicamente por el *interés*, sin prestar atención a las alternativas y posibilidades entre medios y fines; esto es, carente de toda racionalidad. Por su parte, la "elección" incluye tanto la preferencia, como la reflexión y valoración entre alternativas (Schütz, 2012: 82-83). Es decir, que nuestro individuo primero "selecciona" y luego "elige"; o lo que es lo mismo, primero se interesa por algo y luego valora su utilidad en referencia a sus planes y proyectos del momento. Ahora bien, ¿qué determina el interés, la preferencia del individuo hacia una u otra cosa? Lo que Schütz, siguiendo a autores como Parsons, Meads o James, denomina la "personalidad social": "las múltiples experiencias que tiene el sí-mismo de sus propias actitudes básicas en el pasado, tal como se condensan en forma de principios, máximas, hábitos, pero también gustos, afectos, etc." (2012: 26). También Ortega aceptará esta influencia de lo social, aunque destacará la importancia de lo irracional, de las inclinaciones

innatas (metafísicas y biológicas) con las que el individuo es arrojado al mundo⁴. Así, nos dirá que venimos al mundo con un sistema nato de preferencias y deseos: “el corazón, máquina incesante de preferir y desdeñar, es el soporte de nuestra personalidad” (Ortega, VIII: 45). Pronto veremos que este acento en la parte irracional del hombre nos será de gran ayuda a la hora de tratar de penetrar en los verdaderos motivos del sujeto ante una elección determinada⁵.

La distinción entre proyecto y personalidad social no es sino un ejemplo de lo que la aportación fenomenológica de Schütz le permite en relación con las formulaciones de su admirado Weber. En este sentido, Schütz clarifica la “ambigua” y “errónea” propuesta motivacional weberiana distinguiendo entre los “motivos-para” y los “motivos-porque”: “el motivo-para explica el acto en términos del proyecto, mientras que el auténtico motivo-porque explica el proyecto en función de las vivencias pasadas del actor” (Schütz, 1972: 120). El único modo posible para averiguar los verdaderos motivos del sujeto en cuanto a la elección de su proyecto no es sino el descubrimiento de su “motivo-porque”, o lo que es lo mismo, los motivos que emanan de la “personalidad social” y determinan la elección del proyecto.

Dado que lo que nos interesa es descubrir los “motivos” del “actor” para decidirse por esa carrera, solo podemos atender —inicialmente— a su respuesta. Lo que obtenemos no es sino una respuesta tipificada, más o menos, como sigue: “Quiero ser actor para poder vivir diferentes vidas (es decir, el motivo-para) y ello porque es mi vocación (el motivo-porque)”. Digo que es una respuesta tipificada, porque lo que hace la tipificación es, precisamente, pasar por alto todo lo singular del hecho (Schütz, 2012: 219). El individuo responde lo que todo el mundo responde. En nuestro caso, esta respuesta vendrá determinada por el mismo proceso de socialización primaria y que encontrará su correlato material en la Institución: “La institucionalización aparece cada vez que se da una tipificación recíproca de acciones habitualizadas por tipos de actores. Dicho de otra

⁴ En este sentido, considero que Schütz acepta la existencia de esos gustos e inclinaciones, pero que los considera más como un producto de la fuerza social que como determinaciones de tipo biológico o metafísico.

⁵ También nos parecen interesantes los análisis de la motivación que desde un punto de vista endotímico realiza Herrera (1974: 77-83). De ahí extrae los impulsos de adquisición, afiliación, poder y egoístas-altruistas que, considera, determinan en gran parte la conducta posterior de todo individuo: “nuestra conducta es el fruto de cuanto pensamos, creemos, estimamos y prevemos, en indisoluble combinación con las motivaciones impulsoras aquí descritas” (Ibídem: 84). Consideramos que muchos de esos “impulsos” quedan suficientemente cubiertos con el análisis fenomenológico realizado por Goffman; sin embargo, nos sirven para apoyar nuestra visión “agonal” dentro de la profesión.

forma, toda tipificación de esa clase es una institución" (Berger y Luckmann, 2012: 74). De este modo, no solo obtenemos nuestro acervo del grupo familiar o círculo de amigos, sino que también nos lo procuran la escuela, el trabajo o, para nuestros fines, el teatro.⁶ Todas estas "instituciones" tienen su propia historia⁷; ejercen un cierto control sobre el individuo y producen una serie de "roles" y pautas de conducta (Ibídem: 77-78). ¿Cuál es, pues, la información que el individuo recibe de escuelas y centros de teatro, de profesores y otros "actores"? En la mayoría de los casos se transmite la idea de que sin un verdadero impulso vocacional poco se puede hacer en la profesión. Sarah Bernhardt dirá que nadie "sin una vocación tempranamente formulada" podrá nunca llegar a lo más alto (1994: 53), solo "el que arde con el fuego sagrado triunfará" (Ibídem: 78). Tal es el grado de sacrificio, esfuerzo y frustración que debe asumir el "verdadero" artista. También para Stanislavski la vida del "actor" no es sino la vida de "un esclavo voluntario" (2013: 343 y ss.), debiendo entregar su vida entera al perfeccionamiento de su arte. Bolelavsky llegará a decir, incluso, que sin sentir y sufrir por el teatro "no se puede hacer ningún arte y especialmente el arte teatral" (1989: 17). Incluso dentro de una sociología del espectáculo se entiende el "sentido vocacional" como aquel que es inspirado por un "auténtico celo misional" aunque "poco frecuente" por lo que exige para su cumplimiento: arte y lucha (Herrera, 1976: 143).

Sin embargo, junto a esta visión "vocacional" del "actor", de su arte, también se les transmite la información de que el teatro es y debe ser "juego". Mastroianni nos dirá que "este oficio está hecho para divertirse" (1999: 133), se trata de jugar como cuando éramos niños, de vivir diferentes vidas: "este oficio es maravilloso: te pagan por jugar. Y todos te aplauden" (Ibídem: 136). Precisamente ese niño que juega será, para Diderot, el verdadero símbolo del "actor" (2003: 115). También para Mamet "el impulso de jugar, de imaginar, es lo que os ha llevado al teatro" (1999: 79), es más: "nunca nadie con una infancia feliz ha querido entrar en el mundo del espectáculo" (Ibídem: 81). La razón es sencilla:

⁶ Para nuestro análisis, consideraremos dentro de la "socialización primaria" tanto el ambiente familiar, como los amigos y escuelas de teatro o interpretación; en confrontación con ello, comprenderemos el "teatro" o la "interpretación" (a nivel profesional) dentro de la llamada "socialización secundaria". Ver nota 18.

⁷ En el apartado 4 trataremos brevemente la "formación" de la propia Institución teatral y sus posteriores consecuencias negativas en aras del juego y la diversión; esto es, en cuanto a la posibilidad misma del desarrollo de la "vocación".

el teatro es "juego", evasión, un "vivir entre paréntesis" (Mastroianni, 1999: 60-61). Así, Huizinga nos dirá que el juego es algo irracional, un excedente desde el cual surge el juego como "sentido" (2015: 18) y que este juego no es sino un "escaparse de la vida", una "broma" (Ibídem: 25). De tal modo que tanto la tragedia como la comedia no son sino "culto jugado" (Ibídem: 219-220). Igualmente, para cierta sociología del espectáculo el drama, la representación teatral, tendrá mucho de juego (Herrera, 1974: 93). Incluso recurrirá a lo que se ha convertido ya en un "lugar común" entre los "actores": las diferentes acepciones que el trabajo actoral tiene en los diversos idiomas, así, "giocco" en italiano, "play" en inglés, "jouer" en francés o "spiel" en alemán; todos ellos remiten a la acción de "jugar"⁸ interpretando (Ibídem: 93). Vemos, pues, cómo los "actores" reciben una serie de informaciones que parecen contradictorias entre sí, pero que son asumidas como parte de un acervo común, el propio de la Institución, aunque sin confrontarse demasiado profundamente⁹. De este modo, y ante la pregunta antes mencionada, el individuo no hace sino responder desde el acervo de experiencias que ya han sedimentado en él. Ello no significa que el sujeto mienta, sino que ejemplifica perfectamente la dificultad que Schütz señala: toda referencia a un "motivo-porque" implica una reflexión sobre el pasado, una recapitulación política de todos los acontecimientos que nos han llevado hasta el proyecto actual. Sin embargo, y aquí reside lo fundamental, esta misma reflexión no se realiza sobre la vivencia sino sobre el significado de esta: "el significado es la *manera* en que el yo considera su vivencia, reside en la actitud del yo hacia esa parte de su corriente de la conciencia que ya ha fluido, hacia su «duración transcurrida»" (Schütz, 1972: 99). Es decir, que toda reflexión sobre nuestro pasado no es sino una interpretación desde nuestro presente. Ello no impide, pero sí dificulta su acceso. En primer lugar, porque exige una reflexión voluntaria por parte del sujeto; y en segundo lugar, porque debe ser correctamente interpretado. ¿Qué significa todo esto?, que si nuestro sujeto reflexiona sobre sus verdaderas motivaciones, quizá descubra que estas han cambiado o no son las que esperaba. Quizá no se dedica a esta "carrera" por vocación, sino por dinero,

⁸ También Mastroianni recurrirá a ello, aunque –como curiosidad– se quejará de que frente al "jouer" francés, los italianos (los "actores"), dicen "recitare" en vez de "giocare", lo que para él equivale a decir que hay en ello más de fingido y estudiado que de "juego" y diversión (1999: 133).

⁹ No es extraño que aparezcan ciertas "nostalgias" hacia ese "niño perdido" que, cuando empezaba, "jugaba" a esto de "ser actor". Ver, por ejemplo, la conversación entre "actores" profesionales al respecto (Rota, 2003: 240 y ss.).

fama, respeto, sexo o una mezcla de ellas¹⁰. Entonces, ante un posible olvido, confusión o mentira directa del sujeto, ¿cómo podemos lograr penetrar en su verdadero motivo-porque? El único medio que tiene el observador, pues no puede fiarse de las respuestas de su sujeto, es el de prestar atención a la *actitud* de este ante el acto realizado. En este sentido, el motivo-porque se convierte en una categoría objetiva que puede ser accesible para el observador, el cual: "debe reconstruir, a partir del acto realizado, o sea a partir del estado de cosas creado en el mundo externo por la acción del actor, la actitud de este ante su acción" (Schütz, 2003: 89). Así, si para Schütz y Luckmann una actitud "es, desde el punto de vista motivacional, una posesión totalmente habitual" (2009: 214), también para Ortega resultará fundamental la actitud como factor decisivo a la hora de desentrañar la motivación de un sujeto. Es aquí donde creemos que las aportaciones de Ortega se complementan perfectamente con el camino propuesto por Schütz. De este modo, haremos uso de su distinción entre "vocación", "oficio" y "trabajo" como medio para profundizar más en nuestro análisis¹¹.

Para Ortega, la vocación es aquella voz que emana de lo más profundo de nuestro ser y que nos obliga a un imperativo de perfección: "la vocación es el imperativo de lo que cada cual siente que tiene que ser, por tanto, que tiene que hacer para ser su auténtico yo" (Ortega, IX: 901). En este sentido, ejercer una profesión desde la vocación implica enfrentarse a ella desde nuestro yo más auténtico. En *El hombre y la gente* define perfectamente la diferencia entre lo auténtico y lo inauténtico: todo gesto auténtico es aquel que emana de uno mismo, desde su propia voluntad y singularidad, definiendo y definiéndose; por el contrario, todo gesto inauténtico es aquel que emana del conjunto del grupo, de la sociedad. De ahí la distinción entre el *hombre* y la *gente*, entre el que se

¹⁰ Siempre es mejor recurrir a una visión "romántica" e idealizada de la profesión que asumir, por ejemplo, cierta necesidad económica en los inicios de la misma, necesidad que admite el propio Mastroianni (1999: 49). Otros son más directos: "el teatro es un recurso, nunca una elección" (Diderot, 2003: 89); incluso reconoce que él mismo se planteó ser "actor" por cuestiones meramente libertinas. No hay que olvidar que durante mucho tiempo los "actores" han estado muy mal considerados. Aunque las cosas hayan cambiado, ello no implica que el componente "sexual" haya quedado del todo anulado: solo hace falta ver la cantidad (reciente) de escándalos "sexuales" dentro de la industria cinematográfica.

¹¹ Somos conscientes de que existen otras definiciones de "vocación", pero creemos que la que mejor se adapta a la propia visión de los "actores" es la que está definida como una "llamada interior", como esa fuerza que nos empuja a luchar y perseverar en nuestro empeño. Sobre todo teniendo en cuenta lo que esa profesión dicen que supone: dedicación, lucha, sacrificio, sufrimiento, esfuerzo, etc. Así, seguimos la definición de Ortega, pero también estamos cerca de la ofrecida por San Martín en su *Teoría de la Cultura* (1999: 258 y ss.).

singulariza e individualiza, y el que sigue la corriente de los demás. De este modo, todo aquel que realiza su profesión desde su íntima vocación la crea desde cero: crea un "molde" que luego podrá ser seguido y ocupado por otras *gentes*, pero no por otros *hombres*. Es en estos casos cuando la profesión deviene en "oficio", o en lo que es lo mismo: "en un caparazón evacuado de efectivo contenido personal" (Ortega, V: 623). Este oficio, este "puesto" o "cargo" como le llama Ortega, podrá ser realizado, evidentemente, con cierta vocación, con cierto interés y cierta entrega personal, pero siguiendo mayoritariamente las directrices y convenciones sociales: es lo que denominaré una vocación "vulgar", es decir, sin un imperativo de perfección (Ortega, IX: 902). En nuestro caso y para nuestros análisis, adoptaremos la visión de la "vocación" como aquella profesión ejercida desde lo más auténtico de uno mismo; mientras que dejaremos el "oficio" para aquella profesión realizada, quizá, con o desde cierta vocación, pero sin entregar a ella grandes partes de su propia singularidad. Finalmente, si la profesión es realizada más como un medio que como un fin, la denominaremos "trabajo", esto es, cuando no es sino "el esfuerzo que la necesidad impone y la utilidad regula" (Ortega, II: 427). En este sentido, conviene recordar que la propia etimología de la palabra "trabajo" proviene de "tripaliare" (torturar)¹²: con lo que aún hoy en día sigue conservando parte de ese sentido de sufrimiento y dolor. También la profesión de "actor" puede convertirse en un sufrimiento, en un "trabajo" si se realiza desde las máximas limitaciones y coacciones posibles, sin el ejercicio libre de la voluntad y la creatividad; esto es, bajo el signo de la alienación. Pronto lo veremos. De este modo, la vocación, el oficio y el trabajo quedarán englobados bajo la profesión, esto es, bajo el modo en que uno "profesa" o hace declaración ante alguien de algo¹³. En nuestro caso, viendo el modo en como uno la afronta, podremos determinar sus motivaciones e intereses principales. Pero para ello, es necesario acompañarlo en su primer contacto con la profesión.

3. EL ACTOR FRENTE AL AUTOR Y LA OBRA

¹² Ver Coromines, 2014.

¹³ También San Martín realiza una distinción entre la profesión "vocacional" (vista como "fin") y la meramente buscada como "medio" (1999: 259). Para nuestro análisis lo hemos ampliado con las aportaciones de Ortega.

Antes de considerar su inserción dentro de un nuevo grupo y entrar a formar parte del proceso que Berger y Luckmann denominan "socialización secundaria", se hace necesario afrontar un paso previo: el del "actor" frente a su personaje, la obra y el autor.

Como muy bien señala Ortega, toda obra dramática¹⁴ está incompleta, osenta una serie de requerimientos, de "huecos", que deben ser llenados. Precisamente uno de los encargados de realizar dicha tarea es el "actor": "El actor interpreta el papel. Éste es el momento "arte" del teatro" (Ortega, IX: 1481). También Hegel destacará la importancia del "actor" a este respecto: "en la medida en que extrae visiblemente y hace aprehensibles como presencia viva todas las secretas intenciones y los más profundamente implícitos rasgos magistrales del mismo" (1989: 852). Efectivamente, el "actor" debe acercarse a la obra y al personaje y tratar de comprenderlos lo mejor posible. Ahora bien, ¿cómo se logra esto?

Siguiendo a Schütz, podemos considerar que toda acción expresiva de un autor, "aquella en que el actor trata de proyectar hacia afuera (...) los contenidos de su conciencia" (Schütz, 1972: 145), termina convirtiéndose en lo que denomina "artefacto" o producto. Este mismo producto o artefacto, siguiendo a Husserl, Schütz lo considerará como un "signo" "cuya aprehensión presenta a un intérprete cogitaciones de un semejante" (Schütz, 2003: 285). De esta manera, obtenemos una obra cuyo producto es la consecuencia directa de una expresión subjetiva de un autor concreto. La tarea del "actor" será, por tanto, tratar de acercarse a la comprensión subjetiva de dicha obra. Es decir, "*conocer el significado subjetivo del producto significa que somos capaces de recapitular en nuestra mente en simultaneidad o casi simultaneidad, los Actos políticos que constituyeron la vivencia del producto*" (Schütz, 1972: 162). Tras esto se esconden los diversos modos de enfrentarse a la tarea del "actor", ya sea vista como "identificación" o como "representación". Es decir, entre los que ven al "actor" como alguien que debe *identificarse* con su personaje, esto es, vivirlo, encarnarlo; y

¹⁴ Vamos a centrar nuestro análisis dentro del llamado "teatro del representar" frente al cual podríamos situar el denominado, por Chevallier, "teatro del presentar" (Chevallier, 2004). Mientras que en el primero cobra especial relevancia la comunicación por medio del texto y el personaje; en el segundo, "el sentido ya no es tanto comunicar un sentido sino estimular los sentidos" (Ibídem: 180), para ello, el punto central es el cuerpo del "actor" que se presenta y no el del "personaje" que se representa.

los que lo ven como alguien que debe *representarlo*, pero sin olvidarse de sí mismo, sin perderse en él. Entre los primeros, podríamos señalar a Stanislavski, para quien el "actor" debe *encarnar* al personaje, vivir su vida (Oliva, 2004: 188), o a Sarah Bernhardt que distingue entre el "actor" y el "artista", siendo este último el ideal: el que vive internamente su papel, el que se olvida de sí mismo (1994: 133 y ss.); lo mismo pensará Bolelavsky (1989: 44). Entre los segundos, tenemos al propio Coquelin, que es quien nos ha servido para establecer la distinción, pues nos dice: "el arte, no me cansaré de repetirlo, no es identificación, sino *representación*" (1910: 40), o al mismo Mamet, quien no duda en arremeter contra la visión "absurda" y nociva del sistema Stanislavski, llegando a considerarlo, incluso, un culto (1999: 14, 18); pasando por Diderot quien no ve en el "actor" sino a un "Gran Imitador", distanciado y reflexivo, que crea su "arte", esto es, la ilusión: "el actor está cansado y vos triste; y es porque él se ha esforzado sin sentir nada, y vos habéis sentido sin esforzaros" (2003: 56).

Sea como fuere su "método", el "actor" debe compartir un mínimo esquema de referencia y de interpretación con la obra, lo que Schütz también denominará "ambiente": "esa parte del mundo externo que puedo aprehender directamente. Esto incluiría no sólo al ambiente físico sino también al social con todos sus artefactos culturales, lenguajes, etcétera" (Schütz, 1972: 199, nota 24). A mayor distancia entre los esquemas, entre los "mundos", menores probabilidades de comprensión subjetiva de los motivos y finalidades del autor. Teniendo en cuenta que la mayoría de las interpretaciones se realizan con autores pasados o ausentes de toda relación directa (cara a cara), podemos considerar, con Schütz, que "toda interpretación de los actos comunicativos de predecesores tiene el carácter de probabilidad subjetiva" (2012: 67). De este modo, la interpretación permanece "abierta" tanto para el actor como para el resto del grupo; produciéndose, pues, una diversidad de perspectivas. ¿Cómo se acerca, por tanto, un "actor" a una obra cuyo autor y personajes no pueden respondernos?

Mediante su acervo y con una información mínima, ya sea sobre la obra, los compañeros, la historia o el personaje¹⁵. Desde este esquema de referencia,

¹⁵ Aquí vuelven a surgir dos "modos" de aproximarse a la tarea del "actor". Uno, concibiéndolo, casi como un intelectual y otro, más instintivo, lúdico. Entre los primeros, Sara Bernhardt para quien "el actor debe ser, sino un sabio, un erudito" (1994: 61), opinión compartida también por Bolelavsky. Entre los segundos, Mamet, para quien: "nuestra profesión no es intelectual. Todos los libros del mundo, todas las «ideas», son inútiles para interpretar" (1999: 33) o Mastroianni y Gassman, para quienes el "actor" es como una "caja vacía" que debe ser llenada; es más, cuanto más "idiota", mejor (Mastroianni, 1999: 14).

propio y personal, el "actor" debe tratar de convertir el pensamiento del autor en "pensamiento temático" (Ibídem: 163). Se trata de averiguar los motivos, tanto del autor como de los personajes que deambulan por la escena. Y aquí surge la dificultad, aquí aparece el "arte" del artista: el "actor" se convierte, casi, en un fenomenólogo que debe ser capaz de reconstruir los motivos-para y motivos-porque no sólo del autor, sino también de todos los personajes que se mueven y viven por la escena. En cuanto a los personajes, el suyo incluido, el "actor" debe ser capaz de reconocer las reglas internas de toda interacción conversacional, es decir, descubrir los mecanismos concretos de esa "introvisión" escénica: identificar qué motivos-para de un sujeto se convierten en los motivos-porque del otro y viceversa (Schütz, 1972: 191).

La distinción orteguiana entre el "decir" y el "hablar" nos permitirán profundizar un poco más en la dificultad y metodología propia del "actor". Para Ortega, "hablar" no es sino "usar de una lengua en cuanto que está hecha y nos es impuesta por el contorno social" (2013: 244); por su parte, el "decir" "es el anhelo de expresar, de manifestar, declarar es, pues, una función o actividad anterior al hablar y a la existencia de una lengua tal y como ésta ya existe ahí" (Ibídem: 244-245). Su equivalente en el mundo del teatro podría ser especificado con la diferencia entre el "texto" y el "subtexto": una cosa es lo que el personaje "habla", pronuncia, y otra muy distinta, el "fondo" desde el que lo hace. Sin embargo, y como genialmente expresa Ortega, "el auténtico decir (...) es el que brota de una situación como reacción a ella" (IX: 739).

Ya vimos lo que era y lo que comportaba toda "situación". Dado que el "actor" no está en esa situación concreta, ni en el tiempo en que se ha desarrollado, éste debe re-crearla, imaginarla. Esta re-creación por medio de la imaginación y la fantasía se produce, como es lógico, desde uno mismo: "sólo podemos interpretar vivencias que pertenecen a los demás en función de nuestras propias vivencias de ellos" (Schütz, 1972: 138). De ahí la importancia que el mismo Hegel otorgará a la experiencia del "actor": "haber visto mucho, haber oído mucho y haber retenido en sí mucho, tal como los grandes individuos suelen casi siempre destacar por una gran memoria" (1989: 205). De esta manera, el "actor" procede con sus personajes del mismo modo que un observador procede con sus semejantes: "el sí-mismo del semejante sólo puede ser captado (...) elaborando una construcción de una forma típica de conducta, una pauta típica de motivos

subyacentes, de actitudes típicas de un tipo de personalidad" (Schütz, 2003: 46). Es decir, que el "actor" va realizando un proceso de tipificación del personaje, desde lo más formal y caracterológico, hasta lo más personal y singular del mismo. Esta es, justamente, la función del "actor": comprender y encarnar lo mejor posible la vida y existencia del "personaje". En este sentido, el actor se reivindica como "autor". Y es que "autor", como nos recuerda Ortega, proviene de "auctor", el que hace progresar, el que aumenta una cosa (2010: 181). La propia historia del teatro refleja esa lucha del actor por reivindicarse como un "autor" de pleno derecho; en definitiva, también como un creador¹⁶.

Precisamente este factor de creación personal, esta reivindicación histórica del "actor", nos vuelve a poner sobre la pista de lo anteriormente mencionado: la posibilidad o imposibilidad de la vocación. El propio Ortega diferenciará entre un "decir de la gente" y un "decir personal" (2013: 253). Aunque su distinción haga más referencia al hecho de inventar nuevas formas de lenguaje expresivo, más personal y propio, también creemos que puede adoptarse para referirse al modo de expresión del "actor". Así, podemos entender el "decir personal" como aquel que brota de uno mismo con la seguridad de estar expresando el "decir" que tanto el personaje como la situación requieren. Por el contrario, el "decir de la gente" haría referencia a la interferencia ajena a uno mismo que impone otras formas de comunicación y expresión: el ejemplo paradigmático es la interpretación que el director realiza sobre la misma escena y texto. En la jerga teatral se asemejaría a la distinción entre "verdad" y "cliché".¹⁷

Se reanuda aquí el encuentro entre la autenticidad y la inautenticidad, entre lo que "es" y lo que "representa". El "actor" se acerca al personaje desde sí mismo, desde sus propios conocimientos y experiencias, y trata de hacer suyo el personaje creado por otro. Nuestra tesis es que cuanto más vocacional y auténtica sea la experiencia profesional, tanto más sometida estará a las luchas y contradicciones con el grupo. La razón es que una vez el "actor" ha comprendido políticamente todos los movimientos, acciones y motivaciones del personaje,

¹⁶ Así en Oliva (2004: 323), o más específicamente: el ejemplo de autores y directores sometidos a la "tiranía" de los "actores" en pleno siglo XVIII francés (Armiño, 2003: 20), hasta la reivindicación que Goethe realizó del director de escena para recuperar su función e importancia frente al "actor" (Artiles, 1989: 117-118).

¹⁷ "En esta situación cae a menudo el actor inexperto. Le obligan a llorar cuando no quiere, a reírse cuando está triste, a sufrir cuando está alegre, a plasmar sentimientos que no anidan en su alma (...) La única salida de esta situación es el recurso a un convencionalismo actoral que, de tanto repetirse, acaba transformándose en cliché" (Stanislavski, 2013: 180-181).

debe pasar a exponerlos de forma monotética al resto del grupo; esto es, ofrecer su propia y personal perspectiva. Ahora bien, la propia estructura jerárquica de la profesión establece un marco de diálogo y coacción que introduce la posibilidad misma de inferencias y mutilaciones. De este modo, el "actor" se enfrenta con una nueva dinámica y con la realidad de lo que la profesión es. Debe elegir, si su vocación es sincera, entre mantenerse fiel a sí mismo o adaptarse, del mejor modo posible, a la dinámica creativa del grupo. En sus acciones y elecciones se dirige la cuestión de la vocación y la autenticidad, de la profesión como medio o como fin. Veamos, pues, cómo el "actor" define su nueva situación con el grupo.

4. EL ACTOR FRENTE AL GRUPO: DIRECTOR Y COMPAÑEROS

Ahora, nuestro sujeto entra ya en lo que Berger y Luckmann denominarán "socialización secundaria": "la internalización de "submundos" institucionales o basados sobre instituciones" (2012: 172). Esta segunda internalización tiene lugar sobre la primera y por ello, es lógico pensar que se producirán choques y conflictos¹⁸. En nuestro caso, el sujeto llega a la nueva institución (la profesión) con sus ideas, sueños, juicios y prejuicios. Es aquí donde se produce la dialéctica entre el "ser" y el "representar", donde sus motivos "para" y "porque" se enfrentan con la nueva realidad. Antes de proseguir, conviene que realicemos, como ya anunciamos en el apartado 2, un breve recorrido por lo que consideramos la formación de la Institución Teatral. Toda "institución" tiene una historia que es la del grupo que la realiza o materializa en normas y estructuras sociales. En cuanto al teatro, nuestra concepción parte de sus orígenes como fiesta agraria, mezcla de fiesta y rito donde toda la comunidad participa por igual¹⁹, hasta llegar a dividirse en una suerte de "drama social" y "drama ritual" (Zimmeran, 2012: 12 y ss.); esto es, pasando de ser una fiesta popular y eminentemente festiva, a

¹⁸ Aunque Berger y Luckmann consideren la "escuela" como una institución propia de la segunda socialización, aquí consideramos que la "escuela de teatro", por ejemplo, sirve a una socialización primaria en referencia a las posteriores contradicciones que la realidad de la Institución profesional (socialización secundaria) presentará. Ver nota 6.

¹⁹ Así Adrados (1983), frente a las concepciones de Wilamowitz y otros, para los cuales, los inicios se hallan circunscritos a las fiestas rituales en honor a Dionisios.

ser una fiesta "ritualizada"²⁰ y perfectamente institucionalizada bajo un Estado que no ve sino la posibilidad de ejercer con ello un efectivo control social²¹. Así, la tragedia pasará a ser, por un "acto personal (Pisítrato)" (Adrados, 1983: 462) una "institución social" cuyo "discurso cívico" conformará un "conocimiento nomológico" en aras de la educación política y moral de la sociedad griega de la época (Sancho, 2005: 99 y ss.). Precisamente Zimmerman señala el 386 a. C. como la fecha "que marca el nacimiento de la moderna empresa teatral europea" (2012: 35), pues en dicho año se permite la representación en Atenas de cualquier obra que haya sido ya representada con anterioridad²², lo cual, sin duda, contribuye a desacralizar el teatro griego antiguo. Con ello, vemos como la dependencia del "actor" para con la "institución" se irá moviendo entre lo político y lo económico²³. Dependerá tanto de la Institución que lo alberga (teatro, compañía) como del estado, mecenas o director que lo contrata (Herrera, 1976: 136-138); incluso del público y de su influencia sobre él. Tal será la fuerza coercitiva de la Institución que autores como Mamet reivindicarán una huida de la misma: se trata de luchar por la individualidad y la singularidad, virtudes del artista que se hallan totalmente amenazadas por la burocracia y la estulticia institucional (1999: 81 y 100-101). También Chéjov²⁴ relatará su crisis teatral por culpa de la burocracia y el ambiente de "mentira" y falsedad que rodeaba el mundo teatral de su época (2016: 59-60 y 129-130). De este modo, nuestro "actor" se encontrará, de lleno, dentro de una institución con su propia historia, sus propias normas, dependencias y jerarquías. Desde ella, se ejercerá —sostenemos— una coerción y limitación que pondrán en peligro su empeño vocacional. Veámoslo.

²⁰ "La fiesta se destaca de lo cotidiano no sólo por el lugar —por su zona separada y sacra—, sino también institucionalmente —por su marco solemne y las actividades y cánticos rituales" (Zimmermann, 2012: 12-13).

²¹ También Herrera afirmará que el "juego" deviene en "rito" y que, siendo ambos grandes estimulantes de la conducta humana, se convierten en importantes "agentes socializadores" (1976: 113-114).

²² Hasta esa fecha solo se podían representar obras ya realizadas fuera de Atenas. De este modo, mientras en Atenas se representaban con un claro fin "ritual" (religioso), fuera de ella se realizaban con fines más lúdicos y educativos. Desde ese momento, el teatro se abrirá no solo a la representación religiosa, sino también a la más directamente "comercial".

²³ Así, por ejemplo y brevemente, desde el control religioso de lo teatral dentro de la Edad Media (con prohibición incluida), pasando por el control que el Rey ejercerá sobre las obras y los "actores" (Francia y el absolutismo de Luis XIV, el cual influirá en una forma precisa de actuación y declamación), hasta el uso del teatro y de los "actores" como abanderados de las nuevas ideas burguesas durante la Ilustración (Artiles, 2005).

²⁴ Nos referimos a Mijaíl (Michel) A. Chéjov. Hijo del narrador y ensayista A. P. Chéjov y sobrino del famoso Antón P. Chéjov. Fue discípulo de Stanislavski y terminó adoptando su propio método frente a la concepción stanislavskiana: otorgando una mayor importancia a la imaginación y caracterización del personaje.

El lugar privilegiado para nuestro "choque" será, siguiendo a Goffman, la "reunión". Es en ella donde se produce la parte que más nos interesa, la interacción: esto es, "la influencia recíproca de un individuo sobre las acciones del otro cuando se encuentran ambos en presencia física inmediata" (Goffman 2012: 30). Lo más importante de estas interacciones es que contribuyen a definir la situación. ¿Qué significa esto? Que el individuo, en su intercambio de información, realiza una interpretación no solo del mundo que le rodea, sino también de sí mismo y de los demás. Es aquí donde Goffman define al sujeto como "actuante"²⁵: "el objetivo del actuante es sustentar una definición particular de la situación, definición que representa, por así decirlo, lo que el actuante reivindica como realidad" (2012: 102). Sin embargo, toda reunión, por pertenecer al orden social²⁶, cuenta con una serie de elementos intrínsecos: "la participación en una reunión significa siempre coerción y organización" (Goffman, 1991: 132). Organización, porque en nuestro caso existe una distribución del trabajo que contribuye a crear una serie de normas y roles que deben ser respetados. Entendemos el rol como "aquella respuesta tipificada a una expectativa igualmente tipificada" (Berger, 2009: 120)²⁷. Coerción, porque desde el mismo instante en que un individuo adopta un "rol", se vuelve susceptible de "coacción" siempre que se aleje de él. Entenderemos el término "coacción" como "toda consecuencia penosa, sea del orden que sea, producida por el hecho de no hacer yo lo que se hace en mi contorno social" (Ortega, 2013: 229).

De este modo, en toda reunión se busca ofrecer una información precisa que determine ya la situación del grupo: "la información acerca del individuo ayuda a definir la situación, permitiendo a los otros saber de antemano lo que él espera de ellos y lo que ellos pueden esperar de él" (Goffman, 2012: 15). De ahí la importancia de las "primeras impresiones" pues es el momento y el lugar donde se establecen las pautas y jerarquías posteriores. Se produce lo que Goffman define como "procesamiento de personas", esos "encuentros en los que la "impresión" que los sujetos se forman durante la interacción afecta al curso de sus vidas" (1991: 186). Evidentemente, todos los miembros del grupo acuden a la misma con cierta información previa, con ciertas tipificaciones que les permiten

²⁵ En esto sigue la concepción dramática de K. Burke. Ver Winkin (1991: 29 y ss.).

²⁶ Aquí, Schütz se muestra deudor de Parsons. Ver Winkin (1991: 58, 92).

²⁷ La traducción del catalán, del autor.

afrontar la reunión con la mínima solvencia interaccional. Así, cada uno tiene sus propias tipificaciones sobre los demás: se sabe que el director es un tipo "difícil", que hay un "actor" con fama de conflictivo, que la actriz es "estupenda" o que el ayudante es el hijo del "jefe". Toda esta información le sirve al sujeto para enfrentarse a la "primera impresión" y desde ella, redefinir su lugar²⁸.

Aunque algunos²⁹ critican esta visión goffmaniana de las interacciones como una suerte de manipulaciones y fingimientos casi constantes, creo que se acerca bastante a la realidad de las interacciones. No olvidemos que lo que está en juego en cada "situación" es el lugar que ocupamos en él: nuestra propia "identidad". Y es que como señalará Berger, nuestra identidad depende de nuestra conducta, pero nuestra conducta no es sino la respuesta a una situación social concreta (2009: 126). En el caso que nos ocupa, nuestras primeras interacciones determinarán la conducta posterior en cuanto al proceso creativo se refiere. Ello será fundamental a la hora de adquirir algún "poder" de persuasión³⁰. Un punto que apoya esta visión del grupo de trabajo como un ámbito relativamente abierto a la manipulación y el fingimiento nos lo ofrece el propio Goffman con su distinción entre "fachada" y "trasfondo escénico". Así, todo aquel individuo que desarrolle su actividad de cara al público tendrá más desarrollada la capacidad expresiva y manipulativa que la del individuo que suela moverse por la trastienda (Goffman, 2012: 124 y ss.). En este sentido, sostenemos que el "actor" está capacitado para lograr controlar sus acciones expresivas y además, "dramatizar" a su personaje³¹: es decir, hacer más ostensible la actitud (rol) que se espera de uno (Ibídem: 44 y ss.). Una vez mostrado el orden y la coerción presentes en toda reunión, y señalados los intereses y aptitudes de los "actores" y miembros del grupo, queda pasar a su desarrollo.

²⁸ Similar importancia le dará Herrera: "No es lo mismo pertenecer a esta que a aquella compañía de teatro, y dentro de ésta o aquélla, no es lo mismo ser un primer actor, una figura de relieve, que un partiquino escondido y fugaz del reparto" (1976: 134).

²⁹ Así, por ejemplo, la visión negativa que del mismo tiene Habermas. Ver, Caballero, 1998: 138.

³⁰ Recordamos lo dicho en la nota 5.

³¹ Diderot considera al "actor" como un "gran burlador" (2003: 71), Rousseau habla de él como de un gran mentiroso cuyo arte consiste en fingir (2009: 99), Mastroianni lo concibe como un "gran embustero" (1999: 135) e incluso la propia tradición otorga a la palabra "actor" un origen falaz: así, "actor" suele derivarse del término griego "*hypocrités*", al cual se asocian diversos orígenes. Artiles lo asocia a la leyenda que atribuye a Solón la asignación de tal nombre a un "actor" de Téspis que representaba su texto "fingiendo lo que no sentía", de ahí que le llamara hipócrita (Artiles, 2005: 12). Por su parte, Guzmán Guerrero lo asocia al concepto de "*hypocrínomai*", esto es, "contestar o responder a una pregunta" (Guzmán, 2005: 30).

A partir de ahora, cada miembro mostrará su punto de vista, su propio sistema de relevancias. Esta exposición se producirá, en principio, de forma monotética: abarcando y resumiendo todo el proceso politético que se haya seguido con anterioridad. Una vez presentadas todas las visiones o habiendo surgido algún tipo de duda, se hace necesario pasar a formular el proceso de forma politética: dando razón, paso a paso, de todo el itinerario seguido. La herramienta privilegiada para llevar a cabo dicha tarea no es sino el lenguaje, el diálogo. En este sentido, y como señalan Berger y Luckmann, el diálogo posee una gran fuerza generadora de realidad³²: mediante él, los individuos tratan de establecer una realidad subjetiva común (2012: 190 y ss.). Este intercambio de puntos de vista, de perspectivas, se realiza gracias a la "idealización de la intercambiabilidad de los puntos de vista" y a la "idealización de la congruencia del sistema de significatividades", lo cual, significa que aceptamos la posibilidad misma de comprender al otro: a) adoptando su propia perspectiva y b) asumiendo que ambos compartimos semejantes esquemas de referencia e interpretación (Schütz, 2003: 42 y ss.).

Se trata, pues, de ofrecer los diversos "mundos" percibidos en la obra y contrastarlos con los diversos personajes alumbrados por ellos. Como indicará Goffman, la mayoría de grupos tratará de lograr un "consenso de trabajo", esto es, evitar todo tipo de conflictos: "en la interacción conversacional, contrariamente a otros muchos tipos de órdenes sociales, la ofensa es del todo corriente. Por tanto, la indulgencia es un requisito casi constante" (1991: 97). Sin embargo, ello no es siempre posible, y menos en nuestro caso, donde la creatividad reivindica su puesto. Evidentemente, estamos hablando del caso que nos interesa, el del llamado "actor" vocacional. El "actor" para el que su profesión no es sino un "oficio" o un "trabajo" la evitación de todo conflicto no supondrá mayor problema. Pero, ¿qué ocurre en el caso del "actor" que siente viva su "vocación"?

Aquí acudimos a la distinción establecida por Schütz entre significatividad "intrínseca" e "impuesta" (2012: 126 y ss.). Mientras la primera hace referencia a una significatividad surgida de mí, buscada y experimentada por uno mismo; la segunda, se refiere a una significatividad que me viene *impuesta* de fuera y

³² Sería interesante confrontarlo con las propuestas del "teatro del presentar", donde prima más el cuerpo y el movimiento que el texto.

totalmente discordante con la mía. Este es precisamente el punto que nos interesa: ¿cómo se soluciona este conflicto creativo?

Si lo analizamos detenidamente aparecen diversos caminos. Por lo pronto, o se acepta o no se acepta. Si no se acepta, sigue el conflicto. Si se acepta, los motivos pueden ser dos: o se acepta convencido o se finge su convencimiento. Si se acepta convencido, tenemos que la significatividad impuesta del otro ha pasado a ser nuestra propia significatividad intrínseca: hemos logrado comprenderla y hacerla nuestra. En caso contrario, aceptamos la imposición sin pleno convencimiento, pero, como veremos, por razones utilitarias; es decir, adoptaremos nuestra acción como un medio para lograr un fin posterior. Es aquí, en pleno contacto con la realidad de la profesión, cuando el individuo se desliza por los diversos modos de afrontarla: como vocación, como oficio o como trabajo. Sostenemos, pues, que si un individuo vive su profesión como "medio" le resultará mucho más fácil asumir las imposiciones ajenas y plegarse a un tipo de dinámica jerarquizada: podrá aceptar el "talento" y "experiencia" del otro como argumento de peso, o asumir la autoridad del director o, sencillamente, caer rendido a la manipulación y seducción de algún compañero. Sea como fuere, el caso es que termina aceptando algo que no "siente". Afirmamos, pues, que caerá en aquel extraño e inauténtico hacer al que Ortega denomina "hacer que se hace" (2013: 61), es decir, que actúa (hace) desde otra intimidad (humanidad) que no es la suya, sino que pertenece al otro, a la gente (lo inhumano). En este sentido, podríamos decir que el "actor" que actúa desde el otro tiene más de "máquina" que de "hombre": "sólo es humano lo que al hacerlo lo hago porque tiene para mí un sentido, es decir, lo que entiendo" (Ortega, 2013: 14). Este es el "talón de Aquiles" con el que toda "vocación" debe enfrentarse. Al "actor" no vocacional no le importará demasiado afrontar su profesión como un "oficio" o como un "trabajo". A veces, logrará desarrollarlo con cierto talento artístico y ofrecerá una interpretación con un mayor o menor "contenido" personal³³; otras, por el contrario, sufrirá realizando algo con lo que no está de acuerdo en nada o casi nada. Pero, ¿qué ocurre con el que realmente siente y afronta su profesión como una vocación?

³³ Lo que llamamos una "vocación vulgar", sin el imperativo de perfección.

Con todo lo visto, podemos aventurarnos a definir³⁴ al "actor" como aquel sujeto que tiene la capacidad de convertir toda significatividad impuesta en intrínseca; esto es, que es capaz de hacer suyas las visiones y vivencias de los demás. Ahora bien, esto puede hacerse desde el pleno convencimiento o desde la más pura manipulación y fingimiento. Además, el simple hecho de que las "visiones" sean solo "probabilidades subjetivas" no facilita la percepción de la "verdad" y el "talento". Es más, tampoco la vocación implica talento: "sería un error fundamental creer que la vocación de un hombre coincide con sus dotes más indiscutibles" (Ortega, 1983: 33). Por ello, no siempre ocurre que el "actor" (con o sin "talento") logre convencer o hacer suya la visión ajena. ¿Qué pasa, pues, si el "actor" vocacional no logra convencerse y convertir su significatividad impuesta en intrínseca?

Que debe convertir su profesión de "fin" a "medio". En efecto, se produce una alienación en el sujeto: la mayor parte de lo que realiza nace y pertenece a "otro". Su visión creativa y singular del mundo y el personaje quedan cercenados por aportaciones externas a uno mismo. Si no se logra ver y sentir como algo propio, entonces podemos decir que lo singular (humano) del "actor" queda mezclado o anulado por lo convencional (inhumano) del director o compañeros. Evidentemente, para el director no será algo convencional, sino que será —por haber emanado de sí mismo— algo singular y plenamente humano (en el sentido que aquí lo usamos). Sin embargo, para el "actor" que debe ejecutarlo y vivirlo, es algo que se le "escapa", que no le pertenece. El único medio para seguir actuando es caer en lo que denominaremos la "alternación fría": "el individuo internaliza la nueva realidad, pero en lugar de ser ésta *su* realidad, es una realidad que ha de utilizar con propósitos específicos" (Berger y Luckmann, 2012: 212). Es decir, que, aunque no comparte el funcionamiento ni parte de la realidad subjetiva que conforma y emana del grupo, permanece en él por otros motivos: necesidad, obligación, compromiso...

Sea como fuere, renuncia a su vocación (aunque sea de forma momentánea) y adopta un oficio o un trabajo, dependiendo del grado de implicación, libertad y

³⁴ No entramos aquí en la cuestión del "talento" para comprender y mostrar el "alma" de sus personajes. Lo que pretendemos es hacer hincapié en su capacidad "formal" y en lo que ello implica de autenticidad e inautenticidad, verdadera piedra de toque para el tema de la vocación. Da igual, para lo que nos interesa mostrar, si lo que uno "decide" por sí mismo tiene "valor" artístico o no. Lo que realmente nos importa es si esa "elección" es personal y singular (auténtica) o no.

sufrimiento que posibilite. Se produce, pues, lo que denominaré la "paradoja de la vocación".

Precisamente al renunciar a su libertad y singularidad, sustrato de toda vocación, el hombre renuncia a su humanidad, y con ello, a su correlato más inmediato: la felicidad. Como dirá Ortega, el hombre solo tiene un camino para reconocer a su auténtico "yo", el gusto y el disgusto: "el hombre no reconoce su yo, su vocación singularísima, sino por el gusto o el disgusto que en cada situación siente" (Ortega, 1983: 28). De este modo, podríamos decir que la profesión de un hombre se resuelve en una ecuación entre lo convencional y lo auténtico, entre la felicidad y la infelicidad; o lo que es lo mismo, para nuestro caso, entre la vocación, el oficio y el trabajo.

¿Cuáles son las consecuencias de todo lo expuesto hasta ahora? ¿Son todos los "actores" profesionales por vocación? ¿Puede el "actor" ver realizada su vocación? ¿Sigue teniendo ésta un componente de juego y libertad? ¿Si es así, a qué precio? ¿Es el teatro el lugar adecuado para realizarla?, etc....

5. CONCLUSIONES

Con todo lo visto, ¿podemos decir que todos los "actores" son vocacionales? O lo que es lo mismo, ¿que esta profesión es puramente vocacional? Evidentemente no. La respuesta que suele darse es una tipificación proporcionada por la propia sociedad y por los propios miembros de la Institución que perpetúan una imagen establecida de lo que se supone "debe" ser el "actor". En este sentido, entramos en lo que Goffman denominará la "idealización" del rol. Nadie ofrecerá motivaciones que puedan dañar la imagen que de su profesión (y de sí mismo) se tiene. Es cierto, sin embargo, que muchos "actores" sí pueden sentir esa llamada interior que les impulsa a perseguir la profesión desde lo más auténtico de su ser. Ahora bien, en estos casos creemos que el camino está plagado de dificultades que pone al descubierto la propia historia del Teatro (como Institución).

Por tanto, ¿es posible desarrollar la vocación dentro de la profesión "actoral"? si aceptamos la definición de "vocación" como aquel ejercicio que responde a la demanda de una voz interior y que nos empuja a actuar desde nuestra más auténtica singularidad, entonces, creemos que las dificultades impiden en gran medida dicho logro. Recordemos que la profesión realizada desde la "vocación" implica una reivindicación, casi constante, de la propia libertad y creatividad

personal. Tal y como funciona la propia dinámica creativa del grupo es fácil que aparezcan límites que pueden ser experimentados como coacciones o imposiciones. Ya señalamos que la búsqueda de esa "libertad" puede lograrse por diversas vías: adquiriendo poder, autoridad (fama, experiencia, talento, premios...), seduciendo o manipulando, o bien, creando las condiciones óptimas para su desarrollo: el caso de numerosos "actores" que forman una compañía propia (donde la jerarquía queda establecida desde el principio y donde todos están conformes, cómodos) o "actores" que se deciden a montar sus propios espectáculos personales, monólogos, lecturas dramatizadas, etc.

Entonces, ¿cuál es el lugar del Teatro? Desde nuestra perspectiva, el teatro ya no consiste (mayoritariamente) en esa imagen tipificada que la propia "profesión" promueve: ese espacio de creatividad y vivencia personal, de libertad; donde el "actor", más que ir a trabajar va a jugar³⁵. Consideramos que esta visión no es sino la constatación de lo que ya Ortega indicaba: "El hombre suele vivir intelectualmente a crédito de la sociedad en que vive, crédito de que no se ha hecho cuestión nunca" (2013: 264). Aceptamos, con Huzinga, que el Teatro, como producto de la cultura, tiene en su base fundamental el "juego" y que este, planta sus raíces en la libertad y creatividad personal, en la entrega y el éxtasis, en el "jugar" por "jugar", sin otra finalidad ulterior. También Fink destacará este componente de libertad y evasión que el juego proporciona (1966: 22 y ss.). Sin embargo, sostenemos —como hemos tratado de mostrar— que la misma historia del teatro ha ido dejando atrás el juego y la entrega personal sincera (sus inicios plagados de rito, danza y fiesta), hasta quedar convertido en una Institución jerarquizada y burocratizada donde sus mismos mecanismos de funcionamiento y control abren la puerta a todo tipo de coacciones y coerciones a la creatividad y originalidad personal. En este sentido, ello se nos aparece como contrario y contradictorio con la asunción de dicha vocación. De todo lo expuesto se sigue que sin libertad y creatividad personal difícilmente puede surgir el juego y la diversión; y sin ésta, el disgusto nos muestra —señal inequívoca para Ortega— de que andamos errando el camino que Píndaro nos mostró: "llega a ser el que

³⁵ A este respecto, Mastroianni señalaba que él no iba al teatro porque ahí el único que se divertía era el "actor", mientras que el público es el que terminaba aburriéndose (1999: 45). Claro está que ello sucede si el "actor" ha logrado recuperar su libertad y creatividad singular; o al menos, es lo que aquí tratamos de mostrar.

eres”, o lo que es lo mismo para nuestro caso: llegar a ser felices con lo que hacemos, que no es sino lo que somos.

Estamos, pues, con Huzinga cuando afirma que en “la cultura moderna apenas si se juega y, cuando parece que juega, su juego es falso” (2015: 312). En efecto, la creciente profesionalización de la “profesión” ha establecido sus propios cauces que deben ser respetado por los “actores” que quieran seguir en ella: importancia de los contactos, la buena disponibilidad, el cultivo de la propia imagen personal y pública (cuentas de Instagram, Twitter, etc...), la aceptación de directores déspotas o compañeros endiosados, la asunción de jerarquías y categorías profesionales, el uso de la coacción y manipulación, etc. Es decir, una pérdida de la libertad personal en aras de una creciente y absorbente “socialización”: dependencia del medio. Mamet hablará del mundo del espectáculo como de un “carnaval depravado” (1999: 49); Sara Bernhardt nos previene de las “envidias, ataques, rencores y calumnias” que esperan a todo “actor” que quiera triunfar (1994: 65-66); el propio Stanislavski nos habla de sus primeras actuaciones como “director despótico” (2013: 286) e incluso llega a admitir que “las personas que se encuentran a diario en el crispado ambiente de un escenario no pueden establecer las relaciones amistosas que necesita una comunidad de actores” (Ibídem: 501). Es decir, que el “actor” puede verse obligado a “aceptar” algunas cosas que ponen en duda su propia concepción moral del medio y la profesión: se ve abocado a lo que hemos denominado, la *paradoja de la vocación*.

¿Estamos diciendo que es imposible todo atisbo de vocación y felicidad dentro del mundo teatral? En absoluto. Solo pretendemos indicar sus limitaciones y los caminos que parecen quedar al “actor” que verdaderamente siente su *llamada*. Hemos señalado ya algunas vías. Ahora, por último, quisiera ensayar una cierta caracterología que podría surgir de un breve análisis de lo que denominé *la paradoja de la vocación*. Esta no consiste sino en que el sujeto, para alcanzar su “vocación”, antes debe abandonarla, o lo que es lo mismo en términos de autenticidad: para ganarse a sí mismo, antes debe perderse. Así, podemos obtener dos tipologías de “actores” según sea su modo de asumir la imposición ajena en aras de poder lograr su “vocación” en un estadio posterior. Esta asunción puede hacerse bajo la *resignación* o bajo el *resentimiento*. Si aceptamos lo que Nietzsche decía ya con respecto al artista: “que siempre danza con cadenas” (2014: aforismo 140), podríamos decir que el “actor” resignado acepta las imposiciones de su “arte” como algo implícito y que debe ser sobrellevado e, incluso,

dominado. Una vez ha logrado su dominio (aceptación) y su propia libertad (rompiendo las ataduras, ya sea con el talento, la fama, el respeto, la experiencia o el poder), será sensible a todo "ruido" de cadenas y procurará no ejercer tiranía alguna. Se convertirá, pues, en un "actor" *generoso*: dispuesto a compartir su experiencia y a proporcionar ocasión de libertad y creatividad a su entorno. Por el contrario, el "actor" *resentido* asumirá las cadenas, pero no verá en ellas sino un castigo y una condena. Una vez recobrada la libertad, también se volverá sensible a su ruido, pero usará de toda su fuerza, poder y resentimiento para alejar de sí todo intento de dominio o control. Un triste ejemplo lo suele representar ese actor *endiosado* que hace gala de un bajo nivel de tolerancia ante la frustración y el error; ejerciendo con ello (y demasiadas veces), un *despotismo defensivo* de penosas consecuencias para su entorno.

Recapitulando y resumiendo, vemos, pues, que los motivos surgen de la denominada personalidad social, la cual, a su vez, se funda y fundamenta en las primeras experiencias del sujeto (socialización primaria). Estas motivaciones y proyectos se enfrentarán con lo que la realidad profesional conlleva (socialización secundaria); es decir, ciertas dosis de creatividad y libertad, pero también, con altas dosis de coacción y manipulación. Es en esta dialéctica donde uno vislumbra, decide y/o modifica, de nuevo, su motivo: ya sea como trabajo, oficio o vocación. Desde esta otra "realidad" el sujeto se enfrenta con una nueva imagen, tanto de sí mismo como de su propia profesión; debe elegir, pues, un camino y un modo de recorrerlo. Ello tiene, como hemos señalado, implicaciones tanto morales como profesionales³⁶. Sin embargo, son muchas las consecuencias y análisis que creemos pueden extraerse desde una perspectiva fenomenológica. Sirva esto solo de ensayo y muestra.

BIBLIOGRAFÍA

ADRADOS, F. R. (1983), *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid: alianza editorial.

³⁶ San Martín desarrolla, desde Husserl, las perspectivas morales que toda elección "profesional" conlleva (San Martín, 1999: 270 y ss.).

- ARMIÑO, M. (2003), "Prólogo", a DIDEROT, D. *Paradojas sobre el comediante*. Madrid: Valdemar.
- ARTILES, F. (2005²), *La maravillosa historia del teatro universal*. Cuba: Editorial Gente Nueva.
- BERGER, P. L. (2009), *Invitación a la sociología: una perspectiva humanística*. Barcelona: Herder.
- BERGER, P. L. y LUCKMANN, T. (2012), *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- BERNHARDT, S. (1994), *El arte del teatro*. Barcelona: Parsifal Ediciones.
- BOLELAVSKY, R. (1989), *La formación del actor*. Madrid: La Avispa.
- CABALLERO, J. J. (1998), "La interacción social en goffman", en *Revista Española de Sociología*, n. 83, pp. 121-149.
- CHÉJOV, M. (2016), *El camino del actor/vida y encuentros*. Barcelona: Alba Editorial.
- CHEVALLIER, J-F. (2004), "Teatro del presentar", en *citru.doc: Cuadernos de Investigación Teatral*, núm. 1. México. Págs. 176-185.
- COQUELIN (1910), *Arte del actor*. Barcelona: Librería Millá.
- COROMINES, J. (2014), *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- DIDEROT, D. (2003), *Paradoja sobre el comediante/cartas a dos actrices*. Madrid: Valdemar.
- FINK, E. (1966), *Oasis de la felicidad*. México: Centro de Estudios Filosóficos.
- GUZMÁN, A. (2005), *Introducción al teatro griego*. Madrid: Alianza Editorial.
- GOFFMAN, E. (2012), *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- , (1991), *Los momentos y sus hombres*. Textos seleccionados y presentados por Yves Winkin. Barcelona: Paidós.
- HEGEL, G. W. F. (1989), *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal.
- HERRERA, M. (1976), *Sociología del espectáculo*. Buenos Aires: Paidós.
- HUIZINGA, J. (2015), *Homo ludens*. Madrid: Alianza Editorial.
- LÓPEZ, M.ª C. (1991), "El problema de la intersubjetividad en Ortega", en *cuadernos de investigación filológica*, [s.i], v. 17. págs. 199-229.
- MAMET, D. (1999), *Verdadero y falso: herejía y sentido común para el actor*. Barcelona: Ediciones del bronce.
- MASTROIANNI, M. (1999), *Sí, ya me acuerdo...*, Barcelona: Ediciones B.

- NIETZSCHE, F. (2014), *El caminante y su sombra*. Madrid: Gredos.
- OLIVA, C. (2004), *La verdad del personaje teatral*. Murcia: Universidad de Murcia.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1983), *Goethe/Dilthey*. Madrid: Revista de Occidente.
- , (2008), *Obras completas*, tomo VIII. Madrid: Taurus.
- , (2009), *Obras completas*, tomo IX. Madrid: Taurus.
- , (2010), *Obras completas*, tomo II. Madrid: Taurus, 2ª edición
- , (2010), *Obras completas*, tomo V. Madrid: Taurus. 2ª edición
- , (2010), *Obras completas*, tomo VI. Madrid: Taurus. 2ª edición
- , (2010), *España invertebrada/la deshumanización del arte*. Barcelona: Planeta Deagostini.
- , (2013), *El hombre y la gente*. Madrid: Revista de Occidente.
- ROUSSEAU, J-J. (2009), *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*. Madrid: Tecnos.
- ROTA, C. (2003), *Los primeros pasos del actor*. Madrid: Ediciones Martínez Roca.
- SANCHO, A. (2005), "Tragedia y política", en M. Brioso y A. Villarrubia (editores). *Aspectos del teatro griego antiguo*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- SAN MARTIN, J. (1999), *Teoría de la cultura*. Madrid: Síntesis.
- , (2012), *La fenomenología de Ortega y Gasset*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- SCHÜTZ, A. (1972), *La fenomenología del mundo social*. Traducción de Eduardo J. Prieto. Argentina: Paidós.
- , (2003), *El problema de la realidad social: Escritos I*. Buenos Aires: Amorrortu.
- , (2012), *Estudios sobre teoría social: Escritos III*. Buenos Aires: Amorrortu.
- SCHÜTZ, A. y LUCKMANN, T. (2009), *Las estructuras del mundo de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu.
- STANISLAVSKI, K. (2013), *Mi vida en el arte*. Barcelona: Alba Editorial.
- WINKIN, Y. (1991), "Erving Goffman: retrato del sociólogo joven", en Goffman, E. *Los momentos y sus hombres*. Barcelona: Paidós.
- ZIMMERMANN, B. (2012), *Europa y la tragedia griega: de la representación ritual al teatro actual*. Madrid: siglo XXI