



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO
Facultad de Bellas Artes

**EL PROCESO ESCÉNICO TEATRAL
COMO FACTOR DE MEJORA
EN LA PERSONALIZACIÓN DEL ACTOR**

TESIS
PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE
MAESTRÍA EN ARTES

AUTOR: LIC. CRISTÓBAL RAMÍREZ LÓPEZ

ASESOR: DR. BENITO CAÑADA RANGEL
Coordinador de la Maestría en Arte Contemporáneo

Santiago de Querétaro, Qro.

Abril de 2015



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes
Maestría en Artes

El proceso Escénico Teatral como factor de mejora en la personalización del actor.

Opción de titulación
Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de Maestría en Artes con Línea Terminal en Arte Contemporáneo y Sociedad

Presenta:
Cristóbal Ramírez López

Dirigido por:
Dr. Benito Cañada Rangel

Dr. Benito Cañada Rangel
Presidente

Dr. Eduardo Núñez Rojas
Secretario

Dra. Ma. de los Ángeles Aguilar San Román
Vocal

Dr. Sergio Rivera Guerrero
Suplente

Dr. Vicente López Velarde Fonseca
Suplente

Dr. Eduardo Núñez Rojas
Director de la Facultad



Firma


Firma


Firma


Firma


Firma


Dra. en C. Ma. Guadalupe Flavia
Loarca Piña
Directora de Investigación y Posgrado

DEDICATORIA

A mis padres y hermanos, por el entusiasmo con el que me han apoyado siempre en todos mis proyectos, haciéndome sentir valioso y capaz.

A ustedes les dedico este trabajo, porque en el maravilloso teatro de la vida ustedes han sido los directores que me han guiado para lograr realizar exitosamente los papeles que me ha tocado desempeñar.

AGRADECIMIENTOS

Al final del largo trayecto que ha significado el proceso de realización de mi maestría en artes, les agradezco a todas las personas involucradas el acompañamiento y el apoyo que me han prestado para poder hacer de este sueño una feliz realidad.

Gracias a...

SUMARIO

En la presente investigación el objeto de estudio es el proceso escénico teatral y de entre los diversos elementos de este proceso, se ha elegido como foco de atención sólo uno de ellos: el actor.

¿De qué manera el proceso escénico teatral, el proceso actoral, hace al actor mejor persona? Para aproximarnos al estudio de ser del actor, considerado como persona, noción que habremos de definir, se hará una breve reseña histórica de la manera como ha sido contemplado en los tiempos modernos desde la percepción de varios teóricos del teatro, directores y dramaturgos.

A partir de la noción fundamental de persona como ente psicofísico y consiente, se estudiará el concepto de actor desde una triple perspectiva: su acondicionamiento físico; su preparación psicológica; y su crecimiento en cuanto a ser creativo, libre y social, punto de partida y de llegada de su propia actividad.

Para aterrizar la reflexión, se considerarán las aportaciones de algunos de los teóricos del teatro que han hecho propuestas específicas en esos ámbitos; Konstantín Stanislavki (1863-1938); Bertold Brech (1898-1956); Jerzy Grotowski (1933-1999); Eugenio Barba (1936-) entre otros.

Esta investigación pretende identificar, ponderar e integrar las coincidencias y las diferencias de los teóricos en relación a sus interpretaciones del ser propio del actor, también se especifica el punto de vista o aspecto formal desde el cual es contemplado el objeto de estudio: la mejora del actor en el proceso de maduración de su condición fundamental de persona y el teatro en particular; requieren de un proceso de autoconciencia y autodescubrimiento que promueven y facilitan un avance en la conformación de la propia personalidad.

Este proceso potencializa un mecanismo personal del lenguaje a través del autodescubrimiento, no hay manera de lograr una mejora personal sin la capacidad de tomar decisiones para modificar nuestra conducta permitiendo que las acciones de vida conformen nuestra personalidad, fortaleciendo el carácter; estas acciones no generan ningún cambio si no son asimiladas como parte del total de experiencias vitales.

La actividad artística hace mejor persona e intérprete al individuo, ayudándole a entender múltiples procesos estéticos, sociales y psicológicos que amplían el espectro de su propia perspectiva de lo bello y de la obra de arte logrando así el proceso escénico teatral como factor de mejora en la personalización del actor.

SUMMARY

In the present investigation the object of the study is the process, the theater, the theatrical and the one of the diverse elements of this process, it has been chosen as focus of attention only one of them: the actor.

In what way does the theatrical stage process, the acting process, have the actor as the best person? To have an approach to the study of being an actor, as a person, not with the intention of defining it, a brief historical review will be made of the way it has been seen in modern times from the perception of various theater theorists, directors and playwrights.

Starting from the fundamental notion of the person as psychophysical and conscious, the concept of actor is studied from a triple perspective: its physical conditioning; his psychological preparation; and its growth in terms of being creative, free and social, starting point and arrival of its own activity.

To ground the reflection, the contributions of some of the theorists of the theater who have made the specific proposals in these areas are considered; Konstantin Stanislavki (1863-1938); Bertold Brech (1898-1956); Jerzy Grotowski (1933-1999); Eugenio Barba (1936-) among others.

This research aims to identify, ponder and integrate the coincidences and differences of the theoreticians in relation to their interpretations of being the actor himself, you can also indicate the point of view or formal aspect from which the object of study is contemplated: the improvement of the actor in the maturation process of his fundamental condition of person and theater in particular; It requires a process of self-awareness and self-discovery that promotes and facilitates an advance in the conformation of one's personality.

This process has a personal effect, a personal language through self-discovery, there is no way to achieve personal improvement, the ability to make decisions to modify our behavior. these actions do not generate any change if they are not assimilated as part of the total of life experiences.

The artistic activity has a better person and an interpreter in the individual, helping to understand multiple aesthetic, social and psychological processes that broaden the spectrum of their own perspective of the work and the work of art thus achieving the scenic process as a factor of improvement in Personalization of the actor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN: “El proceso escénico teatral como factor de mejora en la personalización del actor”.

Antecedentes

Justificación

Hipótesis

Objetivos

Estructura de la tesis

Metodología

CAPÍTULO 1: El actor en el proceso escénico teatral.

1.1 El contexto y los retos del teatro contemporáneo

1.1.1 El nuevo contexto social, económico y político del teatro en la edad contemporánea.

1.1.2 Los nuevos retos del teatro.

1.2 Tendencias del teatro contemporáneo.

1.2.1 Siglo XIX: El teatro realista y naturalista.

1.2.2 Siglo XX: El teatro antinaturalista.

CAPÍTULO 2: El actor como persona. La personalización como proceso dinámico de hacerse persona.

2.1 El concepto de persona

2.1.1 La persona como ente psicofísico y espiritual.

2.1.2 La persona como ser relacional.

2.2 El actor como persona

2.2.1 El actor como persona y agente de “personalización”

2.2.2 La profesionalización del actor.

CAPÍTULO 3: Propuestas destacadas en el teatro contemporáneo sobre el entrenamiento y la profesionalización del actor.

3.1. El arte y la profesionalización del actor según reconocidos directores de escena del teatro contemporáneo.

3.1.1 Arte y profesionalización del actor en Stanislavski

3.1.2 Arte y profesionalización del actor en Bertolt Brecht

3.1.3 Arte y profesionalización del actor en J. Grotowski

3.1.4 Arte y profesionalización del actor en Eugenio Barba

3.2 Profesionalización del actor desde un enfoque personalista.

3.1.1 Impacto del entrenamiento psicofísico del actor en su crecimiento como persona.

3.1.2 El impacto de la formación del actor en su proceso de mejora como persona.

CONCLUSIONES

Bibliografía.

INTRODUCCIÓN:

“El proceso escénico teatral como factor de mejora
en la personalización del actor”.

Antecedentes del problema

Desde sus orígenes, quizás desde las primeras expresiones corporales del *homo ludens* y su imitación de la naturaleza, y más elaboradamente desde los primeros ritos religiosos, el hombre ha manifestado su necesidad de representar su entorno y sus vivencias a través de lo que ahora llamamos *teatro*.

Este término, derivado del vocablo griego *theatrón* (que significa “lugar para contemplar”), Aristóteles ya lo definía como “La imitación de la naturaleza por medio de las acciones” (Argudín Y., Argudín M.L., 1985, p. 9).

En este trabajo el término se utiliza para referirse a la rama del arte escénico (estudio y práctica de toda forma de expresión que pueda ponerse en escena) relacionada con la actuación, que representa historias frente a una audiencia usando una combinación de discurso, gestos, escenografía, música, sonido y espectáculo (Pichardo J.J., Galván M.C. et al, 1999 p. 24).

Así pues, el objeto de estudio de la presente investigación es el proceso escénico teatral, pero considerado desde una perspectiva específica: su impacto sobre el actor en su condición de persona. Esto significa que lo que se diga respecto a los demás elementos que conforman la

actividad actoral en un escenario (texto, director, auditorio, escenografía, etc.) tendrá como objetivo destacar su función en lo que ha sido denominado la personalización del actor.

Sin actor no hay teatro posible, pero, aunque pudiera parecer paradójico, su función, naturaleza, necesidades y objetivos durante siglos apenas ocupó la atención de la estética y de las teorías sobre las artes escénicas. Las investigaciones en torno al proceso escénico teatral estuvieron centradas, a partir de las llamadas unidades aristotélicas, en la importancia y las características del texto dramático (el cual asegura la unidad de acción), en el acondicionamiento de los teatros y de sus escenarios (para respetar la unidad de lugar), así como en la administración de los tiempos (unidad de tiempo). Poco a poco, sin embargo, se fue advirtiendo la necesidad de capacitar al actor y de proporcionarle una formación profesional. Con todo, esta tarea aún está en proceso, sujeta a ensayos y a muy diversas interpretaciones; pues, mientras unos subrayan la importancia del entrenamiento físico, otros ponen el énfasis en su flexibilidad psicológica, o en su formación académica y literaria. Además, cada uno de tales aspectos es considerado desde perspectivas diferentes. El hecho es que el ser del actor nunca fue analizado tan profunda y formalmente, sino hasta la revolución del pensamiento antropológico que se inicia en las postrimerías del siglo XIX y se prolonga hasta nuestros días. La eclosión de novedosos estudios humanísticos derivados de la psicología, la sociología, la neurolingüística, la etnología y muchas otras ciencias antropológicas, han generado numerosas reflexiones y estudios en torno al ser y obrar del actor.

Pero de toda la problemática que gira en torno a él, esta investigación solamente aborda un problema: ¿de qué manera el proceso escénico hace al actor mejor persona?

Es conveniente observar, desde esta primera aproximación a la cuestión, la complejidad que ésta encierra detrás de la sencillez de su enunciación. Porque para poder responder esa pregunta tendremos que plantearnos muchas más. De entrada, nos obligará a investigar, más allá de lo anecdótico, por qué el actor elige ser actor, cómo se hace actor y, en tercer lugar, para qué. Esto nos permitirá constatar enseguida que su oficio no involucra un momento o un aspecto de su vida, sino toda su vida; no el ejercicio de algunas de sus facultades, sino todas sus facultades; no solo su condición de artista, sino de manera total su condición de persona.

Planteamiento del problema

Esta investigación pretende dilucidar si el actor puede mejorar como persona en el desempeño de su función específica dentro del proceso actoral. Porque, si consideramos las exigencias del oficio, el teatro no parece ser es el espacio más propicio para crecer como persona.

En el desempeño de sus funciones como portavoz o intérprete de un personaje, el actor está obligado a reprimir constantemente la expresión de su propio yo. Y más aún, es su función el asumir el yo o carácter de personajes que con frecuencia bien pueden estar en contradicción con su propio temperamento y carácter, y hasta con los principios y valores que rigen su vida.

El problema que nos estamos planteando adquiere entonces toda su profundidad: ¿puede una actividad de esta naturaleza favorecer el crecimiento del artista escénico en su condición de persona?

Inicialmente, al menos en Grecia, una máscara (prósopon, en griego; persona: en latín) ocultaba el rostro y parte del cuerpo del actor; el cual ni siquiera podía proyectar su propia voz, pues la máscara que amplificaba su voz, al mismo tiempo la distorsionaba. No importaba quién pudiera estar detrás del personaje; el actor era solo una voz, una especie de soporte móvil y etéreo reemplazable. El verdadero y único protagonista era el personaje, y el actor apenas una fuerza desconocida, anónima.

Posteriormente desaparecerá la máscara y quedará sustituida por el maquillaje, el cual, aunque sigue ocultando al actor, le facilitará la emisión de su voz, así como el lenguaje corporal: los ademanes, posturas, gestos y el contacto visual. Esto significará un paso importante en el desarrollo del teatro, pues le permitirá al actor enriquecer los recursos del paralenguaje y del lenguaje corporal, para darle mayor variedad de matices a su proceso comunicativo.

Como ya se dijo, el actor, cuando entra en carácter de un personaje, presta su ser a ese personaje. Y a menudo no sólo a un personaje, sino a muchos, incluso de sexo diferente al propio. Además, lo mismo participa en la representación de vicios que de virtudes, de acciones malvadas o heroicas. Finalmente, al esfuerzo psicológico suele ir aunado a un gran esfuerzo físico e intelectual. ¿Cómo puede entonces el proceso escénico teatral coadyuvar a que alguien sea una mejor persona? He ahí nuestro problema.

Justificación:

La reflexión sistemática y multidisciplinaria en torno al ser del actor es una tarea en proceso y sujeta a muy diversas interpretaciones. Ahora bien, para que este quehacer pueda traducirse en directrices y estrategias generales útiles en la profesionalización del actor, requiere ser analizado desde una perspectiva amplia que, hasta donde sea posible, recupere las diversas aportaciones en una comprensión integral e integradora. Y esta labor sólo puede abordarse desde la filosofía, cuya tarea principal ha sido buscar, desde una perspectiva totalizadora, la coherencia, la organización y la razonada fundamentación del saber, a partir de sus primeros principios y sus últimas causas.

Esta investigación pretende identificar, ponderar e integrar algunas de las principales coincidencias y diferencias entre teóricos y directores del proceso escénico teatral en la época contemporánea, con respecto a sus interpretaciones del ser propio del actor.

Para llevar a cabo este propósito, el análisis se realizará desde el distanciamiento propio de la filosofía, la cual aspira comprender la significación profunda tanto de lo particular como de lo más general, en el contexto de una totalidad coherente; o, mejor dicho, en el marco de una teoría explicativa razonadamente fundamentada.

Es por ello que se ha adoptado el concepto de persona, de larga tradición en la reflexión antropológica y humanística, para construir un modelo teórico explicativo capaz de recuperar en un todo unitario algunas de las más valiosas contribuciones con que teóricos del arte escénico contemporáneo han enriquecido el concepto de actor.

Investigar es buscar, es darse a la tarea de encontrar la significación, dirección o sentido de algo. En el presente caso, la tarea consiste en comprender cómo incide la dinámica y los factores del proceso escénico en el actor, en lo que atañe a su constitución como persona; es decir, en analizar cómo estos factores pueden favorecer su desarrollo y realización integral: su perfeccionamiento físico, su maduración psicológica y el incremento progresivo de su libertad creativa, en su condición específica de actor-intérprete. Esta última observación significa que esa preparación no es de carácter genérico, sino que el entrenamiento y la formación del actor tienen un carácter específico. Ese carácter, sin embargo, será diferente en el marco de cada una de las tendencias teatrales, e incluso en la práctica propia de cada director de escena o de cada grupo teatral.

Con ello se espera hacer una contribución, a los esfuerzos encaminados a encontrar unidad en la pluralidad de propuestas teóricas, a dar sentido a la diversidad, y a crear una atmósfera de orden a partir del aparente caos generado por el ritmo vertiginoso con que actualmente cambian y se multiplican las expresiones culturales.

Las posibles aplicaciones del modelo teórico que se pretende conformar, abordadas sólo tangencialmente en esta investigación, podrían ser muy útiles en el proceso de profesionalización del actor, en la difusión de la actividad teatral, en los proyectos de mejora de la calidad del teatro; y, en general, en los diversos esfuerzos institucionales y particulares orientados al desarrollo cultural tanto del individuo como de la sociedad en su conjunto.

Hipótesis:

La hipótesis que se sustenta en esta investigación es: el proceso escénico teatral es un factor de mejora en la personalización del actor.

Por personalización se entiende el proceso de integración y maduración a través del cual el ser humano desarrolla de forma coherente, armónica y responsable su libertad, su capacidad creativa y el conjunto de valores que habrán de permitirle una vida plena y feliz, al mismo tiempo que solidaria, proactiva y corresponsable con los destinos de la comunidad, con la que comparte de manera intrínseca este proceso.

Con otras palabras, en esta investigación la personalización es entendida como el proceso de desarrollar armónica e integralmente en el ser humano los valores que le permitirán constituirse en un centro espiritual (libre y creativo) de relaciones positivas consigo mismo, con la sociedad y con su entorno.

Es importante señalar que, para evitar cualquier ambigüedad o confusión terminológica, en la tesis el adjetivo “espiritual” no pretende remitir al ámbito teológico, sino que se utiliza con la connotación que tiene en la filosofía alemana, particularmente en la antropología de Max Scheler. José Ferrater Mora, en su monumental Diccionario de Filosofía, resumiendo algunas de las ideas de este filósofo, comenta:

“Al examinar lo que distingue al hombre del resto de la realidad, y en particular de los animales superiores, Scheler manifiesta que no es la memoria asociativa ni la inteligencia práctica, ni menos aún el psiquismo (que es común a todo ser viviente): es el espíritu. Éste se

distingue de la psique y de la vida; es un principio [...] que no puede reducirse a la razón, porque ésta es uno de sus «momentos» o formas. El espíritu es el conjunto de los actos superiores centrados en la unidad dinámica de la persona (Véase). Estos actos no son sólo de naturaleza pensante, sino también emotiva”.

Y una línea más adelante agrega:

Las notas características del espíritu son: libertad, objetividad, conciencia de sí. Por la libertad el espíritu se distingue de lo psicofísico. Por la objetividad trasciende el medio natural y reconoce la realidad en su verdad. Por la conciencia de sí alcanza la autoposesión. El espíritu se inclina ante lo que es y lo que vale. (Ferrater Mora, 1979, p. 1019).

Conviene precisar también que, en esta investigación, la reflexión no está subordinada al pensamiento específico de Scheler ni de ningún otro filósofo, sino que se mantiene abierta y en un nivel de suficiente generalidad para integrar las aportaciones más afines, coincidentes y complementarias de diversas concepciones personalistas. Además se ha renunciado sistemáticamente a evitar el uso innecesario de tecnicismos para facilitar la comprensión del texto. Por esta misma razón, y para no entrar en polémicas terminológicas, los vocablos espiritual o espíritu (referido a las facultades superiores del hombre, como su razón, su creatividad, su libertad, su apertura a los valores) serán sistemáticamente sustituido por otros, tales como: cultura, consciencia, creatividad, libertad; o por sus correspondientes adjetivos.

Así pues, continuando la línea de pensamiento inicial, el oficio actoral es parte de un proceso en el que intervienen diversos elementos, interrelacionados en una secuencia de acciones que se realizan en fases complementarias. Es por ello que la tesis lleva el título de “El proceso escénico teatral como factor de mejora en la personalización del actor”.

La enunciación de la hipótesis señala claramente tres precisiones:

- a) El objeto de estudio es EL ACTOR EN un tipo específico de escenificación: la que tiene lugar en el teatro;
- b) el foco de atención y análisis es sólo uno de sus elementos: el actor; y
- c) el objeto formal o punto de vista desde el que se estudia el proceso escénico es su condición de factor de mejora en la personalización del actor.

Hay que destacar también que hay dos momentos distintos en este proceso, en lo que se refiere a los perfiles o situaciones del actor:

- El momento de entrenamiento y capacitación. Comprende la preparación del actor para su actuación: es el actor-personaje en proceso de creación hasta la puesta en escena. Es una etapa en la que el actor se encuentra en contacto consigo mismo, con sus compañeros de escena y con el director, pero todavía no con el público.
- El momento de la actuación. Es una etapa en la que la persona-actor, en el proceso de creación-interpretación del personaje, es afectada de una nueva manera, al encontrarse en una relación dialógica con el auditorio a la que está destinada la obra en cuestión, y con cuya participación queda plenamente integrado el proceso escénico teatral.

Para poder comprobar nuestra hipótesis central nos apoyaremos en distintas áreas del conocimiento, abordando algunos conceptos de la estética, la ética, la sociología, la antropología y la historia del arte.

Objetivos

El objetivo general es crear un modelo teórico explicativo capaz de integrar, coherentemente, algunas de las principales aportaciones teóricas hechas por varios directores destacados del teatro contemporáneo, respecto al ser y al hacer del actor; de modo que quede de manifiesto que el proceso escénico es un factor de mejora en la conformación del actor como persona y que, por lo mismo, es necesario que su oficio sea objeto de una seria profesionalización.

Otros de los objetivos son:

- Propiciar en la sociedad el acercamiento al teatro, destacando sus bondades como espacio de diversión, catarsis, convivencia, autodescubrimiento y reencuentro consigo mismo.
- Despertar entre la juventud la inquietud por el arte y facilitar su integración al mismo, mostrándolo como una forma divertida y eficaz de cultivar el cuerpo, la mente y la personalidad; y como una vía para el compromiso social en quienes tengan vocación política.
- Promover una nueva toma de consciencia respecto a la necesidad de profesionalizar el oficio actoral en el teatro, para que el actor pueda realizar de manera óptima y segura su actividad, en beneficio de la sociedad.

Estructura de la tesis

En el primer capítulo, se hará una breve reseña histórica sobre la situación del teatro en la edad contemporánea, para comprender su contexto, sus factores de cambio y los retos que actualmente enfrenta el teatro.

En el segundo capítulo, a partir de la clarificación del concepto de persona, se estudiará la naturaleza e impacto que tienen en el desempeño del actor los tres pilares de su profesionalización: su acondicionamiento físico; su preparación psicológica; y su desarrollo como ser creativo, libre y social, punto de partida y de llegada de su propia actividad. A este tercer factor de la preparación del actor lo hemos calificado como formación espiritual o toma de consciencia, y comprende todo lo relativo a lo académico, axiológico y sociocultural; pero, como ya se indicó, no pretende remitir a la esfera religiosa, aunque no la excluye.

En el tercer capítulo, se considerarán algunas de las aportaciones de varios de los más reconocidos teóricos y directores de teatro que en la edad contemporánea han hecho propuestas específicas en esos ámbitos relativos a la profesionalización del actor. Debido a que los tres aspectos son considerados por los teóricos en cuestión, aunque con diversos énfasis y enfoques, se analizarán en forma paralela sus aportaciones, señalando, en la medida de lo posible, sus coincidencias y diferencias.

La reflexión girará en torno a algunas de los principales pronunciamientos sobre el ser, preparación y oficio del actor hechos por Konstantín Stanislavski (1863-1938); Bertolt Brecht (1898-1956); Jerzy Grotowski (1933-1999); y Eugenio Barba. No obstante, la

contextualización y el seguimiento de sus propuestas inevitablemente obligarán a referirse a algunos más.

Tales propuestas se contrastarán y complementarán, según el caso, en torno al concepto de persona, considerado desde las aportaciones de los postulados fundamentales de la filosofía personalista, aunque sin adherirse de manera específica a ninguna de las escuelas. Asimismo, en la medida que sea pertinente, se hará uso de conceptos de distintas áreas del conocimiento, tales como la estética, la sociología, la antropología y la psicología.

Finalmente, en las conclusiones se presentarán los principales principios teórico-prácticos derivados de los análisis conceptuales anteriores, a modo de propuesta de un modelo teórico-metodológico para la preparación y profesionalización del actor.

El primer resultado que se espera lograr es integrar en forma armónica y coherente las diversas propuestas teóricas sobre el ser y obrar del actor, de modo que la imagen de éste quede enriquecida con los atributos destacados y conciliados dentro de una comprensión abierta del mismo, a partir de su condición de persona.

En consecuencia, se espera también que el texto pueda ser utilizado y consultado provechosamente por maestros y estudiantes.

Metodología:

La metodología a seguir para la realización de esta investigación es la siguiente:

- 1.- Se analizará de qué manera el actor, en su condición de persona, está sujeto a evolución en el proceso de adquisición y realización libre y responsable de sus propias competencias, a través de los constantes ejercicios de introspección, extrospección, autodescubrimiento, autodeterminación, acondicionamiento físico, preparación emocional, cultivo intelectual y asunción de los compromisos implicados en su relación con las cosas y su comunicación con los demás (actores, auditorio, director, técnicos...) en la escenificación teatral.
- 2.- Se hará un breve análisis del concepto de persona desde la perspectiva “humanista” y “personalista”, a partir de la reflexión de la antropología filosófica que se inicia en Grecia y se prolonga hasta nuestros días.
- 3.- Se seleccionarán algunos de los textos escritos por Konstantín Stanislavski; Bertolt Brecht; Jerzy Grotowski; y Eugenio Barba.
- 4.- Se hará una selección y clasificación de las propuestas de los diversos autores en relación a tres aspectos: el entrenamiento físico del actor, su preparación psicológica y su desarrollo personal (académico, ético, cultural...).
- 5.- Se llevará a cabo un análisis de las reflexiones que han hecho los autores mencionados sobre las funciones y la creciente participación activa y creativa del actor en el proceso de interpretación.
- 6.- Se buscará hacer un estudio sinóptico de sus principales propuestas respecto al ser, capacitación, funciones y desarrollo del actor. Para ello se identificarán sus coincidencias,

se valorarán sus diferencias y se ponderarán las posibles vías de conciliación y complementación a partir del concepto de persona y la forma como ésta noción aparece enfocada desde sus propias posturas ideológicas.

Dirección General de Bibliotecas de la UAQ

CAPÍTULO 1: El actor en el proceso escénico teatral

El proceso escénico teatral, como cualquier arte, está sujeto a los cambios que le va imponiendo la evolución cultural de cada época y lugar. Sus elementos constitutivos, por ejemplo, no siempre son valorados de la misma manera. Aunque desde sus orígenes el teatro surge como una arte mixta en la que se mezclan la danza, la música, la pintura, entre otras, estos componentes se han combinado con fórmulas y proporciones diferentes, de acuerdo a factores muy diversos, tales como el descubrimiento de ritmos, géneros, técnicas y tecnologías que han impactado sensiblemente la actividad artística.

En consecuencia, si queremos abordar con la mayor objetividad posible un asunto, en nuestro caso el rol del actor y su desarrollo como persona en el ejercicio de su profesión, resulta imprescindible ubicarlo históricamente.

Pero antes de iniciar la reseña histórica del siguiente apartado, recordemos brevemente algunos de los elementos constitutivos más importantes del proceso escénico teatral. Es necesario hacer referencia de ellos porque, como se irá viendo, su gradual aparición en escena y la manera como se interprete su función y alcance, determinarán, de una época o tendencia a otra, la forma de hacer teatro y, por consiguiente, la forma de ser actor.

La organización y los elementos elegidos, son tomados del diagrama que ofrece Pichardo y sus colaboradores en su libro “Teatro y poesía” (1999, p. 25), al cual se le añaden algunas definiciones y comentarios.

- **Obra Teatral:** Pichardo y colaboradores definen de manera muy práctica la obra teatral, como un escrito en forma de diálogo, que puede estar en prosa o en verso, y que tiene determinados elementos como son: Lista de personajes y sus características, época, descripción de escenografía, acotaciones y diálogos.

Stanislavski reconoce la importancia del texto en el trabajo del actor, pero opina que: *“El valor creativo del texto de una obra está en su contenido interior, en su subtexto”*. (Stanislavski, 1987, p. 138)

- **Guion y Libreto:** El guion es la adecuación que se hace de la obra dramática, con las respectivas y necesarias anotaciones para que se pueda montar, de acuerdo a la visión del director y en su contexto de tiempo y espacio. (Pichardo, et. Al. 1999, p.28).

Meyerhold, al respecto, denuncia el abuso que algunos directores hacen de esta adaptación: *Si se decide readaptar una obra, hay que proceder como lo hemos hecho con “El Bosque” o “El Inspector”. Es necesario mantenerse en la ideología fundamental del autor.* (Meyerhold, 2003, p. 121).

- **Director de Escena:** El director de escena transforma la obra escrita en representación teatral. (Pichardo, 1999, p. 30). Respecto a la función de éste, Stanislavski escribe: *“La responsabilidad de crear un conjunto, de su integridad artística, de la expresividad de la representación en general, reside en el director”*. (Stanislavski, 1987, p.52)

El director y dramaturgo español Guillermo Heras, sobre las funciones y “discursos” del director de escena, afirma:

El oficio del director de escena está muy expuesto desde diferentes lados de la práctica artística, social o ideológica. En la primera, la más compleja debe sintetizar toda una serie de lenguajes que proceden de diferentes territorios de la creación, en lo social debe cubrir un campo que va desde el papel de capataz al de padre y psicoanalista en muchas ocasiones, y en cuanto a lo ideológico debe concretar un discurso que, la más de las veces, se puede disolver ante el riesgo de no poder plasmar en la escena de una manera real, lo que tiene planteado en su pensamiento. (Heras, Guillermo., 2011, p.15).

➤ **Actores:**

Para Stanislavski:

El único rey y gobernador de la escena es el actor con talento... La diferencia principal entre el arte del actor y todas las otras, es que todo otro artista (no ejecutante) puede crear siempre que está en disposición inspirada. Pero el de teatro debe ser maestro de su propia inspiración y debe saber cómo hacerla acudir a la hora fijada por los anuncios. Este es el secreto principal de nuestro arte. (Stanislavski, 1987, p. 14)

Para Meyerhold:

No existe un director auténtico capaz de situar su arte por encima del trabajo creativo del actor. El actor es en el teatro el elemento principal; y el arte de la puesta en escena la composición de las interpretaciones o la alternativa de la luz y de la música están al servicio únicamente de los actores notables, de alta calidad. (Meyerhold, 1986, p. 47)

➤ **Caracterización: Vestuario, Maquillaje, Peluquería**

[...] la forma del diseño del vestuario está determinada por el estilo estético y por la época histórica en que se desarrolla la acción de la pieza. Ciertos periodos históricos son famosos

por determinadas características en lo que se refiere a la vestimenta; por ejemplo, los adornos de líneas rectas de los egipcios, las golillas isabelinas [...]. (Wright, 1988, p.322).

➤ **Aparato escénico:** Las siguientes definiciones están tomadas de la 23ª. edición del Diccionario de la Real Academia Española, 2014.

- **Escenario:** *“Parte del teatro construida y dispuesta convenientemente para que en ella se puedan colocar las decoraciones y representar las obras dramáticas o cualquier otro espectáculo teatral”.*
- **Escenografía:** *“Delineación en perspectiva de un objeto, en la que se representan todas aquellas superficies que se pueden descubrir desde un punto determinado”; “Conjunto de decorados en la representación escénica”.*

Al respecto, Stanislavski escribe:

“El medio que nos rodea tiene una gran influencia en sus sentimientos... cuando la producción externa de una obra está atada interiormente con la vida espiritual de los actores con frecuencia adquiere más significado en el escenario que en la vida real...” (Stanislavski, 1987, p. 66)

- **Utilería, Muebles, Objetos, Efectos** (de sonido, iluminación y efectos especiales).

La utilería es el *“Conjunto de objetos y enseres que se emplean en un escenario teatral o cinematográfico”.*

- **Iluminación.** Importa señalar que con el progreso y auxilio de los recursos tecnológicos, la iluminación ha adquirido gran importancia como recurso escénico.

La iluminación artística debe acentuar las cualidades emocionales y psicológicas apropiadas de la obra. Mediante el empleo de la cantidad, la distribución y el color de la luz, el técnico en electricidad pinta el escenario con luz –de la misma manera que un artista pinta su tela- y al hacerlo, crea un ambiente o atmósfera de misterio, de desastre inminente, de calor, de

frío, nos indica el momento del día, la estación del año, o cualquier otra cosa. (Wright, E., 1998, p.319 – 320)

1.1 El contexto y los retos del teatro contemporáneo

Siguiendo la periodización tradicional de la historia, la edad contemporánea comienza en las postrimerías del siglo XIX, abarca todo el siglo XX y se prolonga hasta nuestros días, cuando ya nos encontramos a mediados de la segunda década del siglo XXI. A continuación se presenta, en términos generales, el contexto, los retos y las tendencias de este teatro.

1.1.1 El nuevo contexto social, económico y político del teatro en la edad contemporánea.

El siglo XIX culmina con cambios económicos, políticos y sociales muy profundos. En Europa se vive la tensión inherente a la reconfiguración geopolítica de los pueblos, que pugnan por definir sus territorios y su soberanía. La misma situación se vive en los pueblos colonizados por los europeos en América. En ambos continentes se experimentan cambios políticos drásticos. La revolución cultural promovida por la Ilustración despierta el espíritu democrático y liberal; la libertad de consciencia que va generando una sociedad cada vez más secularizada; la revolución industrial consolida a la clase burguesa; la fe en el progreso y en la ciencia renuevan la concepción del mundo y de la vida; y las luchas de los pueblos por su independencia dan un nuevo protagonismo a las clases populares.

Todo ello tiene una repercusión directa en el modo de hacer teatro, el cual a lo largo de su historia ha sido siempre testigo y cómplice de los cambios de los estilos de vida, hábitos y costumbres de las sociedades. Pero el avance científico y tecnológico en la edad contemporánea sigue un ritmo tan vertiginoso que el estudio de las tendencias artísticas se hace sumamente difícil, pues cuando todavía una no termina de constituirse ya otras están ganando terreno. Por otra parte, las transformaciones e innovaciones se presentan prácticamente en todos los elementos del teatro. El resultado de todo ello ha sido la multiplicidad de teorías que permitan consolidar una única teoría sistematizada del teatro.

La creciente secularización del pensamiento, antes estrechamente dependiente del discurso religioso; el desplazamiento del teocentrismo medieval por un diversificado antropocentrismo (“Dios ha muerto”, diría Nietzsche); la difusión de los inventos de la nueva tecnología; la división del mundo en dos grandes bloques a partir de las concepciones sociopolíticas del capitalismo y el socialismo (en sus diversas modalidades). Estos y otros eventos, característicos de la segunda mitad del siglo XIX, imprimen cambios profundos en la concepción del mundo y de la vida, y por lo tanto del arte. Pero estos cambios aceleran su evolución y adquieren nuevos perfiles con el advenimiento del siglo XX, en el cual la situación política, social, económica y cultural se ve hondamente afectada por otros acontecimientos más de gran trascendencia.

En esta segunda etapa de la edad contemporánea, que se prolonga hasta nuestros días (cuestión muy discutida en las últimas décadas, en las que se habla de que hemos rebasado la edad contemporánea y con ella el pensamiento moderno), tienen lugar eventos que marcan nuevos rumbos a todo el quehacer cultural, científico y tecnológico. Entre ellos destacan,

sólo por mencionar algunos: la Primera Guerra Mundial; la Revolución Rusa; la Segunda Guerra Mundial; la perestroika de Mijaíl Gorbachov y la caída del muro de Berlín; la creciente democratización de los diversos países; la globalización y el dominio omnipresente del “cuarto poder”; el sobrecalentamiento global y el cambio climático, etc.

Dada la variedad y ritmo de los cambios en la edad contemporánea, las tendencias artísticas que tienen lugar en este periodo presentan a veces enfoques y características contradictorias, siguiendo la ley pendular que suele darse en los procesos históricos.

A modo de un primer asomo a la cuestión, podemos mencionar las siguientes novedades que, respecto al siglo XVIII y la primera mitad del S. XIX, ofrece el teatro contemporáneo.

- En los vestuarios y en el decorado se busca el realismo, la precisión histórica.
- El llamado “escenario de medio cajón”, constituido por muros continuos que representan las paredes de una habitación, reemplazan el uso de las bambalinas.
- Con el progreso tecnológico se introduce la luz de gas, luego, con el uso de la luz eléctrica, adquieren sofisticación las técnicas de iluminación.
- Se crean teatros más pequeños para lograr una mayor cercanía entre el auditorio y el actor. Aunque este criterio no va a ser uniforme.
- Adquiere una creciente importancia el director de escena.
- Se introduce gradualmente el entrenamiento sistemático del actor.
- Adquiere creciente importancia la intervención y actuación de todo el elenco, y el teatro deja de girar en torno a las al ego y/o virtuosismo del actor protagónico.
- La atención al texto se desplaza a la integración de los elementos signicos de la puesta en escena.

- El director teatral ocupa un lugar predominante.
- La valoración del oficio del actor dependerá en gran medida de los principios de los que parta cada director. Unos le conferirán mayor participación creativa que otros.

1.1.2 Los nuevos retos del teatro

El teatro, como toda actividad cultural y artística, es expresión y producto de la vida social. El ser humano se constituye en sociedad, y lo hace comunicándose a través de diversos códigos y recursos lingüísticos y no lingüísticos; uno de los cuales es precisamente el teatro.

Si nos preguntamos por qué el arte cambia constantemente, la respuesta es que no puede ser estático porque siempre es espejo de la realidad social, y ésta es esencialmente dinámica. En el arte el hombre se refleja, se comunica y se encuentra consigo mismo, con los demás y con su entorno; y lo hace en un proceso creativo que conjuga, en proporciones siempre cambiantes: introversión y extroversión, objetividad y subjetivismo, realidad y ficción, teoría y práctica. (Trancón, S., 2004. pp. 15-16)

La necesidad del arte, como toda necesidad profunda, no puede dejar de satisfacerse; sin importar las condiciones económicas o sociales. El teatro, la pintura y casi todas las artes están presentes, de diversas formas, en todos los estratos sociales. El arte puede ser culto o popular, refinado o simple, AMPLIAR SI ES DE REALEZA O POPULAR SI ES EN LOS CORRALES JUSTIFICAR CADA CASO EN CUANTO A LOS ESTRATOS OSCIALES ME REFIERO ENRIQUECER EL CONCEPTO pero en cualquiera de los casos cumple una

función fundamental: es un lugar de encuentro con la comunidad, aun cuando este lugar sea simplemente un “espacio vacío”, como propone Peter Brook.

Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral. (Brook, P., 2000, p.5)

La necesidad del arte, sin embargo, se satisface en cada momento histórico de diferente manera, pues los valores estéticos se encuentran estrechamente unidos a los demás valores humanos. Y éstos, con el tiempo, van adquiriendo muy diversas modalidades, enfoques y jerarquías. Contra el exceso de misticismo sobreviene luego alguna forma de realismo; y frente a éste, alguna propuesta de regreso al primero. Pero parece ser una constante el hecho de que el arte responde a la necesidad íntima y natural que experimenta el individuo de encontrar y darle sentido a su vida. Sentido que el individuo aislado no puede encontrar en sí mismo; y que consiste en descubrirse como un ser con los otros, como un ser comunitario, es decir, como una persona.

Desde la perspectiva de su concepción marxista, Ernst Fischer, en su interesante obra “La necesidad del arte”, escribe:

Es evidente que el hombre quiere ser algo más que él mismo. Quiere ser un hombre total. No le satisface ser un individuo separado; parte del carácter fragmentario de su vida individual para elevarse hacia un “plenitud” que siente y exige, hacia una plenitud de vida que no puede conocer por las limitaciones de su individualidad, hacia un mundo más comprensible y más justo, hacia un mundo “con sentido” (Fischer, E., 2001, p.11)

Las diversas tendencias teatrales, algunas de las cuales reseñaremos en el siguiente apartado, constituyen distintas respuestas a necesidades que íntima y profundamente ha experimentado la sociedad y cada uno de sus miembros, en las cambiantes circunstancias de la edad contemporánea. Así, por ejemplo, dentro de los círculos sociales de la burguesía, el teatro realista respondía a sus expectativas, a la necesidad de sentir y ver reflejadas sus estructuras; y, en el otro polo, en el marco de las luchas ideológicas contra las estructuras burguesas, el teatro político buscaba reflejar las necesidades del proletariado: igualdad, justicia y liberación de la opresión de los burgueses, dueños del capital.

Es decir, los grandes retos que enfrenta el teatro son los retos que enfrenta el hombre para constituirse como persona en pleno sentido, en cualquiera que sea el estrato social al que pertenezca y dentro de todos los ámbitos de su vida. Por ello, en sus diferentes innovaciones, el teatro refleja inevitablemente el esfuerzo del hombre por asumir los problemas del momento y darles algún tipo de respuesta; generando así, en diversos grados y formas, una comunión de todos los participantes (actores, directores, técnicos y, desde luego, el auditorio), y promoviendo con ello la catarsis, o el entretenimiento, y el cambio social.

La tensión y la contradicción dialéctica son inherentes al arte; éste no sólo debe surgir de una experiencia intensa de la realidad sino que debe “construirse”, adquirir forma a través de la objetividad. El libre juego artístico es resultado de un dominio total. Aristóteles, tan incomprendido, consideraba que la función del arte consiste en purificar las emociones, en vencer el terror y la piedad, de modo que el espectador, identificado con Orestes o Edipo, se libere de esta identificación y se eleve por encima del destino ciego. (Fischer, E., 2001, p.13)

Con el siglo XX entramos de lleno a la edad contemporánea. Este siglo se caracteriza por una constante renovación de las tendencias escénicas, que habían estado dominadas por un teatro de corte realista y naturalista. Pero esa renovación adopta no una sino varias direcciones.

Antes de presentar un sucinto catálogo de esas direcciones, mencionaremos algunos de los retos que ha enfrentado el teatro europeo del s. XX y que lo han obligado a buscar nuevas formas de expresión:

- Los progresos técnicos e industriales invaden todos los ámbitos, y son aplicados a los montajes teatrales.
- La popularización y evolución del cine: El cine, que en sus orígenes a menudo se servía de la teatralidad filmada comienza a imponer sus técnicas (juegos de luces, sonidos, etc.) en los montajes teatrales. En reacción y para no entrar en competencia con la perspectiva más realista naturalista del cinematógrafo, el teatro tuvo que buscar otros contenidos y nuevas formas de expresión.
- La creciente importancia que fue adquiriendo el director de escena durante el siglo XX es otro de los factores que condujeron a los constantes intentos de renovación teatral. El director de escena se adjudicará el derecho de hacer profundas adaptaciones de los textos, y en muchos casos surge una necesidad de fórmalos para logra resultados diferentes en la puesta en escena.
- A todo ello hay que agregar la rapidez con que las innovaciones llegan de un lugar a otro, gracias al perfeccionamiento de las comunicaciones. (Hernández, E., 2010).

1.2 Tendencias del teatro contemporáneo

Las nuevas necesidades, circunstancias y factores de cambio, arriba mencionados, explican la constante evolución y multiplicación de propuestas. Pero es conveniente tener presente que a pesar de que todas las nuevas tendencias se oponen al teatro realista y naturalista del s. XIX, dirigido al espectador burgués, éste continuará vigente a lo largo de todo el s. XX.

El propósito de esta sección no es hacer una reseña completa de la historia del teatro contemporáneo, que no corresponde a los objetivos de la tesis; sino, simplemente ubicar en el tiempo, y en el marco del movimiento teatral al que pertenecen, a los autores cuyas propuestas pretenden ser objeto de análisis. Es decir, sólo se pretende comprender en su contexto histórico los planteamientos teóricos de Stanislavski, Brecht, Grotowski y Eugenio Barba, para apoyarnos en ellos y fundamentar nuestra hipótesis nuclear, según la cual el proceso escénico es un factor de mejora en la personalización del actor. Por tal razón, únicamente se hará referencia a los autores que más directamente se relacionen con este objetivo.

1.2.1 Siglo XIX: El teatro realista y naturalista.

En el siglo XIX, con el surgimiento del realismo y del naturalismo, como reacción a los excesos del romanticismo y como respuesta a los retos de las nuevas circunstancias, surgen nuevos cánones para el proceso escénico. Entre ellos sobresalen los que se mencionan a continuación:

- Contra lo que se había hecho tradicionalmente, se impone la costumbre de adaptar el vestuario a la época de los personajes, con precisión histórica.
- Las bambalinas son reemplazadas por el llamado “escenario de medio cajón”, consistente en muros continuos que representan las paredes de una habitación.
- También en los decorados se busca el realismo, la precisión histórica.
- Se introdujeron nuevos efectos, resultados del progreso tecnológico, algunos verdaderamente sorprendentes y novedosos, como la luz de gas, la cual permitió manejar con más eficacia las luces y sombras en el escenario.
- Se crean nuevos teatros, ahora más pequeños, lo cual crea una mayor cercanía entre el auditorio y el actor.
- Aparecen nuevas técnicas y el entrenamiento del actor. (Fuensanta Muñoz, 2010).

Además, y de manera muy significativa, con el realismo y el naturalismo el director de escena adquiere un papel preponderante: se convierte en el intérprete principal del texto; dirige a los actores; determina la escenografía, la luz, el sonido, etc. Con el tiempo, a medida que vayan surgiendo los técnicos especializados en cada área y se dé un mayor espacio a la autonomía y creatividad del actor, este panorama irá cambiando. Pero la mayoría de estos cánones se prolongarán durante todo el siglo XX; otros se modificarán o serán sustituidos por nuevas propuestas.

El realismo y el naturalismo tienen una preocupación y un trasfondo común: por un lado, su enfrentamiento al romanticismo; y, por otro, su interés por recuperar y llevar al teatro la realidad objetiva, histórica. Sus creaciones, además, responden en general a los intereses, gustos y expectativas de la clase burguesa.

El naturalismo representa una especie de variante del realismo. En consonancia con el cientificismo del siglo XIX, el naturalismo enriquece la propuesta realista integrando en la problemática humana y en el perfil de los personajes dos elementos procedentes del naturalismo darwinista: la influencia inexorable de la herencia y del medio ambiente en la conducta y destino de los individuos. De esta manera el naturalismo rebasa los límites de los convencionalismos sociológicos e históricos del realismo, y le imprime a la acción una nueva tensión dramática a partir de elementos tomados de la biología y de la psicología, principalmente.

Autores representativos del realismo

Henrik Johan Ibsen

El padre y dramaturgo noruego, Henrik Johan Ibsen (1828-1906), es considerado el padre del drama realista moderno y precursor del simbolismo o teatro simbólico. Su obra fue puesta en escena en el Teatro de Arte de Moscú, fundado por Stanislavski y Vladimir N. Danchenko.

Konstantín Stanislavski

Konstantín Stanislavski (1863-1938) es probablemente el principal teórico del realismo. Fue actor, director escénico y creador de un sistema de actuación conocido como método de las acciones físicas. Fundó y dirigió el Teatro del Arte de Moscú (el TAM), así como muchos Estudios y Talleres teatrales en los que aplicó su teoría. Formó a importantes actores y directores de escena que hicieron de Moscú un foco de experimentación teatral. Su influencia pronto rebasó la esfera escénica del teatro para llegar hasta el cine.

La prolongada vida del realismo se debe en buena medida a él, no sólo porque sus numerosos discípulos continúan su obra hasta nuestros días, sino además por la congruencia de sus planteamientos teóricos. Frente al realismo, va más allá de los convencionalismos y de una simple duplicación escénica de la realidad; le da al actor un espacio para su creatividad y destaca la importancia de su preparación integral. Por otra parte, reconoce la necesidad de darle su lugar al libreto y, contra el supuesto realista del arte por el arte, reconoce la función social del teatro. Su propuesta busca superar la actuación artificiosa del romanticismo y del clasicismo, excesivamente dependientes de la gestualidad y de la voz y, por lo mismo, poco natural, alejada de la manera como el ser humano se comporta en la vida real.

Stanislavski asienta la reformulación del teatro sobre tres pilares: "el estudio del texto dramático, la técnica del actor y de sus movimientos en el espacio, y la ilusión escénica"
(Stanislavski, 1975, p.28). (Molina, 2015, p.16)

A continuación se presentará una síntesis de las principales ideas que constituyen el sistema o método Stanislavski, pues una visión panorámica de su pensamiento permitirá comprender con mayor claridad lo que en el capítulo tercero de esta investigación se volverá a decir de él. En ese capítulo ya solo se abordarán algunas ideas específicas, para organizarlas en torno a los tres aspectos de la personalidad del actor: el físico, el psicológico y el espiritual (intelectual y cultural). El propósito es hacer una comprobación de nuestra hipótesis principal: que el proceso escénico es un factor de mejorar en la personalización del actor-intérprete. Para ello se buscará poner de manifiesto la convergencia de los autores seleccionados en este aspecto, a pesar de sus reales o aparentes diferencias. Este mismo

procedimiento, que consiste en ir de lo general a lo particular, se seguirá con cada uno de los autores.

Algunos de los principios más destacados del método Stanislavski:

- El actor debe ser creativo y activo.
- Una obra de teatro es una tarea colectiva y deben colaborar por igual el director, el actor, los técnicos, escenógrafos, etc.
- El trabajo de mesa es muy importante y debe hacerse después de que el actor ha leído la obra y esté familiarizado con ella. Este trabajo consiste en analizar las motivaciones internas, los caracteres, el subtexto..., y la deben realizar actor y director para conjuntar su creatividad.
- El actor debe tener una amplia cultura y estudiar lo que él llama las “circunstancias dadas” del personaje; es decir, sus costumbres, su pasado, su vestuario, sus condiciones de vida y sus relaciones con los otros personajes.
- El actor debe conocer claramente el “superobjetivo” que le da sentido y unidad a todas sus acciones.
- La memorización del texto no debe hacer mecánicamente. Para no caer en este vicio recomendaba ensayos e improvisaciones con las propias palabras del actor.
- La mala dicción crea confusión en el espectador. No se debe hablar mecánicamente en escena, pues la palabra no debe dissociarse ni de las ideas ni de la acción.
- La palabra pronunciada en escena debe reflejar el mundo interno del personaje.
- Para ello debe cultivar tanto la concentración como la relajación.
- El actor debe estar atento a las pausas (lógicas o psicológicas) y a la entonación.

- El actor debe saber utilizar su imaginación, su “fantasía creativa”, para vivificar el diálogo interior y lograr que el interlocutor vea las cosas como el actor las ve.
 - Caracterizar a un personaje es vivir ese personaje. La caracterización debe ser interna y externa, en una estrecha unión de lo físico y lo psíquico.
 - Debe huirse de los estereotipos, que implica la simple imitación de la forma externa. Cada actor debe vivir su personaje y darle su propio sello personal.
 - La expresión corporal, los movimientos, deben responder a una intención relacionada con el papel del personaje.
 - Tampoco se deben imitar las emociones, hay que vivirlas, pensando en las causas que las generan. Debe evitarse el automatismo.
 - Debe ejercitarse la memoria emotiva, reviviendo sentimientos ya antes experimentados.
 - Dar vida a un personaje en escena exige disciplina y técnica.
 - La disciplina supone el autocontrol que aleja al actor del exhibicionismo individualista y de la vanidad, que constituyen graves males de la profesión teatral.
- (Maestro, J. Alberto, 2012)

Autores representativos del naturalismo:

Andrè Antoine

Andrè Antoine (1858-1943), es considerado el padre del naturalismo, movimiento definido por César Oliva como

[...] un movimiento artístico que, hacia 1880-1890, propugna una reproducción total de una realidad no estilizada o embellecida; e insiste en los aspectos materiales de la existencia

humana, un estilo o una técnica que pretende reproducir fotográficamente la realidad [...]

(Cañada R, B., 2012, p. 67).

Las características principales de la representación naturalista son:

- La unidad escénica: continuidad espacio-temporal.
- Primacía de la escenografía y decoración.
- La “cuarta pared”.
- Supremacía del director sobre el texto.
- Los elementos escénicos no representan, sino que son.
- La identificación actor personaje. (Cañada R, B., 2012, pp.66- 67).

El mismo André Antoine creó el concepto de "cuarta pared". Es un término metafórico utilizado para referirse a que el proceso escénico ocurre como si se llevara a cabo en un cuarto cerrado, sin tomar en cuenta la presencia del público, el cual debería tener la impresión de estar no ante una representación sino dentro de un fragmento de la realidad. Exigía a sus actores que trataran de conseguir una plena identificación con sus personajes, a fin de la escenificación alcanzara mayor verosimilitud. Procuró el máximo detalle físico en la escenografía, buscando romper con los decorados pintados.

1.2.2 Siglo XX: El teatro antinaturalista

Frente al realismo y al naturalismo surgen numerosas propuestas teatrales novedosas que buscan darle al teatro una nueva identidad, acorde a las nuevas necesidades: no se podía competir con las posibilidades del cine en el campo del realismo o el naturalismo; el autor o

dramaturgo ha pasado a segundo plano y en su lugar había que atender a la creatividad del director; la importancia que cobraba el lenguaje no verbal en una cultura de la imagen cada vez más predominante, había que integrarla en la actividad teatral.

Con el propósito de adecuar el proceso escénico a las exigencias del nuevo contexto histórico y cultural, en el transcurso del siglo XX van sucediéndose diversas escuelas teatrales, cada una con un perfil diferente, aunque coincidente con las demás en no pocos elementos de fondo y de forma. La rápida reseña que a continuación se hace de ellas está basada en el libro *El análisis de texto y la creación del personaje*, del Dr. Benito Cañada R.

La reacción antinaturalista entre 1900 y 1950:

En la primera mitad del siglo XX destacan las tendencias que a continuación se describen.

1. Teatro simbolista.

Gordon Craig (1872-1966) es reconocido como el padre de esta tendencia, la cual se caracteriza por oponerse a hacer consistir la puesta en escena en una reproducción de la “realidad”, como lo propugnaba el naturalismo. A esta tendencia se asocian también los nombres de Adolphe Appia (1862-1928) y Richard Wagner (1813-1883).

Las principales características del simbolismo:

- Tiende más a lo onírico y espiritual.

- Utiliza varios lenguajes y movimientos escénicos, fusionando música, palabra, danza y coros.
- Da predominio al uso del símbolo que hace ver lo que no se ve, y que no simplemente fotografía la realidad.
- Los personajes no representan sólo al individuo, sufren desdoblamientos y metamorfosis. Se les vincula a una realidad superior que los transforma en símbolos.
- Las luces se utilizan para crear estados anímicos y atmósferas mágicas.
- Desaparece la cuarta pared.

Gordon Craig da gran importancia al color y a la iluminación en la escenografía. Otorga, además, un papel preponderante al director de escena, pero eso mismo lo hace concebir al actor como una “supermarioneta” que de manera consciente controla sus movimientos gestos y emociones.

Appia, por su parte, defendía que el escenario debía ser tridimensional y de múltiples niveles; y utilizó la iluminación para crear atmósferas y resaltar la música y la acción.

Richard Wagner enriquece la temática del simbolismo introduciendo ideas referentes, por ejemplo, al nacionalismo y al idealismo social. Propone la teoría de la obra de arte total, que integra elementos dramáticos, visuales y musicales y que fascinó a la gente de teatro.

Otro de los grandes representantes de esta tendencia en el plano europeo es Meyerhold.

En España, siguen en cierta medida esta tendencia algunos autores de la generación del 98 (Unamuno y Jacinto Grau) y del 27 (García Lorca, Alberti).

2. Teatro expresionista y teatro íntimo: Strindberg, August Falk, José Luis Máñez, Adriá Gual y Queralta.

Este movimiento, que tuvo su auge en las dos primeras décadas del s. XX, busca presentar una realidad distorsionada, deformada. En las obras se acentúa la teatralidad de la escenografía y de la interpretación, para evitar la impresión de realidad.

El expresionismo:

Explora los aspectos más violentos y grotescos de la mente humana, creando un mundo de pesadilla sobre el escenario, como resultado del momento histórico que vivían (1905, primera revolución rusa; 1904-1905, guerra ruso japonesa; 1908, anexiones de Bosnia y Herzegovina por parte de Austria; 1911, revolución China; 1912, guerra de los Balcanes; 1914, atentado de Sarajevo, Primera Guerra Mundial). (Cañada R, B., 2012, p. 76).

3. Teatro surrealista: Louis Aragon, André Bretón y Tristan Tzara.

André Bretón realiza en 1924 el primer manifiesto surrealista, donde lo define como “automatismo psíquico puro” que intenta expresar “el funcionamiento real del pensamiento”.

El teatro surrealista busca la ruptura con el teatro realista mediante el recurso de lo ilógico, absurdo e irracional. Su preocupación por el inconsciente y el poder revelador de los sueños lo conectan con el psicoanálisis.

4. Teatro político

Las tendencias antinaturalistas del s. XX presentan generalmente una preocupación por la renovación social, por la justicia. Pero algunas de ellas asumen y reconocen abiertamente un compromiso político, como en los siguientes casos.

Piscator (1893-1966). Es un director de escena alemán, autor del libro *Teatro político*. Desde su perspectiva marxista, consideró el teatro como un recurso para educación histórica y política. Se interesó más por hacer manifiesto el reclamo social que por la calidad artística del espectáculo. El suyo es un teatro muy politizado, de claro adoctrinamiento en la teoría marxista.

Para alcanzar su propósito utilizó actores aficionados a los que les hubiera tocado vivir alguna injusticia, y llevó las representaciones a los barrios, fábricas, etc.

El teatro épico de Bertolt Brecht (1898-1956). Brecht, también de afiliación marxista, considera que el teatro es un recurso útil para crear conciencia política en el auditorio. Sus obras las denominó “épicas” (narrativas) en oposición a las obras “dramáticas” del teatro realista tradicional. Pretendía que sus obras fueran narraciones (obras discursivas, podría tal

vez decirse) capaces de enseñar y conducir al público a la acción política; por esta razón en sus obras se repiten elementos temáticos como los siguientes:

- La vida humana se desenvuelve en medio de las contradicciones sociales.
- La vida social es, en última instancia, una lucha entre el bien y el mal.
- Los más débiles siempre son explotados.
- Sus protagonistas no son héroes perfectos, sino seres contradictorios, o incluso negativos.
- Sus obras son una especie de parábolas que encierran un sentido crítico; pero la “moraleja” debe ser deducida por el propio espectador a partir de la actuación de los personajes.

Bertolt Brecht emplea, para alcanzar su objetivo de concientización y compromiso del público con la acción, lo que llamó el “método del distanciamiento”. Éste consiste en hacer uso de diversos recursos que eviten que el público se identifique con los personajes, que caiga en la ilusión de realidad, o se involucre en la historia. El público debe estar en distanciamiento respecto a la obra representada para que mantenga en alerta su capacidad crítica y reflexiva.

Para lograr esto, Brecht utiliza diversos recursos escénicos, como los siguientes:

- Contar por anticipado el argumento.
- Interrumpir la acción mediante canciones cuyas letras inviten al público a reflexionar sobre aspectos de la obra.
- Integrar en la escena carteles que inviten a la reflexión.
- Convertir a un actor en juez del personaje que está interpretando.
- Emplear máscaras que dificulten que el espectador se identifique con el personaje.

- Exagerar en la interpretación la teatralidad para que se vea que no es real.(Hernández, E., 2010)

5. Teatro de la crueldad: Artaud, hoy día con la estética de J.L. Barault, R. Blin, Arrabal con su Teatro Pánico.

Antonin Artaud (1896-1948) fue un director de escena y teórico del teatro con un concepto muy revolucionario del arte escénico. Algunos de los elementos que caracterizan su teoría dramática son los siguientes:

- Es un teatro de provocación espiritual a través de la estimulación de la sensibilidad del espectador. Para ello Artaud busca recuperar con sus espectáculos los orígenes del teatro (ceremonia religiosa, rito, fiesta,...), introduciendo en ellos elementos mágicos, religiosos, festivos (bailes, música,...) que invitan al espectador a liberarse.
- Busca conmocionar al espectador, sacarlo de su pasividad.
- Rechazo de la importancia del texto literario. Para Artaud lo importante es el espectáculo total, integrado por el texto literario, pero también por la música, las luces, los gestos, el maquillaje y cualquier otro código extralingüístico que pudiera usarse. (Hernández, E., 2010)

Sin embargo, en opinión de M. Dolores Molina:

Artaud no consiguió alcanzar la idea de su propio teatro. Quizá fuese porque siempre hablaba de una completa forma de vida, de una especie de teatro donde las acciones del actor y las del espectador son conducidas por la misma realidad, en estado de desesperación.

Artaud trazó un camino, hizo una llamada de atención sobre el teatro que sobrevivía en la época que vivió y que coincidía con sus contemporáneos en lo fundamental, atacando la racionalidad porque ésta había profanado la emocionalidad. (Molina, 2015, pp. 36-37)

La reacción antinaturalista desde 1950.

A partir de la segunda mitad del siglo XX comienzan a surgir propuestas teatrales nuevas, de las cuales a continuación se reseñan: el teatro del absurdo, el teatro experimental, el teatro pobre de Grotowski y el teatro de Eugenio Barba.

1) El teatro del absurdo.

Esta tendencia teatral tiene su origen en Francia a partir de la década de los 50 con autores como **Eugene Ionesco, Samuel Beckett, Jean Genet y Fernando Arrabal**. Luigi Pirandello es uno de los precursores de esta nueva forma teatral.

En la obra ya mencionada, el Dr. Benito Cañada resume los principales caracteres de este movimiento con las siguientes palabras:

Es un movimiento que surge como consecuencia de las guerras mundiales, intenta superar la realidad racional lógica, la acción no es causa y efecto, es una progresión o transformación de segmentos en los que se ha dividido el tema de la obra, es como una gran imagen.

[...] los autores presentan un panorama heterogéneo. Lo que tienen en común es el rechazo generalizado del teatro realista y su base de caracterización psicológica.

[...] el personaje puede cambiar de sexo, personalidad o estatus; la trama a menudo es circular, no va a ninguna parte y rechaza cualquier resolución estética [...]

A través de proceso de desfamiliarización y despersonalización, estos dramaturgos desmontaban las estructuras del lenguaje, la lógica y la consciencia convencionales.
(Cañada R, B., 2012, p. 79).

2) Teatro experimental.

Se asigna este nombre a un conjunto de tendencias caracterizadas por la búsqueda de nuevas formas dramáticas al margen de lo que es el teatro comercial. En estas tendencias presentan los siguientes rasgos comunes:

- a) Tiene primacía el espectáculo total sobre el texto literario.
- b) En sus obras adquiere mucha importancia el uso de códigos extralingüísticos.
- c) Se incorporarán elementos que provienen de otros espectáculos (el circo, el cabaret, el cine, los mítines políticos, etc...)
- d) Ruptura de la tradicional separación entre escenario (actores, representación) y sala (público, contemplación). Para conseguir esta ruptura se utilizan dos mecanismos: la participación del espectador en la representación; y/o sacar el espectáculo a los escenarios distintos de los locales destinados al teatro.

Entre las manifestaciones de este teatro, en esta investigación integramos dos, por ajustarse en términos generales a la descripción anterior, y por corresponder a la obra y a las propuestas teóricas de dos de los autores elegidos para esta tesis: el Teatro Laboratorio de Grotowski y el Teatro Antropológico de Eugenio Barba. (Hernández, E., 2010).

El Teatro Laboratorio de Jerzy Grotowski

Jerzy Grotowski (1933-1999) fue un director de teatro polaco y una destacada figura en el teatro del siglo XX. Como teórico teatral destaca especialmente su concepto de teatro pobre, que involucra no sólo una nueva concepción del teatro sino también toda una metodología de hacer teatro, en la que se advierte la influencia de la técnica avanzada del trabajo psicofísico propuesta por Konstantín Stanislavski.

En 1959 inició su carrera como director teatral al crear su propia compañía, llamada “Teatro de las 13 filas”, a la cual en 1965 le cambió el nombre por el de Teatro Laboratorio. Su obra ha influido en directores y actores contemporáneos, como Alejandro Jodorowsky, Eugenio Barba y Peter Brook. La colección de sus escritos teóricos, *Hacia un teatro pobre*, se publicó en 1968 con introducción de Brook. Esta obra, en la versión en español que nos ofrece la Editorial Siglo XXI, nos servirá como fuente para revisar algunas de sus principales ideas sobre el teatro, sus elementos, el actor y la escenificación.

Grotowski profundiza en los conocimientos de técnicas anteriores: el sistema Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Brecht, el teatro japonés, chino e hindú. A partir de estos principios, se propone en su Laboratorio ampliar la experimentación teatral. El teatro debe diferenciarse del cine y de la televisión, aumentando el contacto físico con el público y volviendo a un arte escénico desnudo, un regreso a un teatro pobre. (Muñoz, F., 2010)

Algunas de las notas distintivas de su propuesta respecto a la naturaleza del teatro son las siguientes:

- Siguiendo los pasos de Stanislavski, replantea las relaciones que debe haber entre actor y espectador; entre texto, director y actor.

- Reflexiona sobre cuál es la finalidad del teatro, y cómo debe ser la ética y la técnica del actor.
- Respeto el texto pero rehace sus estructuras desde dentro de la propia obra.
- Rechaza lo literario en favor de lo teatral.
- Propone la revisión de los clásicos desde la óptica actual.
- Considera que para encontrar nuevas formas de lo ritual es necesario analizar la herencia cultural y descubrir su “ser oculto”.
- Pretende alcanzar la psique profunda del espectador para que descargue su subconsciente de las emociones acumuladas en el espectáculo.
- Propone el ideal de un actor santo (pero no en sentido religioso), ascético, que se conoce y se controla con disciplina, trabajo, respeto, silencio y obediencia, principios que impone al actor en su Laboratorio teatral.

En lo que concierne al entrenamiento del actor, algunos de sus principales planteamientos son:

- Cada actor debe encontrar sus propios ejercicios y trabajos, los más adecuados para él, a partir de ciertos principios.
- Uno de tales principios es que no se trata de un entrenamiento gimnástico, sino de un trabajo desde el interior de cada uno.
- Integra diversas aportaciones de autores y escuelas que considera pertinentes. Así, por ejemplo, considera que la práctica del yoga es un medio importante para equilibrar la columna, lograr la máxima relajación y concentración, y para que el actor encuentre su lugar en el espacio.

- Considera que el cuerpo del actor debe ser el origen de todas las posibilidades expresivas; para lo cual propone, no tanto el cultivo del cuerpo sino su desbloqueo, la liberación de sus constricciones. Por ello a su técnica se le conoce como “técnica negativa”.
- El objetivo de este entrenamiento corporal es crear un lenguaje orgánico, alejado del raciocinio; de manera que todo el cuerpo sustente la palabra del actor, pues no hay separación entre cuerpo y mente.
- Respecto a la función y educación de la voz pone énfasis en la importancia de cultivar los resonadores, para lo cual debe ejercitarse la respiración diafragmática, la relajación y la adecuada posición. El objetivo es que cada actor descubra su propia voz natural.
- También destaca la importancia de cultivar la buena dicción.
- Además, propone que la interpretación vocal y gestual no siempre corran parejas, sino que puedan contradecirse, lo cual, aunque desarticula el tiempo y va contra corriente, considera que se consigue mostrar todo el valor expresivo del discurso.

Respecto a las asociaciones de la memoria:

- Para Grotowski, la memoria emocional es orgánica; es decir, no es la mente la que recuerda, sino el cuerpo.
- El actor muestra el personaje y se muestra a sí mismo en su ejercicio de memoria emocional orgánica.

- Y, en correspondencia con su concepción del teatro pobre, el actor debe ser ascético y nada histriónico, sublimado y despojado de todo apoyo escénico (sin música, ni ruidos, ni objetos escénicos) que le pueda distraer de su expresión. (Muñoz, F., 2010).

La propuesta teórica de Grotowski es muy rica en elementos y matices, por lo que lo dicho sólo pretende recuperar algunas de las ideas más destacadas de su pensamiento. Sin embargo, conviene mencionar una más: la de la ritualidad del teatro.

Grotowski anhela un teatro como ritual humano no religioso, no basado en creencias, sino en actos. Lo llamará posteriormente “el acto total del actor” es decir, que para alcanzar la plenitud que el hombre vivía a través del ritual religioso de otras épocas, el actor debe cumplir un acto total basado en la intensidad de su trabajo. Por lo tanto, no rehace el rito sino que encuentra un equivalente. Logra, entonces por otro camino, facilitar al individuo el trabajo sobre sí mismo, poniéndolo en condiciones de revivir una experiencia semejante a la del ritual [...] (Molina, 2015, p, 38).

Teatro Antropológico de Eugenio Barba

Eugenio Barba, quien fue discípulo de Jerzy Grotowski y trabajó junto a él en el Teatro Laboratorio en Polonia, es el fundador de la ISTA (International School of Theatre Anthropology), que desde 1980 reúne maestros orientales y occidentales que trabajan en forma conjunta.

Barba creó en 1964 el Odin Teatret. El grupo tuvo un primer período de intenso aislamiento, preparación y experimentación que duró 10 años.

Aparentemente hay dos periodos distintos en la vida de nuestro grupo. El primero comienza en 1964, cuando se integra el Odin Teatret y dura diez años. Se ha caracterizado por un trabajo que recordamos durísimo, tanto que sospechamos que hoy seríamos incapaces de soportarlo: entrenamiento durante muchas horas al día, preparación durante uno o dos años para cada nuevo espectáculo. Sólo a través de los espectáculos el grupo se abría hacia el exterior. (Barba, E., 1986)

A partir de 1974 comienzan a llevar sus espectáculos y su metodología a distintas partes del mundo desarrollando la actividad que ellos mismos denominan trueque.

En el más allá del teatro estaba el "trueque": el intercambio de nuestra presencia teatral - entrenamiento, espectáculos, experiencias pedagógicas- con las actividades de otros grupos teatrales o con grupos de espectadores. (Barba, E., 1986)

Este método se caracteriza por un riguroso entrenamiento corporal y vocal que combina intensa disciplina y experimentación.

En su obra *La Canoa de Papel: tratado de Antropología Teatral* (publicado en 1993), Barba presenta un tratado sobre las condiciones pre-expresivas de la actuación. En esa obra hace una compilación de reflexiones, ideas, comparativas y ejercicios sobre la Antropología Teatral –término acuñado por él mismo- escritos a lo largo de treinta años.

En ella investiga y compara lo que llama Polo Norte (el teatro oriental) con el Polo Sur (el teatro occidental). De su estudio comparativo deduce la esencia del bioescénico según principios que retornan, principalmente en las fuerzas que gobiernan el equilibrio, en las oposiciones que rigen los movimientos, en la aplicación de una realidad escénica coherente

y en la sustracción de la lógica del movimiento cotidiano. Estos principios son los universales con los que toda disposición escénica cuenta previamente a cualquier labor codificada y comunicativa.

Para conocer su pensamiento podemos también acercarnos al libro *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*, producto de la investigación realizada por Eugenio Barba y Nicola Savarese durante más de veinte años, con la colaboración de diversos maestros pertenecientes a distintas tradiciones teatrales del mundo. Este libro es un documento imprescindible para el estudio de las artes escénicas como el teatro, la danza, el performance y otras disciplinas artísticas.

En esta segunda obra, Barba define la Antropología teatral con las siguientes palabras:

[...] la antropología teatral es el estudio del comportamiento del ser humano cuando utiliza su presencia física y mental según principios diferentes de aquellos de la vida cotidiana en una situación de representación organizada. Esta utilización extracotidiana del cuerpo es lo que se llama técnica. (Barba E.; Savarese, 2009, p. 15)

Tomando como referente general su diccionario, a continuación mencionaremos algunos de los principios en propuestos teórico-prácticos de Barba respecto al proceso escénico y todo lo que éste conlleva.

En 1964 Barba realiza múltiples viajes a países asiáticos que habrían de influir de manera decisiva en su carrera dentro del teatro. A partir de esa experiencia rescata el exotismo de las

culturas orientales, su riqueza y su tradición en el arte escénico, aunque por otra parte le permite encontrar su propio camino, sus principios de entrenamiento.

Este proceso de observación de lo que ocurre en diversas culturas le permite confirmar que el actor necesita apropiarse de una técnica corporal para desarrollar su presencia en el escenario. Es esta apropiación donde el actor encuentra la posible transición de su presencia cotidiana a otra extra-cotidiana. En la Antropología Teatral este concepto es uno de sus puntos de partida.

Dentro de la lógica de la antropología teatral, el actor es pensado como actor- bailarín, y el teatro es teatro-danza. Por otra parte, el entrenamiento obliga a la unificación del cuerpo con la mente, y es precisamente esta conexión la que le permite al actor desarrollar vida en escena. Barba, lo mismo que Grotowski, piensa que el actor en principio es un conjunto de máscaras que si bien le funcionan en su cotidianidad no son funcionales para el trabajo extra cotidiano que exige el teatro.

Algunos de los conceptos clave o puntos de partida del teatro-danza propuesto por Eugenio Barba son los siguientes:

- **Bios escénico:** es el cuerpo en vida sobre la escena, una especie de segunda naturaleza del actor. Es la capacidad que para estar presente aun en la inmovilidad, es el desarrollo de su propia lógica corporal.
- **Energía extra-cotidiana:** es la proyección de su presencia en escena y en el entrenamiento; es la capacidad de actor para crear la ficción, moldeando su energía y despojándose de su cotidiano.

- Técnica: disciplina corporal que le permite al actor desarrollar una presencia escénica, fortalecer y estructurar su cuerpo, su interior y su mente.
- Principios que retornan: son las constantes que se encuentran en diferentes culturas, como ciertas técnicas y disciplinas.
- Presencia física total: es el compromiso del cuerpo-mente-emotividad llevado al máximo, concentración y silencio, para trabajar en escena.
- Sats: Es el punto de partida de la acción, el punto en el que empieza el movimiento. El sats es este momento en el que la energía se suspende para que surja el movimiento. Es un punto de tensión en que el movimiento se detiene y la acción está siendo pensada en la inmovilidad. Es un momento de alerta para entonces pensar y reaccionar.
- Trueque: intercambio de trabajo con actores que forman parte de otra tradición teatral.
- Partitura: es la secuencia de movimiento fija y repetitiva. Es la secuencia de una cadena de ejercicios.
- Aislamiento: es la investigación y entrenamiento en la intimidad de un espacio cerrado, donde no participa nadie ajeno al proceso. Son las sesiones de trabajo donde impera el silencio y la observación.
- Renovación diaria: es el quehacer diario en el que el actor reafirma su decisión de estar trabajando sobre él.
- Las tres lógicas: el actor trabaja sobre las tres lógicas fundamentales, la física, la emocional y la mental. No debe haber una dominante sobre las demás; debe buscarse el equilibrio.
- Centro: Consiste en el eje físico que apoya todos los movimientos; y en el eje interno (mental y emotivo) que impide la distracción.

- Hacer visible lo invisible es la capacidad de sostener el movimiento en el pensamiento, y llevarlo al exterior en la inmovilidad. Es un punto de partida; de la inmovilidad surge el movimiento, así como del silencio surge las palabra, la acción.
- El pensamiento se logra ver cuando se ve en acción, en el cuerpo y el manejo de energía con sus variantes. Si bien el actor trabaja desde el pensamiento, como el paso previo a la acción, al movimiento interno y externo, el mismo pensamiento puede estar delimitado o atrapado.
- El entrenamiento del actor poco a poco se va transformando. Al principio es la adquisición esforzada de una disciplina, pero luego las herramientas y técnicas del training significan independencia para el proceso creativo.
- El training comprende toda la actividad y vida del actor, la que realiza en el teatro y fuera de él. El training enseña a trabajar con la “postura”, y una vez adquirida se observa tanto en el escenario como en la vida cotidiana. (Lepe S., 2011).

Tras esta rápida síntesis de algunos de las tendencias y autores más representativos de la historia del teatro contemporáneo, en el segundo capítulo se abordará el análisis de los conceptos de persona y personalización. A la luz de estas nociones, en el capítulo tercero se pretende demostrar que las aportaciones que en torno al actor y al proceso escénico han realizado Stanislavski, Grotowski, Brecht y Eugenio Barba, no sólo son conciliables, sino que además tienen como convicción fundamental que el proceso escénico, técnica y profesionalmente realizado, es un factor de mejora en la personalización del actor.

CAPÍTULO 2: El actor como persona. La personalización como proceso dinámico de hacerse persona.

2.1 El concepto de persona

Ser persona es un proceso dinámico. Las acciones aisladas no mejoran al individuo necesariamente, en cuanto persona; pues los diversos actos humanos (aquellos que implican el ejercicio de las potencias superiores: entendimiento, voluntad, memoria, imaginación) pueden, aun siendo actos humanos, no incidir en la mejora de la persona. Son actos humanos también los que hace el delincuente, el que agrede, o miente. Son actos humanos y, sin embargo, no por sí mismos perfeccionan al hombre; no en cuanto persona. Un ladrón se puede perfeccionar en el acto de robar, pero no por eso podríamos decir que es mejor como persona. Un actor puede perfeccionarse en cuanto a la técnica, pero habría que considerar si por solo eso es ya mejor persona.

Si la finalidad del arte en sus distintas manifestaciones, escénicas, plásticas, son actos humanos que tienen como objetivo poner de manifiesto la belleza, generar en el espectador la experiencia estética; entonces, estos actos, en el caso del teatro, implican en el actor la asimilación de una serie de valores destinados a expresar la belleza y a conducir al espectador a la experiencia estética.

La belleza sin duda está relacionada con otras cosas, ya en la antigüedad se consideraba que la belleza y la bondad tendrían que ir muy unidos. A partir del siglo V aparece en Grecia el término *Kalokagathia* (*Kalos bello, agathós bueno*) en autores como *Herodoto*, *Jenofonte*,

Aristóteles o Isócrates, con el cual se designa el ideal aristocrático del hombre griego, que Werner Jaeger interpreta como "las Virtudes de un caballero ideal, de la personalidad humana completa, armoniosa en la mente y el cuerpo, honesto en la batalla y el habla, el canto y la acción" (Jaeger, 1945, p. 13). En el contexto de entonces se consideraba que el acto bueno era al mismo tiempo bello.

Ahora bien, en nuestro momento y contexto cultural, esto no nos resulta tan obvio. Además, respecto al tema de la tesis, hay representaciones teatrales con procesos muy complejos, como cuando se escenifican los vicios, y se llegan a ciertas formas de expresión artística que rebasan lo considerado y reconocido socialmente como honesto, bueno o moralmente aceptable.

Planteamiento del problema

La psicología nos señala que cuando repetimos varias veces una emoción ésta se reafirma en nuestra psique profunda. Si esa emoción es negativa, estresante, finalmente nos afecta, al grado de limitar nuestra libertad cuando perturba el normal funcionamiento de nuestra imaginación, de nuestra inteligencia o de nuestra voluntad. Visto desde nuestro ámbito de investigación, cuando un actor, forzando su propia emotividad, se apropia de la psicología de un personaje en el proceso de representación escénica teatral, corre el riesgo de afectar su equilibrio emocional, su autocontrol y su salud mental. No son pocos los actores (especialmente de cine) que tras la preparación y presentación de una obra se ven obligados a recurrir al psicoterapeuta.

Habría que analizar bien, por lo tanto, si efectivamente se cumple siempre el supuesto de que “la actividad actoral mejora en cuanto persona al individuo”; o si, por el contrario, se requieren ciertas condiciones para que ese supuesto pueda darse. Tal vez hasta debería partirse de la afirmación contraria, para después intentar demostrar lo que ahora se está dando como supuesto principal. Porque, dada la intensa emotividad exigida por la actividad actoral, no menor a la exigencia de autocontrol emocional que le impone a un psicólogo el ejercicio de su profesión (por lo que están obligados a estar periódicamente en terapias), pudiera pensarse que el actor está expuesto permanentemente al riesgo de una despersonalización, dado que tiene que estar representando personalidades muy diversas, y hasta opuestas. Otra cosa es plantearse la cuestión no desde lo fáctico, no desde el plano de los hechos, sino desde el plano o perspectiva del deber ser. Porque afirmar, desde lo que ocurre habitualmente en la práctica teatral, que la actividad actoral mejora en cuanto persona al individuo, probablemente no sea sostenible. Pero si hacemos esta afirmación desde la perspectiva del deber ser, que corresponde a la ética, sin duda estaríamos de acuerdo en que, por principio, la actividad actoral como cualquier profesión u oficio debería dignificar a quien la realiza, haciéndolo mejor persona. Ahora bien, en tal caso habría que comenzar por aclarar en qué consiste constituirse en mejor persona para poder reconocer su deber ser. Habría que ver también en qué se fundamenta ese deber ser, lo cual ya no correspondería tanto a parámetros estéticos como éticos.

Un asomo a la reflexión antropológica en la edad antigua y medieval

Vemos aquí relacionados una serie de problemas planteados desde la antigüedad, y que fueron abordados con mucha agudeza por Platón, quien se dio a la tarea de analizar el

problema ético desde la perspectiva individual y social.

Respecto a la vida e integración del individuo, consideraba que existía en éste un alma tripartita. Por un lado, según él, está **el alma racional**, cuya tarea es dirigir las otras dos almas: al alma **irascible**, que tiende al movimiento activo, a la acción, a la defensa, o incluso la agresión; y al apetito o alma **concupiscible**, ese movimiento humano que nos lleva a buscar la satisfacción de las necesidades básicas, como la alimentación. En el plano social, los filósofos (que de acuerdo a Platón deberían ser quienes gobiernen) representan a los hombres en los que predomina el alma racional; los soldados, a los hombres en los que predomina el alma irascible; y los comerciantes, la población en la que predomina el apetito concupiscible. Asimismo, a cada alma y a cada tipo social les corresponde una virtud y una ubicación física. Al alma racional de los filósofos, ubicada en la cabeza, le corresponde la virtud de la prudencia; al alma irascible de los soldados ubicada en el pecho: la fortaleza; y al alma concupiscible de los comerciantes, ubicada en el vientre: la templanza. (Copleston, 2000-2004. p.184)

Esta doctrina la ilustra Platón, en su diálogo Fedro, con la alegoría del auriga que conduce un carro tirado por dos caballos alados: el auriga representa el alma racional, que debe controlar tanto el apetito irascible como la concupiscible para poder dirigirse hacia la iluminación o contemplación de la verdad. El ideal o propósito a alcanzar es la armonía a nivel individual y social. De esta manera, Platón propone una fundamentación del ser y hacer del hombre: las almas y sus operaciones; así como un ideal del deber ser o ética representado por el ejercicio armónico de las virtudes correspondientes a cada alma y grupo social. (Copleston, 2000-2004, p.185)

Finalmente lo que importa rescatar de estas consideraciones es que ya desde el pensamiento filosófico de la antigüedad se intuye y se busca fundamentar que el perfeccionamiento del hombre, su proceso de personalización podríamos decir, implica el cultivo de la virtud, la cual en Platón consistirá en el ejercicio armónico de las facultades humanas y en la convivencia asimismo armónica de todos los integrantes del Estado. La conceptualización de los problemas relacionados con la integración armónica de los aspectos que constituyen la personalidad del individuo, como ideal a alcanzar, tiene, pues, sus antecedentes remotos en la filosofía platónica.

En la edad media la reflexión sobre el ser humano se torna más metafísica y menos psicológica o antropológica. La definición que da Boecio (480-525) será punto de partida para una reflexión metafísica de la persona que alcanzará su mejor expresión en la obra filosófico teológica de Tomás de Aquino (1225-1274).

Boecio define la persona con estas palabras: *Persona est naturae rationalis individua substantia* (la persona es una substancia individual de naturaleza racional). De ella lo que nos importa destacar es que pone de manifiesto, aunque a nivel metafísico, que la persona tiene un valor indiviso, en sí misma, pues es una substancia (lo opuesto a ser substancial es el ser accidental); y de una naturaleza y dignidad distinta a cualquier otro tipo de seres, en virtud de su racionalidad.

La reflexión sobre la persona desde la perspectiva metafísica, en la dirección marcada por Boecio, alcanzará su formulación más acabada en Tomás de Aquino. Conviene señalar que

la reflexión antropológica medieval, estrechamente dependiente de la teología, se verá enriquecida con la profundización en el tema de los trascendentales del ser. Las siguientes consideraciones están basadas principalmente en el libro Fundamentos de Filosofía, de A. Millán Puelles.

Desde la perspectiva aristotélico-tomista todo ser posee tres principios esenciales constitutivos: unum (uno), bonum (bueno), verum (verdadero); aunque se proponen algunos más, como por ejemplo pulchrum (bello), que será definido como el esplendor del ser.

Unum. Se considera, desde esta perspectiva, que el ente es uno. La unidad óptica distingue a todo ser de todos los demás y lo hace inconfundible. Por su unidad esencial, el ente, cada ser, es indivisible.

Bonum. Todo ser es por sí mismo apetecible, porque nuestra voluntad no puede apetecer el mal en sí mismo. Si la voluntad lo apetece es porque de algún modo, desde algún aspecto, le parece bueno.

Verum. El ente es inteligible, es verdadero, porque puede ser percibido por la inteligencia. Un ser no perceptible de alguna manera no podría ser considerado existente.

Pulchrum, bello: es definido como *splendor entis*, el esplendor del ser. Esta característica resulta de la conjunción de los otros trascendentales en el ente, pues tal conjunción genera en el plano psicológico la experiencia estética, inherente a la percepción de la belleza.

Si nos vamos a lo que las cosas pueden ser en sí mismas estamos en el plano metafísico, en el plano de las interpretaciones que se dan sobre el ser, sobre su estructura fundamental. Ahora bien, independientemente de la postura metafísica que se pueda adoptar, lo cierto es que los seres, en su ser y en su obrar, pueden resultarnos más inteligibles, o menos; más o menos apetecibles a la voluntad; más o menos bellos; con mayor o menor identidad y unidad. Por otra parte, el arte, en cuanto actividad creativa que busca expresar la belleza y generar la experiencia estética, produce obras para provocar la impresión de verdad y falsedad a partir de la verosimilitud; la apariencia de unidad y ruptura con la utilización de estrategias que le permiten dar estructura y coherencia a su obra; la experiencia de bondad por medio de la manipulación de patrones de conducta socialmente aceptados; y la vivencia estética a través de diversas técnicas y convenciones que estimulan nuestra sensibilidad. Esto significa que las características esenciales del ser, de la realidad que nos envuelve, pueden quedar casi inadvertidas en el ámbito de la experiencia ordinaria; y que la obra de arte y el quehacer del artista desempeñan la función de voceros o intérpretes que, a través de los recursos y la magia de la palabra y del signo sensible, revelan esas características en códigos capaces de generar en el espectador una vivencia extraordinaria del misterio oculto en lo ordinario.

Estos atributos de la obra artística, sin embargo, se logran finalmente en diversos grados; y es así como algunas obras pasan a la posteridad y otras se pierden en el olvido. En su aproximación a la creación artística, el público puede entender y aceptar los códigos utilizados por el artista, o rechazarlos. Además, en términos generales, a mayor cercanía a los valores universales, mayor trascendencia; y a menor cercanía a los mismos suele corresponder una obra temporal o efímera. El ser y el valer de la obra artística son revelados y manifestados por el signo, por los sistemas simbólicos.

La personalización: reto histórico individual y colectivo.

La gran tarea del hombre es la búsqueda de sí mismo. El “conócete a ti mismo” es el punto de partida de la reflexión socrática y el punto de partida del pensamiento antropológico.

El progreso de la humanidad, en relación al descubrimiento de su realidad profunda y de la manera de enriquecerla, no ha sido constante ni permanentemente ascendente; por el contrario, ha tenido avances y regresiones, como sucede también a nivel individual. Los pueblos y los individuos tenemos edades o momentos de luz y otros de obscuridad; y así hablamos, por ejemplo, de la oscura edad media o del siglo de las luces.

El hombre se construye en un proceso gradual de integración al medio social y natural. En la interacción con su entorno se autodescubre y, a partir de ahí, construye su destino. En realidad solamente en el diálogo con los demás puede darse la personalización.

Pero no basta reconocer el valor del ideal de conocerse a sí mismo; es necesario buscar el camino que nos permita alcanzarlo, es decir, asumir los retos y compromisos que eso demanda.

Como seres humanos, en razón de nuestra naturaleza, nacemos personas, somos personas; pero eso que somos “ónticamente” es una potencialidad que requiere desarrollarse operativa e históricamente. Creemos como personas en la medida en que respondemos con congruencia a los reclamos de nuestra naturaleza; es decir, en la medida en que somos responsables en el proceso de convertirnos en personas.

La personalización, nuestro desarrollo como personas, admite grados; y el nivel de desarrollo no está predeterminado para nadie, sino que depende de nuestro compromiso y de nuestra responsabilidad individual. Por otra parte, este proceso no es simple, sino complejo y paradójico. Así, por ejemplo, aunque este reto es individual, sólo puede enfrentarse integrándose en la comunidad. Y, lo que es todavía más desconcertante, la personalización de cada individuo implica al mismo tiempo un proceso de alejamiento de la comunidad, de liberación de los paradigmas colectivos que le impiden distinguir con claridad su singularidad y los horizontes de su auténtica libertad. La comunidad, al mismo tiempo que nos da una identidad, nos impone condiciones, pautas, conductas que a menudo terminan ocultando y hasta negando nuestro verdadero yo. En consecuencia, vamos adoptando máscaras para representar en el teatro de la vida un papel que la mayoría de las veces no reconocemos como totalmente propio. De esta manera el proceso de personalización puede adquirir la forma de una búsqueda sistemática de nosotros mismos, del yo auténtico escondido tras las máscaras. En un fragmento de su libro “El proceso de convertirse en persona”, Carl Rogers escribe al respecto:

Aparentemente, el objetivo más deseable para el individuo, la meta que persigue a sabiendas o inconscientemente, es llegar a ser él mismo. [...]

Cuando una persona llega a mí, atribulada por su peculiar combinación de dificultades, es sumamente útil crear una relación en la que se sienta segura y libre. Mi propósito es comprender cómo se siente en su propio mundo interno, aceptarlo tal como es y crear una atmósfera de libertad que le permita expresar sin traba alguna sus pensamientos, sus sentimientos y su manera de ser. ¿Cómo emplea el cliente esta libertad?

En mi experiencia, he observado que la utiliza para acercarse a sí mismo. Comienza a abandonar las falsas fachadas, máscaras o roles con que ha encarado la vida hasta ese

momento. Parece tratar de descubrir algo más profundo, más propio de sí mismo y empieza por despojarse de las máscaras que usaba conscientemente. (Rogers, C. R., 1992, p.57)

La personalización implica, por tanto, algo más que un momento de reflexión, de introspección. Nos conduce inevitablemente al planteamiento de una pregunta radical que quizás podríamos haber considerado innecesaria: ¿quién soy yo? Este cuestionamiento conlleva una nueva toma de consciencia que habrá de revolucionar nuestras vidas y conmocionarnos profundamente. Al quitarnos las máscaras y ropajes del personaje que hemos estado representando, a veces por muy largo tiempo, nos descubrimos “desnudos”, arrojados una vez más de la inocencia inconsciente frente a la cual nos hemos rebelado, en búsqueda de un conocimiento nuevo. Ahora bien, una vez que decidimos salir de la “caverna”, del mundo social que nos encadena con creencias limitantes, dogmas y temores, nos vemos obligados a iniciar un nuevo proceso: la identificación y reconstrucción de nuestro yo esencial, la definición de nuestra personalidad. En ese proceso, sin embargo, el progreso individual es distinto en cada caso; y será tanto más rápido cuanto más y mejor comprendamos lo que significa asumir responsablemente lo que Víctor Frankl denomina estar “en busca de sentido”.

Y es en este punto, precisamente, donde se pone de manifiesto con toda claridad cómo el proceso escénico puede ser un excelente factor de mejora para el actor en su proceso de personalización. Porque el proceso de personalización no es tan sólo un cambio de consciencia, de paradigmas; sino una tarea de transformación integral, en un proceso de mejora continua que comprende el cultivo de la dimensión bio-fisiológica o corpórea; la dimensión psíquica o anímica; y la dimensión sociocultural, que también hemos estado

llamando “espiritual”. Y todos estos aspectos los ejercita de manera sistemática y constante el actor, tanto en sus ensayos de preparación como durante la puesta en escena.

La triple dimensión de la persona corresponde a los aspectos básicos de la personalidad, sobre la cual existen muy diversas teorías; todas ellas con enfoques específicos, pero cuyas diferencias radican generalmente en la importancia que dan a uno o a otro de los aspectos o dimensiones constitutivas de la persona.

Así, por ejemplo, algunas teorías asocian los rasgos intelectuales y emocionales a características de la constitución corporal (Galeno clasifica los temperamentos de acuerdo a la doctrina de Hipócrates sobre los cuatro humores corporales); otros asocian la personalidad a los factores neuropsíquicos (como en el caso de la teoría de los rasgos propuesta por Gordon Allport); otros, finalmente, consideran que la personalidad es configurada principalmente por la formación sociocultural que recibe el individuo (caso de la psicología humanista de Carl Rogers). (Aiken, 2003, pp. 313-321).

Las explicaciones que el psicoanálisis ofrece sobre la estructura de la personalidad corresponden también, en términos generales, a una interpretación del papel que desempeñan en el individuo cada uno de los tres aspectos mencionados:

Sigmund Freud y otros psicoanalistas veían a la personalidad humana como una especie de campo de batalla donde tres combatientes, el ello, el yo y el superyó, contienden por la supremacía. El “ello”, una reserva de pulsiones instintivas de sexo y agresión, albergado en la parte inconsciente de la mente, actúa de acuerdo con el principio del placer. Entra en conflicto con el “superyó” (la consciencia), que actúa de acuerdo con el principio moral. El

ello es innato, pero el superyó se desarrolla a partir de la interiorización de las prohibiciones y sanciones establecidas por los padres sobre la conducta del niño. Mientras tanto el “yo”, que funciona de acuerdo con el principio de la realidad, actúa como mediador entre las presiones implacables del ello y el superyó por el control. (Aiken, 2003, pp. 318).

Pues bien, y esto es lo que nos interesa destacar a partir de todas estas consideraciones, también las diversas interpretaciones que ofrecen los teóricos del teatro respecto a la formación y entrenamiento del actor se diferencian entre sí por el énfasis que ponen en cada uno de esos aspectos. Las interpretaciones y justificaciones que dan al respecto responden a enfoques y percepciones distintas sobre la función y la naturaleza del proceso escénico y sobre el papel del actor.

2.1.1 La persona como ente psicofísico y espiritual (inteligente, creativo, social y cultural)

La pregunta fundamental sobre por qué el arte debería hacernos mejores personas, podría contestarse provisionalmente con una simple analogía: el arte nos sirve como espejo; analogía que nos remite directamente al aforismo socrático “conócete a ti mismo”. Porque el arte, tanto en su fase de preparación como en la de ejecución, implica un proceso de objetivación y construcción del ser individual y del ser colectivo, es decir, la creación de un producto que es reflejo de nosotros mismos. De esta forma, en la actividad artística se continúa y concreta el diálogo interior surgido a partir de la apertura a los otros; y se proyecta y perfila la imagen del propio yo, en la que perviven rasgos fundamentales del entorno social que hace posible mi constitución como persona. Nos reconocemos como humanos y como

personas en el tú de los otros, en cuya respuesta el yo individual despierta y se activa, generando la autoconsciencia y la posibilidad de reintegrarse creativamente en el todo social.

A veces, a la hora de pensar en el desarrollo del ser humano como persona, lo consideramos de una manera muy individualista. Pero la realidad es que la única forma posible de crecer como personas es integrándonos en la sociedad.

El desarrollo integral está implícito en el concepto de persona y esto implica el no vivir aislado. Solo viviendo en sociedad el hombre puede activar plenamente sus potencialidades.

Desde la perspectiva de la neurociencia cognitiva, se dice que si no hay un adecuado fomento del lenguaje en los primeros años de vida después es difícil que el individuo alcance en las etapas posteriores un óptimo desarrollo del lenguaje. Nuestras facultades psicofísicas tienen ciertas leyes de desarrollo y maduración neuronal, de tal manera que si no se ejercitan oportunamente y en contexto adecuado posteriormente se verán limitadas o impedidas para su normal funcionamiento.

Esta misma consideración la podemos trasladar a los procesos de hominización y humanización, que se desarrollan en estrecha interdependencia y entrelazados con los fenómenos culturales. La manipulación de objetos (aspecto fisiológico), resultado de las respuestas al medioambiente (aspecto ecológico y social), activa el desarrollo neuronal (aspecto psicológico y emocional); es decir, desde el principio de la vida del individuo y de la especie, los aspectos que constituyen la personalidad humana se han desarrollado de manera interdependiente y simultánea. (Topete Lara, 2008, pp. 127-155).

A medida que el desarrollo fisiológico y neurológico del hombre se fue haciendo más complejo, creó nuevas formas de adaptarse al medio. De este modo fue generando herramientas, viviendas, vasijas, muebles, caminos, etc., dando lugar a diversas civilizaciones con perfiles propios y característicos. Asimismo, generó tradiciones, creencias, artes, leyes... en una palabra: cultura. Podemos encontrar en esto una vigencia de la analogía platónica entre el ser individual y el ser colectivo. En el hombre, corporeidad y espiritualidad (consciencia, creatividad, libertad) son dos aspectos inseparables que constituyen su personalidad; en los pueblos, civilización y cultura son, asimismo, los dos factores que en íntima unidad constituyen su idiosincrasia. Y si ampliamos un poco el radio de la analogía, aun podríamos ver en la inmortalidad que Platón atribuye al alma individual en contraste con la naturaleza efímera del cuerpo, una expresión de la permanencia o durabilidad de la cultura por encima de la fugacidad con que suceden las distintas civilizaciones.

En la evolución de las especies ya Darwin hacia ver que hay una ley natural que mantiene el equilibrio, y en la que la ley del más apto y los principios del instinto guían la selección y supervivencia de las especies. En el ser humano, sin embargo, encontramos que el despertar de su consciencia, por el que se descubre diferente en el mundo, parece generarle una permanente necesidad de darle sentido a su nueva situación. Haciendo un paralelismo con la cultura judeocristiana, la toma de consciencia por la que somos desterrados del mundo meramente instintivo, puede verse como una imagen del paraíso, del cual el hombre es arrojado a comer del “árbol del bien y del mal” que le estaba prohibido. Desterrados del paraíso, Adán y Eva se descubren desnudos y son condenados a crear su nuevo mundo con el sudor de su frente; es decir, a plantearse por primera vez quiénes son y cuál es su reto y su

tarea como creadores de un nuevo paraíso. En términos históricos la respuesta del hombre ha sido lo que la antropología social nos ha acostumbrado a reconocer como civilización y cultura.

Del mito al logos, del colectivismo al individualismo.

La analogía del paraíso perdido y la pérdida de la inocencia con el despertar de la razón, podemos también remitirla al mundo de las ideas de Platón. La teoría platónica de la reencarnación (concepto oriental que llega a Grecia a través del orfismo -movimiento místico, religioso y filosófico), tiene cierta analogía con el paraíso. El alma que, según Platón, vivía feliz en la contemplación de las ideas, al sentirse atraída por la materia cae y queda encarnada. Después de su falta original, su proceso de perfeccionamiento será el ir deslindándose de las limitaciones que le pone la materia para llegar a una nueva contemplación de las ideas a través de la dialéctica. De tal manera que el conocimiento suprasensible, es un primer atisbo de ese mundo perdido de las ideas; y el ascenso hacia el mundo de las ideas, hacia la contemplación del bien, la verdad y la belleza, sería el ideal del filósofo y el ideal del hombre. El hombre se encuentra en este mundo encarcelado, y propiamente entonces no es cuerpo, es alma y el cuerpo es solo una prisión. (Copleston, 2000-2004, p. 160)

Esto mismo es lo que hay tras el mito de las cavernas, los hombres se resisten en general a liberarse de la prisión del conocimiento sensible y de la tradición. El hombre busca la estabilidad, la seguridad. Cuando el mundo o la realidad codificada y establecida le sirven de cierta seguridad, entonces evita cualquier revolución. En el mito de la caverna se hace una

metáfora de lo que pasa con Sócrates, al cual sacrifican porque es capaz de salir de la esclavitud del conocimiento meramente sensible y de opinión, para y por sí mismo hacer el esfuerzo de salir a la luz, al conocimiento intelectual. (Copleston, 2000-2004, p. 185)

El filósofo aparece y se presenta en un momento en que la sociedad está perdiendo su fe. La gente ya no creía en su mitología (aunque por tradición la mantenía), por lo que buscaba nuevas formas de interpretación de su realidad. Sócrates, entonces, sensible a las necesidades sociales, enfoca su reflexión al tema del hombre, y a instancias de su “daimon”, indaga el sentido de la vida humana por la vía de la razón, cautivando a la juventud. El *daimon* socrático suele ser interpretado como la consciencia personal, la voz interior que a cada uno nos dicta lo que debemos hacer; en otros términos, podría decirse que es el sentido de responsabilidad que nos obliga a hacer ciertas cosas y a omitir otras.

Para Sócrates filosofar es una misión divina, una tarea que le confió un mandato divino (Ap., 29-30). Habla de un demonio, de una inspiración divina que le aconseja en todos los momentos decisivos de la vida. Comúnmente se interpreta este demonio como la voz de la conciencia [...] (Abbagnano, 1994, p. 61)

El mito como paradigma tiene un gran poder cohesionador. El mito en las culturas antiguas representa su mundo de creencias, que explicaba tanto el pasado como el futuro del acontecer cósmico y humano. El mejor ejemplo lo tenemos en la cultura griega.

El mito, nos dice Ferrater Mora es:

“un relato de algo fabuloso que se supone acontecido en pasado remoto y casi siempre impreciso”; “Los mitos pueden referirse a grandes hechos heroicos [...]”, o “Pueden tener como contenido fenómenos naturales [...]”. (Ferrater Mora, 1979, p. 210)

El objetivo de estas consideraciones es destacar que nuestro proceso de autodescubrimiento ha sido un proceso lento. Como humanidad tardamos mucho en acceder al logos, a la razón; y en un periodo muy extenso de nuestra historia, que en buena medida se extiende hasta nuestros días, hemos vivido de una representación predominantemente imaginativa, expresada en los mitos.

No obstante, consideremos que razón e imaginación no son antagónicas; sólo cuando una niega a la otra limitan sus posibilidades de apoyo recíproco. La ciencia es también producto de la imaginación, pero apoyada por la luz de la razón; y el mito es una categoría prelógica, pero con frecuencia llena de profundas intuiciones intelectuales y enseñanzas morales.

El mito ha sido revalorado en los tiempos modernos desde la perspectiva de la antropología cultural, por obra de reconocidos investigadores como Mircea Eliade, Levi-Strauss y B. Malinowski.

Teatro y rito:

Hay muchas razones para oponerse a involucrar las creencias religiosas en una teoría del arte, y a dar apertura a una estética teológica. Tal vez en el temor de incluir a Dios subyace el miedo justificado a que el arte se tenga que supeditar a una ética que condicione las posibilidades de expresión escénica. Los tabúes que desde las creencias se pueden generar en torno a problemáticas existenciales como la valoración del cuerpo, la sexualidad, el respeto a la vida, etc., podrían limitar la creatividad y la libertad del artista. Sin embargo,

también es difícil prescindir sin más de lo trascendente, cuando es una temática constante del arte.

El mismo arte surge como una extensión de los rituales religiosos, que originalmente, lejos de ser una evasión de la realidad, como suele pensarse, significaban un encuentro con la realidad primigenia. Lo mismo que la filosofía, la teología, en su primera edición hecha mano del lenguaje imaginativo y simbólico del mito, porque aún no alcanzaba la racionalización su nivel de agudeza y estructuración lógica que conquistaría posteriormente la filosofía. Sin embargo, desde sus inicios la religión es una búsqueda del origen, y una búsqueda del sentido profundo de la vida humana. Los ritos religiosos, expresión escénica y relato, son momentos extraordinarios que resignifican y dan sentido a la vida ordinaria individual y colectiva.

El arte escénico teatral propiamente dicho, históricamente representa una especie de secularización del rito religioso, del que conserva no obstante sus elementos esenciales: expresión escénica, relato, encuentro de la colectividad y búsqueda de sentido.

Sin embargo, en contraposición al tradicionalismo del rito sacro, en la escenificación teatral se busca constantemente la renovación de los códigos. Siendo un espejo de la realidad cambiante, el teatro renueva con frecuencia sus recursos expresivos para hacer sensible a la sociedad la nueva realidad, el nuevo discurso. Porque cuando un código se encuentra estrechamente relacionado a un contexto y a una concepción del mundo y de la vida, se vuelve anacrónico e ineficaz para expresar la realidad emergente. Esta apertura a los cambios de códigos es mucho menor en el marco de las religiones. Además, por ser considerados la actualización de una realidad trascendente y primigenia, son muy rigurosos en su ejecución.

Así, por ejemplo, en el rito católico, si un sacerdote se desmaya o muere en la celebración de la misa, ésta no puede quedar inconclusa, por lo que debe ser culminada por otro ministro.

El rito sagrado tenía un carácter social, no era solamente el reencuentro del individuo consigo mismo, sino que era principalmente el reencuentro de la sociedad entera consigo misma. Era simultáneamente un mecanismo de cohesión social y un esfuerzo de toma de consciencia de la identidad colectiva. El rito satisfacía, en primer lugar, la necesidad social de identidad y de diferenciación respecto a otros pueblos, pero al mismo tiempo reafirmaba el sentido de pertenencia y el compromiso del individuo con la colectividad, por la cual debería ser capaz de inmolarse. El caso más extremo de este compromiso se presenta en las religiones que practicaban los sacrificios humanos, noción que se encuentra también, aunque con una versión propia, en la religión cristiana. La misa, en la liturgia católica, es la inmolación incruenta de Cristo a favor de la humanidad. Según Durkheim, "*en numerosas ocasiones, el rito no es otra cosa que el mito puesto en acción*" (Durkheim, 1993, p. 151). Y por su parte, Pastor Cruz comenta:

Y es justamente en el rito donde se evidencia el carácter que posee de "escuela" de la comunidad: toda una serie de modelos de actitudes y comportamientos se encuentran presentes en las fiestas rituales, desde la educación del sentido del ritmo, coordinación y ejecución, hasta la autoexaltación del grupo social. (Pastor Cruz, 1998, p. 151)

Tal vez sea inherente a ritualidad religiosa el fomento del colectivismo, aunque este haya ido adquiriendo diversos matices a lo largo de la historia. Inicialmente se encontraba estrechamente relacionado con los lazos étnicos y raciales. Si la personalización significa apertura a los demás, ese proceso a nivel de colectividades ha sido lento. Con frecuencia los

grupos religiosos siguen cerrados, enclaustrados por las barreras de los prejuicios. Y aun cuando admiten la hermandad universal, sólo se tratan de “hermanos” entre quienes pertenecen a su propia iglesia.

Abriendo un poco la cuestión, la danza, como elemento que acompaña al teatro, en opinión de muchos es históricamente el primer acto artístico en aparecer. La danza es una respuesta espontánea del cuerpo al estímulo sonoro y rítmico, como puede observarse en los niños. Ellos, antes de poder interpretar el sentido de lo que estén escenificando con un baile, simplemente responden a un ritmo. La estrecha unión entre danza y teatro la pone de relieve enfáticamente Eugenio Barba, como veremos más adelante.

Regresando a la cuestión de la hominización y la humanización. El hombre, en su proceso de humanización, es decir, en el conjunto de cambios de pensar, sentir y actuar que ha ensayado en su esfuerzo por descubrir y realizar lo que le es propio, ha realizado una trayectoria lenta, difícil y meritoria de búsqueda. En un primer momento, se busca en el espejo de la religión. Después, en la medida en que va desarrollando su sentido individualista y su capacidad de reflexionar al margen de lo que la colectividad, se busca en la filosofía y en la ciencia. El hombre, así, va descubriendo que puede reclamar su propio destino más allá de lo que le puede exigir la colectividad. Cuando el artista descubre una forma nueva de ver y sentir la realidad, y asume la responsabilidad de comunicarla y expresarla, se vuelve en un revolucionario y un libertador.

John Carey crítica que a veces el arte es tomado con tanta pasión como una religión, y el ser humano busca mitigar sus frustraciones por medio del arte. Ideas muy similares expresa

Néstor García Canclini en *La sociedad sin relato*, donde habla del arte contemporáneo y el arte de masas contra el arte culto:

Para explicar el fenómeno no alcanzaban las hipótesis que postulaban al igual que se dijo respecto de la religión— que las artes ofrecen “escenas imaginarias donde se compensan las frustraciones reales” ya sea como evasión que lleva a resignarse o como creación de utopías que realimentan esperanzas” ; “una especie de religión alternativa para ateos”, diría Sarah Thorton. (García Canclini, 2011, p.9)

No obstante, sin negar la función catártica y recreativa que nos ofrece el arte, nosotros nos adherimos a quienes opinan que, tanto para el actor como para la sociedad a quien va dirigida la obra teatral, ésta tiene un sentido más allá de la liberación de tensión emocional o de evasión. Más que una evasión, consideramos que la función primordial de la creación escénica es la búsqueda de sentido, el reencuentro del hombre consigo mismo y con los demás, la participación en el diálogo que la comunidad tiene consigo misma a través de los recursos sugestivos y “mágicos” del arte. De esta manera, el teatro es un ritual social y, para todos los que participan en él, un factor eficaz de mejora en nuestro proceso de personalización. A través de él la sociedad vive, piensa, siente y participa en los cambios que afectan a todos. Finalmente el teatro es filosofía.

Víctor Frankl, en su conocido libro “El hombre en busca de sentido”, al hablar sobre ese sentido hace énfasis el sentido de la vida no debiera interpretarse simplemente como una especie de redescubrimiento en un proceso de introspección. Aunque él no lo dice con tales palabras, ese parece ser el sentido de su pensamiento cuando afirma, comparando el método psicoanalítico y el suyo: “[...] la logoterapia es un método menos ‘retrospectivo’ y menos

'introspectivo'. La logoterapia mira más bien al futuro, es decir, a los cometidos y sentidos que el paciente tiene que realizar en el futuro. (Frank, V., 1998, p. 138).

Unos párrafos más adelante, este autor escribe: *“De acuerdo con la logoterapia, la primera fuerza motivante del hombre es la lucha por encontrar un sentido a la propia vida. Por eso hablo yo de voluntad de sentido [...]” (Frankl, V., 1998, p.139).*

Por otra parte, destacando el valor de la creatividad, de la ficción y de la imaginación en la obra de arte, E. Fischer afirma:

Es indudable que la función esencial del arte para una clase destinada a cambiar el mundo no consiste en 'hacer magia', sino en 'ilustrar y estimular la acción'; pero también lo es que nunca podrá eliminarse del todo un cierto residuo mágico en el arte, pues sin este mínimo residuo de su naturaleza original, el arte deja de ser arte.

El arte es necesario para que el hombre pueda conocer y cambiar el mundo. Pero también es necesario por la magia inherente a él. (Fischer, E., 2001, p.20-21)

2.1.2 La persona como ser relacional

En la filosofía moderna, profundamente antropocéntrica, la reflexión sobre el concepto de persona se ha ocupado poco por el enfoque metafísico y han predominado las consideraciones de tipo psicológico, sociológico, ético y jurídico.

Pero la importancia de tema no ha decrecido. En su libro, *Filosofía del hombre*, José Rubén Sanabria escribe:

Recientemente el tema de la persona ha adquirido en filosofía una importancia decisiva de tal manera que J.B. Lotz (1903-1992) ha llegado a decir: “en torno a la distinción entre persona y cosa gira todo el pensamiento occidental”. (Sanabria, 2000, p.244)

Con Descartes la persona de algún modo se reduce a autoconsciencia, no es ya el punto medular la cuestión metafísica relacionada con las sustancias y la autonomía. En Kant la reflexión sobre la persona tiene un carácter ético y axiológico. En Ch. Wolff la persona se define en relación a su capacidad de conservar la memoria de sí mismo.

Va a ser con la aparición de la filosofía personalista cuando finalmente se rescate a la persona histórica de carne y hueso:

Surgió el personalismo como recuperación del hombre existente en su singularidad y en sus circunstancias: el hombre es espíritu-encarnado, es pensamiento y extensión. Estamos en la antítesis del racionalismo y del idealismo. (Sanabria, 2000, p.245).

Aunque el personalismo tiene diversas variantes, todas ellas coinciden fundamentalmente en los siguientes principios: la persona es un ente único e irrepitable; en razón de su libertad tiene una dignidad única y no puede ser tratada como una cosa; es un ser en relación que para crecer y desarrollarse requiere de los demás; es un ser creativo y en proceso; autónomo y heterónomo, al mismo tiempo; generador de cultura.

Uno de los principales representantes del personalismo es E. Mounier:

“E. Mounier (1905-1950), insiste en la unicidad de la persona. Esta no es ni la conciencia, ni la individualidad, sino la actividad vivida de auto-creación, de comunicación y de

adhesión, que se aprehende y se conoce en su acto como movimiento de personalización”.

(Sanabria, J.R. 1987, p. 245)

Desde el punto de vista de la psicología, Gordon Allport define la personalidad como *"la organización dinámica de los sistemas psicofísicos que determina una forma de pensar y de actuar, única en cada sujeto en su proceso de adaptación al medio"*. (Martínez Caro, 2012).

De distintas maneras, los filósofos, psicólogos o antropólogos personalistas destacan también que si bien el ser persona es una dignidad, implica al mismo tiempo una responsabilidad: la del ejercicio ético de nuestra libertad. Esto significa que, aunque nuestro “deber ser” no nos es impuesto por el determinismo que rige al mundo físico, podemos reconocerlo; y, en un ejercicio correcto de nuestra libertad, la responsabilidad consiste en optar por el bien.

Desde su propio enfoque psicológico, Víctor Frankl relaciona directamente la voluntad o necesidad de sentido con su dimensión ética, cuando escribe:

En última instancia, el hombre no debería inquirir cuál es el sentido de la vida, sino comprender que es a “él” a quien se inquiere. En una palabra, a cada hombre se le pregunta por la vida y únicamente puede responder a la vida “respondiendo” por su propia vida; sólo siendo responsable puede contestar a la vida. De modo que la logoterapia considera que la esencia íntima de la existencia humana está en su capacidad de ser responsable. (Frankl, V., 1998, p.153)

Además, este reconocido psicólogo, superviviente de los campos de concentración nazis, en su obra subraya el carácter dinámico del proceso de personalización, así como el sentido de

responsabilidad que implica. De la siguiente manera expone que la personalización es un proceso dinámico:

El ser humano no es una cosa más entre otras cosas; las “cosas” se determinan unas a las otras; pero el “hombre”, en última instancia, es su propio determinante. Lo que llegue a ser –dentro de los límites de sus facultades y de su entorno- lo tiene que hacer por sí mismo
(Frankl, V., 1998, p.183-184).

2.2: (INTRODUCCIÓN)

2.2.1 El actor como persona y agente de “personalización”

La acción teatral y el actor no siempre han sido bien vistos en las épocas a lo largo de la historia, como nos mencionan en el libro “las Edades de Oro del Teatro”, su función de hecho ha recibido valoraciones muy distintas. Hubo un momento en el que el actor (particularmente el comediante) era tan mal visto que no se le permitía ser sepultado en un cementerio, sino que tenía que ser sepultado en terreno no sagrado. Esto nos habla de algo que requiere un análisis: el actor no solo es calificado por su capacidad técnica y dominio del oficio, sino que se le observa y evalúa también como persona, imputándosele una responsabilidad en su condición de comunicador social. Hasta hace muy poco, en el marco de intolerancia que existía tanto en el ámbito tradicionalista y conservador como en el ámbito liberal y reformista, esto último podía llevarlo incluso a un final trágico.

Si como comentamos en un principio, el teatro tiene sus orígenes en los rituales religiosos, no podemos perder de vista que estos son expresión de la necesidad de fortalecer la identidad y la unión, pero que al mismo tiempo son un tipo de conocimiento y una forma de poder.
(Macgowan, K. 1994, p.p.15-16)

En la antigüedad el brujo, el chamán, o el intermediario entre dios y el pueblo, era la principal autoridad moral, y se le atribuía la capacidad de interpretar tanto el presente como el pasado, así como la adivinación del futuro. Esto lo podríamos ilustrar con lo que pasó en el pueblo

hebreo, donde los profetas eran los que podían interpretar el sentido de los acontecimientos y a veces gozaban de un reconocimiento superior al que tenían los representantes del poder político. (Ibid.)

El actor, como acabamos de mencionarlo, no siempre ha sido bien visto. Dado que quienes detentan el poder buscan tener el control de las conciencias desde la concepción del mundo y de la vida, cuando ven surgir un poder diferente al suyo que logra competir con su capacidad de manipular las conciencias, automáticamente lo identifican como enemigo.

Cuando en Grecia surgen los filósofos y proclaman una nueva concepción del mundo y de la vida al margen de la concepción mítica, por muchos empiezan a ser vistos con recelo y desconfianza. Los nuevos relatos que presenta la filosofía no ponen su centro en la creencia religiosa, sino en la razón, que por su propia naturaleza es crítica y, por lo mismo, revolucionaria. Los filósofos van a ser mal vistos y, en su momento, perseguidos. Es el caso de Sócrates, quien, señalado y acusado por sus enemigos, termina siendo condenado a beber la cicuta. Y los dos motivos que se arguyen en su contra son: por un lado, el que era un corruptor de la juventud; por otro, que al hablar de los dioses había incurrido en *asebeia* (impiedad), al hablar de ellos de una nueva manera, distinta a la establecida por la tradición.

En el pueblo griego había una actitud bastante abierta en cuanto a las cuestiones religiosas, por lo que el poder sacerdotal no tenía el poder de control que en otras religiones. Los comediantes y dramaturgos tenían una gran libertad en la interpretación de los mitos religiosos, cosmológicos, teogónicos, cosa que en otras culturas solía estar muy censurada. Pensemos por ejemplo en la intolerancia religiosa de la edad media. Pero la creatividad y sus

nuevas versiones de los dramaturgos griegos no cambiaban en esencia el discurso predominante. El discurso filosófico, en cambio, impactaba los cimientos más profundos de la concepción tradicional del mundo y de la vida del pueblo helénico.

En las culturas más tradicionalistas, en la medida en que un individuo o grupo se aparta de los cánones establecidos por quienes detentan el poder, particularmente el poder religioso, desde ese momento se vuelve un enemigo público, “culpable” de presentar una nueva concepción del mundo. En el caso del teatro, las obras serán censuradas, incluso incineradas públicamente, y los actores serán socialmente rechazados. En la edad media la heterodoxia podía castigarse con la hoguera. No obstante, el teatro en la edad moderna terminará siendo predominantemente laico. Esto no impedirá que en los regímenes totalitarios el pensador y el artista creador, en la medida que gestionan el despertar de las conciencias, el “movimiento de personalización” del que habla Mounier, sean también perseguidos e incluso asesinados. Recordemos, por mencionar un caso, el destino trágico de Meyerhold, víctima de un sistema marxista-leninista intolerante incapaz de comprender e integrar los cánones innovadores de su arte.

Ahora bien, todavía dentro de muchos ámbitos sociales el teatro y los actores continúan siendo vistos con desdén. Aunque ya no sufran la persecución de otros tiempos, su labor de fondo sigue siendo muy incomprendida y, por lo mismo, poco apoyada y fomentada.

Una revisión objetiva de la historia nos sugiere que nunca desaparecerá el espíritu de competición que lleva al hombre a polarizar su atención en el poder, en el placer o en el dinero, y que lo divide en clases. Pero esto no significa que no podamos buscar acortar las

distancias y procurar la evolución y acercamiento de los que tienen más con los que tienen menos, en el marco social de una vida más justa y humana.

Tal vez la sociedad siempre estará dividida en pobres y ricos. Pero, ¿cómo integrar esta realidad en un contexto no conformista, si no es en un proyecto que lleve al compromiso de elevar al hombre cada vez a un nivel más alto de consciencia, de moralidad, de humanización y de personalización, independientemente de cuáles puedan ser en un momento dado las condiciones materiales en que la vida humana se pueda desenvolver?

En lo que al teatro se refiere, tenemos la siguiente situación.

El teatro tiene al menos dos expresiones: una, la culta y aristocrática, realizada por compañías con grandes recursos y con actores altamente profesionalizados, a cuyos eventos acuden los aristócratas con recursos económicos, poder y el nivel cultural necesario para comprender esas representaciones. La otra expresión es la del teatro popular, que con frecuencia sólo puede ofrecer obras sencillas de dramaturgos poco reconocidos, o parodias de grandes obras representadas a partir de limitados recursos materiales y con actores sin preparación profesional. Eso qué quiere decir. ¿Tenemos acaso dos mundos separados e irreconciliables; y no hay un punto de encuentro entre el teatro popular y el teatro culto?

Probablemente esta división, esta distinción, no la vamos a poder evitar, pero ¿qué podríamos hacer para que no sea tan drástica? Es más, ¿cómo podríamos lograr que estas dos versiones del teatro se retroalimenten de una manera más programada y enriquecedora? La expresión popular es más libre, más abierta, y tiene sus propias aportaciones, pues suele recoger algunos

elementos de la idiosincrasia de los pueblos que con frecuencia se pierden en el teatro culto, donde las grandes obras se reproducen con fidelidad a las culturas en que surgieron, con cánones que para la mayoría del pueblo son desconocidos. Entonces, ¿son irreconciliables estas dos formas de expresión? Creemos firmemente que no; pero la difusión de la cultura, y en particular de la cultura teatral, debe ir al fondo del problema. Es necesario que el teatro, en sus diversas formas de expresión, cuente con elementos y recursos que le permitan tener cada vez mayor calidad, sin renunciar a sus propios intereses, propósitos y naturaleza.

2.2.1 Profesionalización del actor

Es cierto que la profesionalización del teatro requiere una inversión, a veces muy grande. La cultura literaria del actor; la cultura corporal; la educación de la voz y las lecciones de canto; el entrenamiento gimnástico; la esgrima, etc., son cosas que la mayoría de las veces están muy lejos de la gente que hace teatro popular. Pero con una planeación inteligente y creativa, unas políticas educativas congruentes y una difusión propositiva de la cultura teatral, sin duda se podría hacer buen teatro a partir de un presupuesto modesto bien administrado que, además, pronto se recuperaría si se lograra captar el interés de un público numeroso.

Entonces de qué se trata todo esto. Sólo de que en el proceso de difusión de la cultura se haga llegar a todas las clases sociales, especialmente a las clases populares, la formación y los recursos básicos para que la actividad teatral y artística en general alcance el mayor nivel posible. Porque una guía correcto es fundamental para encausar los talentos e inquietudes, y que el artista no se disemine y gaste esfuerzos en ejercicios y pasiones desbordadas que a veces en ves de construirlo como mejor persona, lo vician y pueden llegar a dañar tanto física

como psicológicamente, además de las repercusiones con su entorno. En cambio con una correcta guía, sus pasiones serán encausadas y disciplinadas, construyéndolo de manera integral, para mejora de su oficio y de su ser íntimo.

CAPÍTULO 3: Propuestas destacadas en el teatro contemporáneo sobre el entrenamiento y la profesionalización del actor.

3.1. El arte y la profesionalización del actor.

Durante el siglo XX, la definición de arte ha estado sujeta a numerosas discusiones. Sin embargo, en esta investigación se adopta el concepto que surgió entre los griegos y se prolonga hasta nuestros días, y cuyas características sintetiza W. Tatarkiewicz en su libro *Historia de seis ideas*, con las siguientes palabras:

El concepto que logró establecerse después de una evolución de dos mil años poseía un número de propiedades. En primer lugar, implicaba que el arte forma parte de la cultura. Segundo, que el arte surge gracias a las destrezas. Tercero, que debido a sus cualidades especiales constituye, por así decirlo, una región separada en el mundo. Cuarto, que su objetivo es dar vida a las obras de arte: en las obras se encuentra su sentido, el arte se valora a través de ellas: el nombre de «arte» se otorga a las obras del artista, y no simplemente a su destreza. (2011, p. 74)

Consideramos importante hacer la precisión de que esta es básicamente la noción de arte que subyace en el desarrollo de la tesis. Partimos de que el arte y el artista surgen en un contexto cultural; que el arte supone la adquisición y ejercicio de unas destrezas que requieren profesionalización; que por sus cualidades especiales la obra de arte nos remite al mundo “extraordinario” de la experiencia estética, distinta de la ordinaria, a la cual enriquece y

resignifica. Asimismo aplicamos el concepto de arte tanto a la destreza del artista como a su obra o creación. A todo esto sumamos, sin embargo, otra característica general del arte, implícita también en su definición tradicional, y que consiste en que en todas sus modalidades, pero particularmente en el teatro, el arte es una forma de comunicación a través de la cual interactúan de manera eficaz individuo y comunidad. Esta comunicación, y de ahí su importancia, fortalece o renueva las estructuras sociales, promoviendo la participación de todos en lo que concierne al bien común, aun cuando este no sea su propósito inmediato. En consecuencia, el teatro siempre encierra una dimensión política, ética y pedagógica. Desde esta triple dimensión, el teatro refuerza, debilita o moldea los paradigmas sociales, el poder del Estado, las creencias y valores, las costumbres y los estilos de vida. Es por ello, simultáneamente, un foro político, un reportaje de la vida social y una especie de escuela de la comunidad.

Para Ernst Cassirer, los mitos y ritos constituyen la "escuela" del hombre arcaico, tanto respecto de su iniciación en el "orden", como de la actualización de su capacidad de "concentración" (Pastor Cruz, 1998, p. 151)

Intentar definir la profesionalización del actor nos introduce en una temática tan interesante como compleja. Pero en esta investigación no se pretende entrar en la amplia polémica que en los tiempos modernos se ha suscitado en torno a esta cuestión. Tan sólo se describirán brevemente los aspectos relacionados con la formación humanística y técnica requerida por el actor para el óptimo desempeño de su arte, desde la perspectiva de los autores elegidos para ello. Sobre las polémicas en torno a si el quehacer del artista es un oficio o una profesión; sobre si la remuneración de su trabajo debe realizarse de esta o aquella manera; sobre qué

política deberían regir los gremios de los actores, etc., son cuestiones que siendo muy importantes no responden directamente a los objetivos de esta tesis.

Llamamos profesionalización del actor al proceso de capacitación y formación técnica, sociocultural, psicofísica y emocional que deben proporcionarle los conocimientos y herramientas necesarios para que puede desempeñar su actividad artística con calidad, seguridad y creatividad, de manera que el ejercicio de su profesión coadyuve en su proceso de personalización y sea reconocido plena y justamente en el marco de las actividades culturales y de la vida social.

Por lo tanto, la profesionalización, tal como se aborda en esta investigación, se opone a la idea de que el teatro deba mantenerse como un acto meramente recreativo de aficionados para que no se contamine con los intereses económicos, o para que manifieste de manera más auténtica la comprensión y vivencia de la problemática sociopolítica por parte de la comunidad a la que va dirigida una obra.

Consideramos que la profesionalización del actor y de los artistas en general debe extenderse a toda la sociedad, y no sólo a los pequeños grupos que con sus propios recursos pueden acceder ella.

3.1.1 Arte y profesionalización del actor en Stanislavski

Stanislavski emprendió la tarea de convertir en un método o sistema el arte del actor. Buscaba conocer las leyes de este arte, prever los resultados a partir del análisis de las causas

y factores que hacen del actor un gran artista. Y para ello se basó en su propia experiencia como actor y director de escena, así como en la experiencia de otros artistas.

Su preocupación auténtica por el arte lo condujo más allá de los límites del realismo, por lo que su método sigue vigente como guía de directores y profesionales de la actuación. Se opuso a la idea de que bastaba ser aficionado a la actuación, así como a la rutina en los procesos de entrenamiento y la puesta en escena.

Consideró que el actor debería ser un verdadero profesional y que para ello había una vía. Buscando esa vía creó un sistema, un método, que nunca consideró definitivo y siempre estuvo renovando, actualizando, con el espíritu de investigación propio de un científico.

Su método no es un catálogo de ejercicios físicos, ni un manual de psicología, ni una enciclopedia sobre la cultura que debe poseer el actor. Sin embargo, remite a todos estos aspectos, pues considera que la formación actoral debe ser integral, y la actividad del actor, lo mismo que los autores que aquí reseñamos, más que una profesión la concibe prácticamente como un estilo de vida y una vocación.

Nuestra investigación de ninguna manera podría ser exhaustiva ni pretende serlo. Tan sólo busca evidenciar dos cosas. Primero, que es posible, a partir del concepto de persona, aproximarse a una coherente y fecunda sistematización de las reflexiones que han hecho en torno al ser y al hacer del actor algunos de los grandes teóricos del teatro contemporáneo; y, segundo, que la profesionalización, tal como aquí es concebida, hace posible que el proceso escénico sea efectivamente un factor de mejora en la personalización del actor. La

profesionalización, desde la perspectiva propuesta en este trabajo, comprende teoría y práctica, entrenamiento y formación, técnica y valores. Es decir, la preparación del actor es contemplada de forma integral, como un proceso de maduración de sus facultades y buenos hábitos físicos, emocionales y morales (actitudinales, intelectuales, socioculturales) que lo convierten en una mejor persona. Como un proceso que tiene que ver con el ejercicio específico de su oficio, pero que debe abarcar e impactar toda su vida; y, cuyos efectos, además, van más allá del individuo. La calidad de la interpretación escénica del actor es determinante en el logro del “acontecimiento dramático”, en el cual se persigue la integración activa del auditorio.

En esa fusión entre el “hecho teatral” y el “acontecimiento dramático” nos encontramos entonces ante la realización plena del rito, de la participación completa de la comunidad en la experiencia primigenia que nos revela, mucho más profundamente que las palabras o las ideas podrían hacerlo, la verdadera naturaleza [social, comunitaria] humana en ese actuar que llamamos Vida. (Solórzano, Weisz et al., 1999, p. 91)

La meta del “acontecimiento dramático” es, por tanto, la katarsis y el placer estético, por cuyas vías el actor y el auditorio, cada uno a su manera, se acercan a la búsqueda de sentido que persigue el arte.

La ‘katarsis’ es el vínculo que se crea entre la experiencia poética que da origen a la representación, y la experiencia estética que resulta de la representación. La ‘katarsis’ es, pues, identificación, solidaridad, participación, en fin, comunicación con la que se forma una especie de comunidad donde, a través de experiencias distintas hay, sin embargo, un “acuerdo”, una comprensión común, como diría Gadamer, a partir de dos horizontes distintos. (Solórzano, Weisz et al., 1999, p. 91)

Principios del método de las acciones físicas de Stanislavski.

Stanislavski era un verdadero enamorado del teatro, un artista y un “científico” de este arte, un soñador y un realista:

“[...] para mí el teatro es un gran misterio en el cual están maravillosamente unidos el eterno fenómeno, el sueño de la perfección y el sueño de lo eterno. Solamente a un teatro así vale la pena darle la vida propia.” (Stanislavski C. 1998, p. 23)

El actor, desde la perspectiva de Stanislavski, no es un imitador, sino un creador. Pero no un creador absoluto, sino integrado y en colaboración con todo el elenco y, **muy particularmente**, con el director de escena. Además, debe estar atento no simplemente a sus movimientos corporales, ni solamente a las palabras o a la emoción, sino que la actuación debe comprender y expresar todo esto en forma orgánica, como expresión de la unidad misma que debe haber en la personalidad del actor.

“El actor crea la vida completa de un ser humano sobre el escenario, cada vez que interpreta un papel. Este ser humano debe ser real y orgánico en todos sus aspectos: físico, mental y emocional. Además, debe ser único; el mismo que imaginó el autor, que le explicó el director y que como actor sacó a la superficie desde lo más profundo de su ser. Y ese personaje creado sobre el escenario debe ser único y diferente de todos cuantos han sido creados.” (Stanislavski C. 1998, p. 66)

En la puesta en escena debe estar presente el hombre completo. Esto significa que no debe disociarse la experiencia interna de la externa, ni viceversa. Este tipo de interpretación presupone un ejercicio de autocontrol corporal y emocional por parte del actor que, una vez convertido en hábito lo enriquece no sólo como artista, sino también en su condición de persona.

Para Stanislavsky “La meta directa y declarada del trabajo actoral es la recreación de la organicidad. Por medio del “sistema”, el actor aprende primero a estar orgánicamente presente en escena y a prescindir de los papeles que deberá interpretar. (...) En segundo lugar, la así llamada “vivencia” (perezivanie) no es la meta del “Sistema”, y tampoco es su único (o privilegiado) aspecto. Es sólo la parte psicamental de un trabajo complejo, cuyo aspecto físico es la “personificación”. La vivencia activa la sensibilidad escénica interior, y la personificación activa la sensibilidad escénica exterior. Por eso, lo que el actor debe alcanzar es la sensibilidad escénica general, que es la síntesis, no la suma, de dos sensibilidades escénicas: la interior y la exterior.” (Barba E.; Savarese N., 2009, p. 65)

En este texto se pone manifiesto el cuidado que tiene Stanislavski en establecer un equilibrio entre la vivencia interna y la expresión de la misma en la “personificación”. De alguna manera lo que el auditorio percibe no es directamente la vivencia interna, a ella accede a través de la expresión externa realizada por medio de la voz y del lenguaje corporal. Pero esta expresión adquiere su fuerza en la vivencia interna. Por consiguiente, tan importante es la sensibilidad escénica interna como la externa; ambas son dos aspectos inseparables en el ambiente escénico que debe envolver a los actores y al público.

La vivencia interna, por otra parte, no consiste en una simple sugestión, en una sobreexcitación nerviosa para la actuación. El actor en todo momento debe ser dueño de sí, debe mantenerse frío, en autocontrol. Porque lo psíquico o emocional no debe estar separado de lo mental. Solo de esta manera puede expresar artísticamente lo cotidiano.

“La vivencia”, en el “Sistema” de Stanislavski, es la construcción de un aparato psicamental sustituto, capaz de suplantar tanto el aparato de la cotidianidad como el de los clichés interpretativos.

Es una construcción en “frío”, pero que produce “calor”, aumento de la temperatura (“surplus”: extra, sobrante, excedente); que conduce al actor a “vitalizar su propia mente”, más que a “revivir en su propia mente”. CITAR

Pero, así como en Platón el auriga (razón) debe controlar y guiar la dirección del carruaje jalado por los caballos de los apetitos irascible y concupiscible, así encontramos claramente expresado en Stanislavski que el papel o función de la mente no es solamente dirigir las emociones y mantenerlas en “frío”, sino también coordinar y dar coherencia al cuerpo:

La “mente en vivencia” del actor de Stanislavski es verdaderamente una mente dilatada. Esta mente dilatada induce, al justificarla, la acción física coherente, realizada por un cuerpo dilatado. Exactamente como en la naturaleza, pero gracias a un trabajo consabido”. (Barba E.; Savarese N., 2009, pp. 66-67)

Respecto a la importancia de lo relativo al cuerpo y a los elementos físicos integrados en el proceso escénico hizo valiosas aportaciones, especialmente en la segunda etapa de su obra:

El método de las acciones físicas, sostiene Serrano, es el escrito de Stanislavski de mayor claridad metodológica, porque establece el recorrido de la creación actoral: (a) evita los llamados “ensayos de mesa”, (b) propone un análisis activo de la situación dramática, rescatando la línea de acción principal, (c) transforma en objetivos de acción esa línea para que el actor pueda improvisar, (d) construye por improvisaciones sucesivas una línea de acción física con el fin de que ésta movilice las condiciones interiores y las circunstancias que justifiquen la conducta exterior del personaje [...] (Lavatelli, Julia, 2008, p. 152)

La memoria emocional de la que habla nuestro autor, apunta en esta misma dirección. La emoción del actor debe ser espontánea, resultado de activación de una especie de automatismos alimentados de nuestra experiencia, con lo que resulta que la preparación del actor abarca verdaderamente todos los momentos de su vida:

“[...] tenemos una memoria especial para los sentimientos que trabaja inconscientemente, por y para sí misma. Está allí, en todo artista. Eso es lo que hace de la experiencia una parte esencial de nuestra vida y oficio. Todo lo que debemos hacer es saber usarla”.

[Funciona] “Por medio de una ‘evocación’ de todas las manifestaciones de la vida y cómo nos sensibilizamos ante ellas. A través de un procedimiento adecuado en condiciones de tiempo y ‘soledad’, el actor puede realizar una especie de introspección memoriosa para evocar imágenes que recuperen o “re-vivan” el estado emocional, para vincular este estado anímico con el personaje teatral en el aquí y el ahora de la propia acción dramática que se desarrolla alrededor suyo”.

“[...] cuando uno logra evocarlos [los recuerdos emocionales] podemos rescatar el carácter esencial de la emoción para sumarlo al de nuestra propia emoción escénica”. “Todo el secreto consiste en aprender el secreto de nuestra propia experiencia”. (Stanislavski, 1998. p 31-32)

Pero en realidad la memoria emocional no sólo activa los sentimientos en la caracterización de un personaje; unida a la concentración también genera a nivel inconsciente reacciones corporales, es decir, es también memoria kinésica, aunque nuestro autor no lo expresa con estos términos:

“Su verdadero trabajo debe ser hecho en ‘soledad’, consigo misma, a través de la concentración. Gradualmente le tomará menos y menos tiempo”. “Definirá todo en su interior con un fin definido y con la práctica una simple insinuación le hará ‘ser’ lo que quiera. Entonces usará las palabras del autor y si su elección fue apropiada éstas sonarán nuevas, siempre vivas, orgánicas. No necesitará representarlas, su cuerpo las recordará. Apenas necesitará darles forma, ya que acudirán con naturalidad y espontaneidad. Todo lo que necesitará será poseer una perfecta técnica corporal, para poder proyectar cualquier emoción que esté dispuesta a expresar”. (Stanislavski, 1998. 36-37).

Como podemos observar en la cita anterior, Stanislavski concede una gran importancia a las palabras del autor dramático, respecto al cual también afirma:

“Para convertirse en el asociado del autor, para representar su trabajo en el escenario, el actor no sólo debe absorber el tema como un todo, sino también su forma verbal. No nada más debe saber las palabras, sino introducirlas en sí mismo, hasta transformarlas... en muy suyas. (Stanislavski, C. 1987, p. 138)

Stanislavski, en lo que respecta a la formación del actor, si bien concibió claramente que debe ser integral y abarcar los aspectos físicos, emocionales y socioculturales, en la primera etapa de su obra puso especial énfasis en estos últimos.

En sus obras insiste en la necesidad del autocontrol, el cual debe ser cultivado por el actor a través de su constante dominio mental. A esto se refiere cuando habla de la importancia de la concentración:

“Recuerde esta palabra: concentración. Es importante en cualquier arte y especialmente en el nuestro. La concentración es la cualidad que nos permite dirigir todas nuestras fuerzas anímicas e intelectuales hacia un objetivo preciso y continuar tanto como uno desee, algunas veces hasta por un tiempo mayor del que pudiese soportar nuestra fuerza física. (Stanislavski, 1998, p 17).

Respecto al papel del auditorio, considera que su sobreexcitación no deteriora el proceso escénico y ni afecta negativamente el desempeño del actor, sino que, por el contrario, complementa el proceso escénico y estimula la creatividad del actor:

Algunos piensan que las condiciones de tener que crear en público son deteriorantes. Al contrario, ellas alimentan esta clase de comunión, porque la atmósfera de una función,

impregnada pesadamente con la excitación nerviosa de la multitud, sirve como canal más efectivo para la creatividad del actor. El sentimiento de la masa, aviva el del actor, estimulado, intensifica la atmósfera del auditorio, y esto aumenta el fluir de las corrientes interiores. Dejen que el actor vierta al exterior las radiaciones de sus emociones, cuando está en silencio o sin moverse, en la oscuridad o en la luz, consciente o inconscientemente. Dejen que el actor crea que estas son el medio más efectivo irresistible, sutil y poderoso para transmitir las cosas más importantes, superconscientes, invisibles, que no puedan ser puestas en palabras por el dramaturgo. (Stanislavski. 1984, p. 72)

En suma, Stanislavski hace ver de una manera convincente que la profesionalización de actor que propone en su método es totalmente congruente tanto con las exigencias técnicas del proceso escénico como con la formación del artista en su condición humana de persona, en su condición de ser evolutivo que conforme se disciplina integralmente en su desempeño físico, emocional y mental, mejora. No se trata, por lo tanto, de que la flexibilidad muscular, la cultura literaria o la versatilidad emocional, cultivadas aisladamente y por sí mismas, me hagan mejor persona; sino que, si contribuyen de manera decisiva a esto último, es porque implican un ejercicio integral y responsable, ético y sistemático, de mi libertad y de mi entrega al trabajo, en una actitud de compromiso y servicio. En el pensamiento de Stanislavski, como ya se comentó, la preparación y entrenamiento del actor no están separados del resto de su vida, sino que son una ampliación de la experiencia humana en la que lo ordinario se hace de modo extraordinario.

En el desarrollo de otros temas, no expuestos aquí, como los de “circunstancias dadas”, “relajación”, “comunicación y contacto”, “unidades y objetivos”, etc., Stanislavski confirma, profundiza y enriquece las reflexiones planteadas.

3.1.2 Arte y profesionalización del actor en Bertolt Brecht

El teatro épico de B. Brecht es una reacción contra el drama realista, como lo vimos anteriormente. En consecuencia, contrasta profundamente en varios aspectos con la propuesta de Stanislavski. Sin embargo, a partir de la comprensión de las diferentes maneras como integran en la formación del actor el cultivo de las dimensiones de la personalidad humana (ya muchas veces repetidas en nuestra investigación), es posible complementar o conciliar armónicamente sus respectivos planteamientos.

No se pretende forzar los principios teóricos de los autores estudiados para encuadrarlos en un esquema preconcebido. En todo momento se busca presentar con objetividad el pensamiento de cada uno de ellos, con sus diferencias, coincidencias o contradicciones. El objetivo es, más bien, demostrar que en cualquiera de las teorías que aquí se exponen, los autores contemplan las diversas dimensiones de la personalidad del actor, sin omitir ninguna de ellas. Y que esto es, precisamente, lo que nos permite proponer a manera de modelo teórico explicativo este tipo de análisis, en el que el concepto de persona constituye el eje central en torno al cual se estructuran, diferencian, explican y relacionan todas las ideas de los diferentes autores, dándoles así unidad, coherencia y claridad.

Konstantin Stanislavski fue pionero en el teatro épico (que él no llamó así), en el sentido de que siguiendo los principios del realismo intentaba copiar el comportamiento humano real a través de las técnicas de actuación, y no le gustaba la elevada emoción melodramática. Pero

fue Bertolt Brecht quien llevó a su máxima expresión el teatro épico (entiéndase en el sentido de “narrativo” o “discursivo”), polarizándolo en lo político y lo social.

Por la estructuración que presenta el *Pequeño Organon*, obra en la que Brecht revela muchas de sus principales ideas sobre el teatro, no lo citaremos por las páginas de la fuente, sino por la numeración correspondiente a sus fragmentos. Es la forma como suele hacerse.

Según Brecht, “El teatro consiste en la reproducción, en vivo y con fines de entretenimiento, de acontecimientos imaginarios o conocidos por tradición, en los cuales se produce un conflicto entre seres humanos” (Brecht, 1984, # 1).

Brecht identifica la función de entretener como la más noble del teatro: “La función más importante de esa institución que denominamos *teatro* [...]: la de entretener. Es la función más noble que hemos hallado para el teatro” (Brecht, 1984, # 2). En consecuencia, se opone a que pueda convertirse “en una especie de feria de la moral”; y considera que “Ni siquiera se le debería adjudicar un papel didáctico; por lo menos, no debería enseñar nada más útil que moverse con placer en el plano físico o en el terreno espiritual” (Brecht, 1984, # 3).

Además de señalar que existen diversos tipos y grados de placeres, comenta que aún hoy el público se sigue entreteniendo con un gran número de obras dramáticas del pasado. A partir de esa observación, y a modo de introducción a la propuesta que luego presentará, problematiza el hecho para mover a la reflexión:

Por ello, al ver que somos capaces de deleitarnos con reproducciones de periodos tan diversos, cosa que parece haberles sido posible a los hijos de esos siglos vigorosos, cabe

preguntarse si no hay razón para sospechar que aún no hemos descubierto los placeres propios de nuestra época, las diversiones que lleven el sello de nuestro tiempo. (Brecht, 1984, # 11).

La propuesta de Brecht consiste ver el teatro en una forma realista, pero no al estilo del realismo del teatro burgués, al cual se opondría; no en el sentido de una reproducción fiel de la vida real, sino como un relato o narración coherente de la vida social. Incluso ve con desdén la afición a los recursos estilísticos, a los que considera accesorios a la obra:

Esos son, precisamente, los artificios poéticos y los recursos teatrales que disfrazan las incoherencias de la historia relatada. Nuestros teatros no tienen la capacidad ni el deseo de narrar esas historias [...] con claridad y precisión, es decir, dando verosimilitud a la concatenación de los hechos. (Brecht, 1984, # 12).

Sobre este mismo asunto, en otro lugar escribe:

Hoy el restablecimiento de la realidad del teatro es una premisa para alcanzar representaciones realistas de la convivencia humana. La excesiva potencialización de la ilusión en las localizaciones y una manera de actuar “magnética”, que provoca la ilusión de que participamos en un suceso momentáneo, aleatorio y “verdadero”, concede a todo tal naturalidad que ya no podemos intervenir con la razón, con la fantasía con las reacciones, y nos sometemos, somos meros espectadores y nos convertimos en objeto de la “naturaleza”. (Brecht, 2004, pp.30-31)

Ciertamente afirma la dimensión estética del teatro, deleitar y entretener, y por tanto la importancia de la ficción: “La ilusión del teatro ha de ser parcial, de modo que siempre pueda ser reconocida como ilusión”; pero, finalmente, anterior al deleite estético hay otro objetivo primordial: “Y ésta es la razón de nuestra exigencia actual de naturalidad: deseamos cambiar la naturaleza de nuestra convivencia”. (Brecht, 2004, p.31)

Pero tanto en sus planteamientos teóricos como en sus creaciones escénicas, Brecht da prioridad al contenido por encima de la forma. Y esto tiene una razón filosófica de fondo. En consonancia con la mentalidad positivista y cientificista (recordemos la teoría de los tres estados: el teológico, el metafísico y el científico), desdeña las formas expresivas que a través de la forma explota o sobreexplota el recurso a la imaginación y al lenguaje simbólico:

Porque si buscamos una diversión de naturaleza inmediata, un placer rico y perdurable, que pueda ser proporcionado por nuestro teatro a través de sus reproducciones de la vida social, debemos tener en cuenta que somos los hijos de una era científica. (Brecht, 1984, # 14).

Por otra parte, desde su concepción marxista, ese teatro que no es fiel al relato de lo social y lo disfraza con recursos poéticos es un teatro enajenante, al servicio de los intereses de la burguesía dominante y opresora del proletariado:

Si el nuevo pensamiento, si la nueva sensibilidad no han penetrado aún realmente en las grandes masas humanas, es porque las ciencias [...] ven entorpecidos por la burguesía [...] sus intentos de explorar otro dominio, que aún permanece en las tinieblas: el dominio de las relaciones que se han establecido entre los hombres, en su empresa común de explotar y someter a la naturaleza. . (Brecht, 1984, # 17).

Así como en Stanislavski existe la preocupación de hacer del arte una técnica científica; en Brecht existe la preocupación de instaurar la mentalidad analítica y objetiva de la ciencia dentro del arte, y en particular en el teatro. Pero no para introducir temas científicos, sino para lograr entender la vida social, su evolución y sus contradicciones, desde la perspectiva de la clave científica de su evolución: la lucha de clases. Porque, desde su concepción, el teatro no debe ser un lugar de escenificación de manifestaciones sociales, sino que el teatro

en sí mismo debe ser una manifestación, al servicio de la evolución social: “[...] es un acto de violencia considerar este objeto tan consuetudinario que es el hacer teatro [...] exclusivamente como una forma de manifestación pública entre otras muchas. Y unas líneas adelante puntualiza: [...] el hacer teatro sólo sirve a este fin, es decir, que sólo interesan las manifestaciones; que las personas en cuestión han escogido, entre las muchas maneras de hacerlas, precisamente la de hacer teatro”. (Brecht, 2004, p. 34).

La forma no importa tanto como el contenido y los objetivos, pues “La tarea principal del teatro consiste en interpretar la anécdota y en exponer su sentido a través de los efectos de distanciamiento apropiados” (Brecht, 1984, # 70). Sobre este presupuesto, Brecht explica el concepto de la “distanciación” como una forma de escapar o liberarse de la catarsis inhibitoria del juicio, propia del teatro “dramático” o “aristotélico”. También establece una serie de principios que diferencian a éste de su teatro “épico”. El concepto de distanciación y algunas de las estrategias propuestas por Brecht para llevarla a cabo ya fueron mencionadas en el primer capítulo de este trabajo.

La técnica de actuación del teatro épico se basa en el efecto de distanciamiento ('V-Effekt': la letra 'V' refiere al término alemán 'Verfremdung', que significa extrañamiento o distanciamiento). Una representación “distanciada” es una representación que permite reconocer el objeto presentado, pero al mismo tiempo lo hace ver como algo extraño. (Levy-Daniel Héctor, 2008, p. 176).

Sólo añadiremos ahora que él considera que las estrategias de distanciamiento deben estar presentes en todos los elementos del teatro, y que es una responsabilidad de todos y cada uno de los integrantes del proceso escénico (actor, director, escenógrafo, etc.) generarlas y

compartirlas desde los mismos ensayos. Así, por ejemplo, a propósito de la “literaturización del escenario”, como estrategia de distanciamiento, escribe:

Títulos que se anteponen a las escenas para que el espectador pueda pasar del ‘que’ al ‘cómo’; proyecciones que están en contraste con los hechos que suceden en el escenario; la exposición del aparato de la luz y de la música; la distanciación de lugares demasiado ‘conocidos’ que los vuelve llamativos en su significado social verdadero; todo ello permite al espectador esa actitud deseada de la contemplación realista, que es tan necesaria en un mundo de premeditada confusión de los conceptos, de falsificación consciente o inconsciente de las emociones. (Brecht B., 2004, p.218-219)

Otro concepto fundamental de la teoría brechtiana es el de gestus, que define de diversas maneras: “Bajo gesto hay que comprender un conjunto de gestos, mímica y expresiones que una o varias personas dirigen a otra persona o a varias” ((Brecht B., 2004, p.281). Es por ello que hablando sobre “música gestual”, ofrece sobre esta noción la precisión siguiente:

Bajo gesto no ha de entenderse gesticular, no se trata de movimientos de manos que subrayan o aclaran. Se trata de actitudes totales. Un lenguaje es gestual cuando se basa en el gesto, anuncia determinadas actitudes del que habla, y que éste adopta frente a otras personas. (Brecht B., 2004, p.240)

En el gesto, en concordancia con el enfoque político, destaca que no todo gesto es un gesto social, y que en definitiva es este el que más importa:

Pero lo importante es que este principio de fijar la atención en el gesto le permita [al músico] adoptar una actitud política haciendo música. Para ello es necesario que desarrolle un gesto social. (Brecht B., 2004, p.241)

En última instancia, el “gestus” no es sino otra estrategia de distanciamiento, relativa a la función y usos del lenguaje verbal y no verbal en el escenario: “Un método sencillo para el actor de distanciar el gesto consiste en separarlo de la mímica” (Brecht B., 2004, p.165) ; y como tal, el distanciamiento del mismo “gestus” puede acentuado al ser expresado simultáneamente diversos recursos escénicos:

Un excelente criterio frente a una pieza de música con texto es mostrar con qué actitud, con qué gesto, el intérprete ha de presentar las diversas partes; mesurado o furioso, humilde o despectivo, comprensivo o desdeñoso, astuto o ingenuo. En cualquier caso serán preferibles los gestos más corrientes, más vulgares y más banales. De este modo se podrá aquilatar el valor político de la pieza musical. (Brecht B., 2004, p.243)

Brecht expone la contraposición de funciones existente entre los teatros “épico” y “dramático”, en el esquema (sintetizado) que a continuación mostramos (Brecht, 2004, p. 46):

EN LA FORMA DRAMÁTICA	EN LA FORMA ÉPICA
<ul style="list-style-type: none"> - El escenario encarna un suceso - Implica al espectador en una acción: <ul style="list-style-type: none"> • Consume su actividad • Le posibilita sentimientos • Le procura vivencias - El espectador es implicado en una acción - Se trabaja con la sugestión - Los sentimientos se conservan - - El hombre se presenta como algo conocido. - El hombre es inmutable - El mundo es como es - Lo que el hombre debe hacer - Sus instintos 	<ul style="list-style-type: none"> - El escenario lo cuenta - Lo convierte en observador <ul style="list-style-type: none"> • Despierta su actividad • Le obliga a tomar decisiones • Le procura conocimientos - El espectador es confrontado con ella. - Se trabaja con argumentos - Los sentimientos se exageran hasta producir conocimiento - El hombre es objeto de análisis - El hombre es mutable e inductor de mutaciones - El mundo se va transformando - Lo que puede hacer - Sus motivos

El teatro “épico” de Bernolt Brecht es un teatro político y didáctico, orientado a enseñar al público a adoptar una actitud crítica de la vida social y un compromiso político. El teatro es,

desde esta perspectiva, un recurso para liberarse de la enajenación impuesta por la ideología capitalista, y un medio para mover al compromiso político. Enfáticamente afirma:

Nadie puede estar por encima de la lucha de clases, porque nadie está por encima de los hombres. La sociedad no podrá tener un vocero común mientras esté dividida en clases antagónicas. Por ello en materia de arte, 'ser imparcial' sólo significa 'pertenecer al partido dominante'. (Brecht, 1984, # 55).

Una vez presentados algunos de los lineamientos generales del teatro épico brechtiano, veamos cómo es contemplado por éste el ser y el hacer del actor. Así pues, a continuación pasaremos a la consideración de los rasgos característicos del actor en la concepción brechtiana, con el objetivo de analizarlos y ponderarlos brevemente desde las perspectivas y enfoques adoptados en esta investigación.

La propuesta de Brecht se confronta a la de Stanislavski en aspectos sustanciales que determinan diferencias fundamentales respecto al ser y al hacer del actor: identificación contra distanciamiento; dramatismo contra narración; determinismo naturalista contra relatividad histórica; actitud apolítica contra compromiso político; individualismo contra colectivismo; interpretación de un personaje contra mostración de éste; predominio de la emoción contra predominio de la razón crítica, etc. Sin embargo, esta polaridad de perspectivas es sólo parcial, y probablemente se deba contemplar más bien como una complementariedad, que permite diferentes vías de enfrentarse con el quehacer y el entrenamiento escénico, enriqueciendo en esta variedad tanto el aspecto físico, como el psicológico, así como la integración crítica del entorno (la parte de la conciencia), dándose así en el actor un crecimiento cada vez más integral.

Ambos coinciden en que el principal protagonista del proceso escénico es el actor; en que no debe abusarse del uso de los recursos escénicos; en que el teatro debe reflejar la realidad; en que el teatro es para divertir y enseñar, etc.; aunque, ciertamente, la interpretación que hacen de todo ello es muy distinta. Pero una cosa es que las perspectivas sean distintas y otra que sean realmente contrarias.

Congruente con su concepto respecto a la función primordial del teatro (“interpretar la anécdota y en exponer su sentido a través de los efectos de distanciamiento”), Brecht considera que el actor es sobre todo un narrador de historias que muestra su sentido con el propósito de enseñar deleitando, privilegiando lo primero (enseñar):

“Brecht considera el teatro como un “equipo de relatores” que se ofrecen a representar determinados relatos, es decir, a prestarles sus personas o construirles ambientes. Y el fin que persiguen esos relatos consiste en proporcionar al público el placer de observar el comportamiento humano y sus consecuencias, con un sentido crítico, productivo, es decir, el público tiene que poder someter a crítica las situaciones y comportamientos presentados ante él”; “De esta manera, el público se convierte también en relator” (Levy-Daniel Héctor, 2008, p. 173).

Igual que Stanislavski, Brecht reconoce que el actor requiere una preparación profunda y rigurosa. Reconoce claramente la dimensión política y pedagógica de su teatro, y obviamente sabe que nadie puede enseñar ni presentar críticamente lo que no conoce:

Sin concepciones ni intenciones personales es imposible elaborar una reproducción de la vida social. Quien nada sabe nada puede mostrar, porque ¿cómo ha de distinguir lo que es digno de ser conocido? Si el actor no quiere ser un mono o un loro, debe asimilar los

conocimientos de su época acerca de la vida social tomando parte en las luchas de clase.

(Brecht, 1984, # 55).

Y manifiesta abiertamente que ser actor no es tarea simple:

“Cuando visitamos nuestras escuelas de arte dramático vemos que creen que se necesita muy poco para hacer de uno un actor. Enseñan un poco a hablar con claridad, un poco de gimnasia, un par de expresiones para emociones, maquillaje y a aprender de memoria”; “Se supone que los talentos llevan en sí, innato, todo lo que necesita una obra dramática [...]”

(Brecht, 2004, p. 263)

Porque la acción que debe realizar el actor en escena, debe poner de manifiesto la convivencia de los hombres, relatarla críticamente, y eso requiere conocimiento: “Y para mostrarla [esa convivencia] se necesita más de lo que hay dentro de un actor, más de lo que le es innato. Aquí entra en juego lo que se puede aprender” (Brecht, 2004, p. 265).

Por tal motivo, le resulta paradójico que históricamente apenas se haya escrito algo significativo sobre la preparación profesional del actor:

Tan viejo como es el arte del actor no hay nada, quitando algunas buenas descripciones de cómo grandes actores interpretaron determinados papeles o escenas, más que el libro no muy antiguo del director ruso Stanislavski que trata del arte del actor. (Brecht, 2004, p. 265).

Lo hasta aquí dicho basta para poner de manifiesto cómo también desde la perspectiva brechtiana el cultivo sistemático de la imaginación, de la capacidad analítica y de observación, de la memoria y del cuerpo del actor no pueden dejarse a la improvisación. Y ya hemos mostrado cómo el crecimiento del actor como persona depende precisamente de la educación teórica y práctica, armónica e integral, de todos esos aspectos de la personalidad.

En los comentarios y citas anteriores se ve claramente la importancia que da a su formación académica, histórica y político-social; lo que hemos denominado como formación “espiritual”. Pero asimismo ponen de relieve el reconocimiento de que la preparación del actor comprende también sustancialmente su entrenamiento físico. Sobre este último afirma expresamente:

“La formación en las artes atléticas (danza, esgrima, incluso lucha) es sin duda importante para el actor que ha de dominar su cuerpo. Pero todavía más importante es que aprenda a transmitir a todo su cuerpo el gesto, y para ello se necesita una formación de la sensibilidad. Formar el cuerpo como un instrumento no carece de peligro, no sólo debe ser el objeto, sino también el sujeto del arte”. (Brecht, 2004, p. 297)

En este texto se destacan dos cosas. No sólo, efectivamente, hay que dominar el cuerpo dotándolo de la agilidad, flexibilidad y fuerza que le proporciona la práctica atlética, para con ello facilitar ciertas acciones escénicas y evitar algunos peligros inherentes a ellas; sino que el acondicionamiento físico, además, en la formación del actor debe servir al “gestus”, connotación específica ajena a cualquier educación gimnástica de carácter general. Pero, por otra parte, como el “gestus” es reflejo de una actitud, generalmente de carácter social, presupone la existencia de una sensibilidad cultivada si ha de ser utilizado eficazmente como estrategia de distanciamiento. Y la sensibilidad nos remite naturalmente a la esfera de las emociones.

¡Contradicción!, podríamos pensar. Si el actor debe generar distanciamiento, justamente lo opuesto a la “identificación” a la que conduce la catarsis aristotélica, ¿cómo puede hablar Brecht de una “formación de las emociones”? Sin embargo, nuevamente encontramos aquí

un nuevo punto de encuentro tras la aparentemente inconciliable postura de los teatros épico y dramático:

El rechazo de la identificación no proviene de un rechazo de las emociones y tampoco conduce a él. Es precisamente tarea de la dramática no aristotélica demostrar que la tesis de la estética vulgar, según la cual las emociones sólo pueden desencadenarse por la vía de la identificación, es errónea. Sin embargo, una dramática no aristotélica ha de someter a una crítica cuidadosa las emociones condicionadas por ella y encarnadas en ella. (Brecht, 2004, p. 21).

Esta misma complementariedad se pone de manifiesto en el proceso de composición del personaje que el actor debe llevar a cabo. De manera muy simplificada podría tal resumirse de la siguiente manera. El actor debe ser un buen observador de la realidad, de sí mismo y de su auditorio. En un primer momento, a partir de la lectura del texto y los primeros ensayos, el actor debe ir descubriendo, con sorpresa y curiosidad, a su personaje, por vía inductiva y con la ayuda del director y de todo el elenco. Para ello no debe tomar las situaciones del personaje con naturalidad, sino cuestionando su comportamiento y planteando otras posibles alternativas de acción, como quien vive un conflicto interior. En segundo momento, cuando ha reunido todos los elementos del personaje, realiza una parcial identificación con éste, ahora desde un punto de vista subjetivo. Finalmente, en un tercer momento, el actor crea la distanciamiento del personaje para verlo no ya en su individualidad sino en su situación y en sus relaciones con la sociedad, compartiendo este proceso con el auditorio y promoviendo su actitud crítica (Levy-Daniel Héctor, 2008, p. 183-184). En todo este proceso Brecht destaca, asimismo, la importancia que se debe conceder al texto, al relato como eje del proceso escénico; al trabajo en equipo y al auditorio.

En síntesis, en la concepción brechtiana hay una clara atención al desarrollo, no genérico sino específico, de todas las dimensiones de la personalidad del actor, lo cual, como lo hemos ido evidenciando, lo hace mejor persona.

Pero la importancia de la preparación del actor no radica solamente en su impacto individual, sino sobre todo en sus consecuencias sociales, donde el intérprete tiene la responsabilidad de guiar al espectador, ofreciéndole espectáculos de calidad, para que los estándares lejos de ser improvisados encuentren, cada vez, caminos de mejora donde público-artista de la mano, monitoreen un crecimiento constante de la calidad, lo cual, debe aclararse, puede ser un tema polémico, pero un espectáculo hecho con técnica, no importa su escuela o experimentación siempre denotara calidad.

Porque es un error creer que no merece la pena hablar de los esfuerzos de los aficionados por hacer arte si el arte “no gana nada con ello”. Una mala función de teatro no es una función que, a diferencia de una buena, no deja una impresión. El dicho “si no beneficia tampoco hace daño” es erróneo, al menos en lo que se refiere al arte. El buen arte fomenta la sensibilidad artística, el mal arte no la deja intacta, sino que la daña. (Brecht, 2004, p. 304).

Y tales consecuencias no son sobre todo de carácter estético: “El efecto del teatro sobre la formación del gusto no es lo más importante, pero sí quizá lo más evidente” (Brecht, 2004, p. 304); sino que afectan de manera muy amplia e inevitable al auditorio:

No hay obra de teatro ni función de teatro que, de una manera u otra, no intervenga en las ideas y las emociones de los espectadores. Es un signo de la grandeza del arte: que nunca deja de tener consecuencias. (Brecht, 2004, p. 306)

Como comentario final a este apartado solo diremos que, mientras en el método de Stanislavski se destacan los rasgos de la personalidad desde un enfoque individualista, en la de Brecht se hace lo mismo pero desde una perspectiva social o colectivista. Ahora bien, estos dos tipos de planteamiento pueden considerarse perfectamente complementarios, porque un colectivismo a ultranza puede ser tan perjudicial como un individualismo radical. Convertir en instrumento a un individuo en favor de una colectividad anónima y con un fin quimérico impuesto por una nueva “superestructura ideológica”, puede ser tan ilusorio y como convertir a la colectividad en un instrumento para la satisfacción de uno o de un grupo privilegiado. Es la otredad el espejo del individuo, donde este se puede reconocer y conformar, al mismo tiempo que el otro se reconoce en él. Por ello debe buscarse la aceptación integral de la individualidad con la sociedad, en la construcción de la persona en congruencia con su entorno social que lo estructura, y del cual él es parte. Brecht es consciente de ello cuando escribe:

“El individuo sigue siendo un individuo y se presenta como un individuo, pero ha adquirido una indeterminación, una dependencia, como la que tenía antes la masa, que ahora ya no la tiene, porque ella ahora es más determinada y más dependiente, menos dependiente del individuo. Una manera de ver así las cosas es práctica, facilita la acción que ha de ser masiva, social”. (Brecht, 2004, p. 62)

Y unas líneas adelante añade:

Y sería un error no considerar las nuevas ideas como ideas, como fenómenos “espirituales”, y pretender reforzar, por ejemplo, el teatro como un baluarte del espíritu frente a ellas. El teatro, la literatura, el arte han de crear, por el contrario, la “superestructura ideológica” para las transformaciones reales y efectivas en el modo de vivir de nuestro tiempo. (Brecht, 2004, p. 63)

El enfoque individualista y el colectivista señalan factores de la personalidad humana que son complementarios. La persona es un individuo inteligente y libre que tiene derecho a la autodeterminación; pertenece a una comunidad y tiene obligaciones con ella. Esto último en una sociedad tradicionalista fácilmente se pierde de vista, porque las clases privilegiadas en turno buscan a toda costa conservar sus prerrogativas. Sin embargo, siempre han existido y existirán formas y puntos de acercamiento entre oprimidos y opresores, pobres y ricos. Y en una sociedad compuesta por individualidades con una relativa autonomía respecto a la colectividad, de las primeras dependen muchas de las posibilidades de apoyo y acercamiento. Porque al fin al cabo los burgueses un día fueron los siervos; y muchos capitalistas actuales un día fueron proletarios, como también no pocos intelectuales un día fueron campesinos. Aunque no es esta la perspectiva de Brecht, quien, reconociendo los méritos del teatro proletario que sobrevive en la escasez, lamenta y denuncia con energía las consecuencias de la enorme distancia entre las clases:

Mientras la individualidad sea privilegio de unos pocos, que además de "personalidad" poseen otras cosas materiales, las grandes emociones individuales no aparecerán en el arte más que como declamación distorsionada y artificial, como temperamento crispado y acalorado, y la matizada psique de la personalidad individual aparecerá en el arte sólo como un caso singular sobrevalorado y enfermo. (Brecht, 2004, p. 311)

3.1.3 Arte y profesionalización del actor en J. Grotowski

La relación de Barba y Grotowski transcurrió en Opole entre 1961 y 1964, y generó un intenso período de investigación teatral en el Laboratorio Teatral de Grotowski, donde Barba asume la tarea de viajar para observar y hallar técnicas y herramientas en las tradiciones

orientales que, adaptadas a la búsqueda que emprendió Grotowski, sirvieran al método de aprendizaje para el actor del *Teatr-Laboratorium*.

Grotowski había abandonado las producciones teatrales en que la cantidad de espectáculos estrenados al año era señal de reconocimiento. Recluido en Opole se concentró en la producción de un sólo espectáculo a la vez que fuera expresión de su investigación.

Barba reconoció haber sido testigo de la resistencia de Grotowski en los años que transcurrieron entre 1961 y 1963. La labor de Grotowski al frente del Teatr-Laboratorium de sólo ochenta metros cuadrados, se caracterizó por la elección de la necesidad de trabajar para un número reducido de espectadores. El director polaco expresó así su interés por experimentar formas de comunicación más profundas con el espectador a partir del tratamiento del espacio escénico. El objetivo de la propuesta escénica de Grotowski en este momento sería animar en el espectador el diálogo consigo mismo. Acompañado por seis o siete actores e igual número de espectadores presentes en sus espectáculos, Grotowski condujo en esta etapa su exploración escénica. (Centeno, 2005)

El *Teatr-Laboratorium* rechazó el eclecticismo teatral como síntesis de todas las artes. La elección del teatro pobre caracterizó y definió la naturaleza de la indagación de Jerzy Grotowski, sobre el principio de la austeridad escénica (desaparecieron los efectos de iluminación, el maquillaje, los vestuarios suntuosos, la escenografía y la música) y el principio de la representación como “transgresión” del yo actor en una ruptura total con las máscaras de lo cotidiano y un encuentro con su yo verdadero, donde deberá exhibir ante el público aquello que se supone no debería ser exhibido y que solo compete a él. El espectador

entenderá entonces este acto de entrega como una invitación, para que a su vez dicho espectador deleve su yo verdadero.

La síntesis de algunas de las principales ideas de Grotowski expuestas a continuación se basa principalmente en ese texto, en la versión española de Tusquets Editores, S. A., Barcelona, 1980. Las demás referencias están tomadas del libro titulado asimismo “Hacia un teatro pobre” de la Editorial S. XXI, México, 1992, en el que se publican diversos artículos de Grotowski y de otros autores que hablan sobre él y su obra.

Para Grotowski “El teatro no es una evasión, un refugio”, sino “un modo de vida”, como afirma Peter Brook en su prefacio a al artículo mencionado (Grotowski, 1980, p.8).

En Grotowski se acentúa la importancia del actor en la puesta en escena, en cuya preparación destaca la necesidad de una especie de liberación interior que lo conduzca al ideal de un “actor santo”.

El “actor santo” lo es, sin embargo, en un sentido que no es el religioso. En una entrevista que Barba tituló “El nuevo testamento del teatro”, Grotowski explica este concepto con las siguientes palabras: “Como ya dije antes, no se debe tomar la palabra “santo” en el sentido religioso. Es más bien una metáfora que define a la persona que con su arte puede ascender la escala y realizar un acto de autosacrificio”. (Grotowski, 1992, p.38).

Este autosacrificio consiste en una capacidad de romper barreras personales para prestarnos a la escena que impida a partir de los personal acercarnos al proceso escénico lejos de todo

egoísmo que le pueda impedir vivir, interpretar, conforme a su personaje, o que le obstaculice el encuentro con el público. El actor santo renuncia por vía negativa a las ataduras y máscaras que lo alejan de la autenticidad y de la entrega al personaje.

En cierto sentido, sin embargo, se trata de un camino negativo: eliminación de resistencias, de obstáculos y no suma de medios y recetas. (Grotowski, 1980, p.13)

Grotowski, sobre las bases puestas por Stanislavski, en la etapa final en la que éste pone énfasis en la importancia del método de las acciones físicas, manifiesta la importancia del entrenamiento físico, pero no como la adquisición de un catálogo de recetas, sino como una forma de liberar al cuerpo de sus condicionamientos psicológicos.

En nuestro teatro, el método de formación del actor, no trata de inculcar al individuo un hecho determinado, sino más bien intenta enseñarle a eliminar los obstáculos impuestos por el organismo al desarrollarse un determinado proceso psíquico. (Grotowski, 1980, p.12)

Imponía a los actores muy diversos y numerosos ejercicios físicos, plásticos, de composición, de técnicas de la voz, de activación de los resonadores, etc.; pero en todos ellos el objetivo primordial era el mismo:

“El actor no debe preguntarse ya: ¿cómo debo hacer esto?, sino saber lo que no tiene que hacer, lo que lo obstaculiza. Tiene que adaptarse personalmente a los ejercicios para hallar una solución que elimine los obstáculos que en cada actor son distintos”. (Grotowski, 1992, p.38).

Porque, en lo que se refiere al método de formación del actor:

Aquí todo se centra y se concentra en la maduración interior del actor, maduración que se expresa a través de la máxima tensión: el desnudarse totalmente, el poner al desnudo la

propia intimidad, todo sin el mínimo rastro de egocentrismo y auto-satisfacción. Al contrario, el actor, interpretando, debe hacer 'entrega total de sí mismo'. (Grotowski, 1980, 12).

Es, por tanto, en esa actitud de autosacrificio donde radica la “santidad” del actor. Pero su objetivo no es el agrado del espectador; el actor “santo” no busca venderse sino mostrarse en su desnudez para remontarse y remontar al espectador a los orígenes, a la experiencia profunda a la que antes remitía el mito en su versión religiosa, y que ahora es posible rescatar como una experiencia primigenia y pura de la inocencia original a través del arte. Nuevamente encontramos esa añoranza de paraíso presente una y otra vez en los mitos celebrados en los ritos antiguos.

El arte no es un estado de ánimo, ni una condición humana; es maduración, evolución, un proceso que nos hace emerger de la oscuridad y que nos hace alcanzar la luz, que nos acerca a la iluminación. Por eso nosotros luchamos para alcanzar la verdad sobre nosotros mismos, para arrancarnos las máscaras que llevamos en la vida. (Grotowski, 1980, p.19).

De esta manera el teatro es terapéutico, es la experiencia extraordinaria, sin máscaras, de encuentro consigo mismo y de encuentro con los demás:

El meollo del teatro es el encuentro. El hombre que realiza un acto de autorrevelación, el que establece contacto consigo mismo, es decir, una extrema confrontación, sincera, disciplinada, precisa y total, no meramente una confrontación con sus pensamientos sino una confrontación que envuelva su ser íntegro, desde sus instintos y su aspecto inconsciente hasta su estado más lúcido. (Grotowski, 1992, p.51)

Para que el teatro pueda cumplir esta función, Grotowski consideró necesario encontrar sus elementos esenciales y despojarlo de todo lo accesorio:

[...] ¿qué es el teatro y cuál es su esencia? ¿Qué elementos suyos no pueden ser reemplazados por el cine o la televisión? Al fin he llegado a dos ideas-fuerza: en primer lugar, a aquella de un «teatro de la pobreza», y luego a considerar el espectáculo como un acto de transgresión.
(Grotowski, 1980, p.15)

El teatro pobre renuncia a todo lo accesorio que satura la puesta en escena, desde los elementos técnicos más propios de otras disciplinas, hasta los diferentes elementos signícos que saturan el montaje. Pareciera que la utilización de luces, escenografía, vestuario, es el primer objetivo del “teatro rico”, elementos que muchas veces distraen al espectador de lo que se quiere contar. El teatro pobre en cambio se queda sólo con lo esencial: el actor y los espectadores:

[El teatro] deja de existir cuando se disgrega la comunicación entre el actor y el espectador, cuando desaparece el diálogo directo entre ellos, viviente y palpable. (Grotowski, 1980, p.15)

En conformidad con esto, Grotowski considera que el teatro es algo más que la puesta en escena de un texto dramático. Pero además, concibe la “transgresión” del teatro como una superación de lo ordinario y cotidiano, de los paradigmas vigentes:

[...] es a través de esta transgresión que el teatro nos permite —con un shock, con un sacudimiento que hace caer las máscaras— darnos desnudos a algo tan extremadamente difícil de definir y que tiene simultáneamente algo del Eros y de la Caritas. (Grotowski, 1980, p.19).

El teatro, es por consiguiente, un espacio adecuado para crecer como persona a partir de un autodescubrimiento y autorrevelación que implica un proceso de integración armónica de nuestras facultades físicas, mentales y sociales:

El teatro ofrece una oportunidad para lo que podríamos llamar integración, mediante la técnica del actor, mediante su arte que le permite al organismo vivo luchar para encontrar

objetivos más altos si descartamos las máscaras; si se revela la sustancia verdadera se logra una totalidad de reacciones físicas y mentales. Esta oportunidad puede tratarse de manera disciplinada, con conciencia plena de las responsabilidades que implica. En ello podemos encontrar las posibilidades terapéuticas que el teatro encierra para la gente de la civilización actual. (Grotowski, 1992, p.213-214)

Pero la acción disciplinada no significa que el actor deba limitar su creatividad a la voluntad del director:

Sólo puede guiar e inspirar al actor un hombre totalmente dedicado a su actividad creativa. El productor debe permitirse, al tiempo que guía e inspira al actor, que éste lo guíe y lo inspire a la vez. Es una cuestión de libertad, de camaradería que no implica la falta de disciplina, sino un respeto a la autonomía de los demás. (Grotowski, 1992, p.216)

La creatividad del teatro también se contrapone a las exigencias externas del adoctrinamiento:

“El arte no puede encadenarse a las leyes de la moralidad común ni a ningún catequismo. El actor, en parte por lo menos, es creador, modelo y creación en una sola pieza”; “Nada de lo que toca las esferas internas, ni la profunda desnudez del ser debe considerarse como malo, en la medida en que el proceso de preparación o el trabajo concluido produzcan un acto de creación. Si estos actos no se producen fácilmente y si no son sólo arranques, sino signos de maestría, son creativos: nos revelan y nos purifican al tiempo que nos trascendemos a nosotros mismos. Es decir, nos perfeccionamos”.

(Grotowski, 1992, p.215)

Sin embargo, existen ciertos principios: *“El reino personal, tanto físico como espiritual, no debe empantanarse en la trivialidad, la sordidez de la vida y la falta de tacto hacia sí mismo y los demás”*(Grotowski, 1998, p. 216) De tal manera que, como puede advertirse en lo

relativo al encarnación que a través de la construcción de un personaje puede lograr el intérprete:

El actor no debe ilustrar sino efectuar un "acto del alma" utilizando su propio organismo. Así se enfrenta a una alternativa extrema: puede vender, deshonorar su ser "encarnado" real, convirtiéndose en un objeto de prostitución artística, o se puede ofrecer, santificando su ser "encarnado" real. (Grotowski, 1992, p.216)

En resumen, Grotowski es claramente consciente tanto de la necesidad de que el actor sea alguien rigurosamente formado y entrenado, como de la influencia que tiene el arte en el perfeccionamiento del actor como persona, y de la sociedad entera como comunidad de personas. Su artículo “*Hacia un teatro pobre*” lo concluye precisamente con estas palabras: “*El trabajo del actor puede llegar a un nuevo nacimiento. El actor renace otra vez, no sólo en su campo de acción, sino en cuanto persona humana*”. (Grotowski, 1980, p.21).

3.1.4 Arte y profesionalización del actor en Eugenio Barba

En 1964, tras dejar la ciudad de Opole, Barba fundó el *Odin Teatret*. Dicha agrupación adopta su nombre de la mitología escandinava, en la cual Odin era el rey de los dioses, dios de la sabiduría, la poesía y la magia. (Centeno, 2005)

La Antropología teatral de Eugenio Barba

Eugenio Barba tiene el mérito de recuperar de primera mano, reeditar, completar y proyectar las conquistas y propuestas de sus predecesores, entre los que ocupan un lugar especial Meyerhold, Stanislavski y Grotowski. En su propuesta aparece con gran fuerza la influencia de sus investigaciones de la tradicional teatral de Asia y Oriente.

El interés de Barba por profundizar en lo relacionado al trabajo del actor lo reencuentra con las tradiciones del teatro oriental. [...] El efecto que produce un actor oriental en quien observa es magnético, captando toda la atención del espectador, obligando a mirarlos. Barba consideró que este efecto era logrado mediante la técnica, entendida como habilidad, pero en la necesidad de superar esta usual conceptualización reconoce dos aspectos inéditos del uso de la técnica corporal. Una técnica cotidiana y otra técnica extra-cotidiana. Sobre estos dos principios fundamentales la Antropología Teatral conducirá su experimentación.

(Centeno, 2005)

En los siguientes párrafos no se pretende hacer una síntesis del pensamiento de Eugenio Barba, que es muy extenso. Tan sólo se dibujarán algunos de sus rasgos que ponen de manifiesto que el modelo explicativo centrado en la persona es también perfectamente útil para comprender e iniciar un proceso de sistematización de su propuesta teatral.

Comenzaremos presentando una de las conceptualizaciones que Barba nos ofrece sobre la función del teatro:

“El teatro como un presente muy próximo se manifestó a través de culturas y poéticas; el lugar preciso para esta forja ha sido la pedagogía, en pos de la formación de un hombre

nuevo en un teatro (o sociedad) distinto y renovado, se ha buscado hacer un teatro siempre original cuyos valores no se miden a partir del éxito de los espectáculos sino más bien a través de tensiones provocadas y culturas definidas en la representación.” (Barba E.; Savarese N., 2009, p. 41)

De este texto se colige que para Barba el teatro es una expresión cultural dinámica que posee una dimensión pedagógica: la formación de un hombre, de una persona.

A propósito de la formación o entrenamiento físico del actor, en “Las Islas Flotantes”, citado por Elaine Centeno, Barba escribe:

Utilizamos nuestro cuerpo de manera sustancialmente diferente en la vida cotidiana y en las situaciones de representación. A nivel cotidiano tenemos una técnica del cuerpo condicionada por nuestra cultura, nuestro status social, nuestro oficio. Pero en una situación de “representación” existe una utilización del cuerpo, una técnica del cuerpo que es totalmente distinta. Pudiéndose pues distinguir una técnica cotidiana de una técnica extra-cotidiana. (Centeno, 2005)

En Barba lo que distingue a un actor, de alguien que no lo es, es su posesión de una técnica extra-cotidiana:

En una situación de representación organizada, la presencia física y mental del actor se modela según principios diferentes de aquellos de la vida cotidiana. La utilización extra-cotidiana del cuerpo-mente es aquello que se llama “técnica.” (Barba E., 1992, p. 25)

En el fondo de sus palabras, subyacen ecos de lo que ya dijera tanto Stanislavski como Grotowski a propósito de la estrecha e inseparable unión de mente y cuerpo en el proceso de formación del actor:

“Todo adiestramiento físico tiende a reforzar ciertos patrones o esquemas de acción que capacitan para actuar sin pensar sobre cómo hacer. Es como si fuese el propio cuerpo, la mano, el pie, la espina dorsal los que pensarán, sin hacer pasar el programa de acción por la cabeza.” (Barba E.; Savarese N., 2009, p. 89)

Y de muy diversas maneras genéricas y específicas propone infinidad de ejercicios físicos y señala la importancia que éstos tienen para que el actor logre el dominio de la energía que requiere en la ejecución escénica:

“Algunos deportes y métodos gimnásticos tienen relación directa con la práctica teatral pues contribuyen a desarrollar una capacidad de reacciones inmediatas que actúan sobre el sentido cenestésico de los espectadores. Además, enseñan al actor a dominar los fundamentos físicos de la profesión, en la dimensión individual (el empleo de la energía), dialogística (las relaciones con los partners) y pública (la relación con los espectadores).” (Barba E.; Savarese N., 2009, p. 83)

Lo mismo que los autores antes estudiados en esta investigación, Barba se opone a convertir el entrenamiento en la adquisición de automatismos:

[...] para lograr la acción real es menester seguir la larga vía de la disciplina, del aprendizaje técnico y del trabajo sobre la forma. Únicamente convirtiéndose primero en forma artificial, en partitura fundada sobre las constricciones de rígidos principios, la acción física puede transformarse en una acción real sobre la escena. Sólo así puede liberarse de todo lo que es estereotipo, automatismo, confusión inorgánica –en una palabra, de la falsa espontaneidad–. ¿Cuál es ésta? Aquella que viene antes del control voluntario de la acción y que, en consecuencia, aparte de ser falsa espontaneidad, es también libertad ficticia, es decir ilusoria. (Barba E.; Savarese N., 2009, p. 87)

Además, para que la representación sea “real”, “verdadera”, deben converger armónica y simultáneamente cuerpo, mente y emociones. He aquí una vez más la presencia del actor completo, como persona, como ente psicofísico y espiritual, tanto en la preparación como en el momento del acto escénico:

Para adquirir las cualidades de la verdadera espontaneidad, la artificialidad y las constricciones técnicas –aunque necesarias– no son suficientes. Para ser real (y por lo tanto eficaz) en escena, es necesario también que la acción física sea auténtica, sentida, sincera, vivida. Es imprescindible que se funde sobre una correspondencia orgánica entre el exterior y el interior del actor, es decir que se realice por su “cuerpo-mente”. (Barba E.; Savarese N., 2009, p. 249)

Específicamente, respecto a las emociones afirma:

“La compleja trama de reacciones incluidas en el término “emoción” se caracteriza por la activación de por lo menos cinco niveles de organización, que a veces se inhiben unos a los otros, pero siempre están presentes simultáneamente:

- 1. Un cambio subjetivo, comúnmente llamado “sentimiento”, por ejemplo: miedo (un perro se me acerca en la calle);*
- 2. Una serie de evaluaciones cognitivas (considero: el perro no me parece bravo);*
- 3. La manifestación de reacciones autónomas ajenas a mi voluntad (se aceleran el ritmo cardíaco, respiración, transpiración);*
- 4. Impulso de reacción (acelerar el paso y alejarme);*
- 5. Decisión sobre el modo de comportamiento (me esfuerzo por caminar sin temor). (Barba E.; Savarese N., 2009, p. 80-81)*

Pero a diferencia de Grotowski, Barba está abierto al espectáculo “total”, al teatro “rico” que integra danza, música, vestimenta, etc., que fuera abiertamente rechazado por el primero.

Ahora bien, los elementos escénicos tienen también una dimensión extracotidiana que debe aprovecharse:

El kimono tradicional y cotidiano traje nacional japonés, se transforma en traje teatral extraordinario: ya que a través de los cambios de posición de la pierna no sólo se manifiestan las tensiones y oposiciones del equilibrio precario, sino que se crea a la vez un juego visual de volúmenes que modifica notablemente la percepción del espectador. (Barba E.; Savarese N., 2009, p. 156)

Por otra parte, Barba destaca en la escenificación teatral no sólo su dimensión pedagógica, sino también sus dimensiones mítica y ritual, a través de las cuales el espectador tiene la posibilidad de una relación que ritualiza una fragmentación social escondida:

Más allá del público, existen tanto en Occidente como en Oriente, Norte o Sur, espectadores concretos. Son pocos, pero para ellos el teatro puede llegar a ser una necesidad. Para ellos el teatro es una relación que no establece una unión, ni crea una comunión, sino que ritualiza el extrañamiento recíproco y la laceración del cuerpo social escondidos bajo la piel uniforme de mitos y valores muertos.” (Barba E.; Savarese, 2009, p. 307)

En esta formulación de la relación del teatro con el mito pareciera que Barba pone de relieve, de manera novedosa, la escena como un espacio primigenio donde la sociedad ve reflejados sus mitos, anhelos, y desencantos. En este proceso el teatro se vuelve antropología, se vuelve un espacio de reflexión del intérprete que asume una postura crítica, exponiendo y cuestionando su entorno, en un lenguaje que permite que el entorno participe de esta reflexión,

Finalmente, Barba también integra en su obra consideraciones respecto a la función comunicativa del teatro y a su poder de renovación de la sociedad:

“Hay que dar una mayor apertura y raíces más profundas al espíritu de compañía, crear hábitos de vida favorables al oficio, una atmósfera de formación intelectual, moral y técnica,

una disciplina, tradiciones. El renacimiento del teatro que tantas épocas han soñado y hoy se invoca sin cesar, me parecería en primer lugar una renovación del hombre en el teatro". Son palabras que Copeau dijo en Recuerdos del Vieux Colombier, en 1931; parecidísimas a muchas otras por él dichas (y por otros) para indicar que el nuevo teatro no surgiría del teatro ni en el teatro, sino de la recuperación de una complejidad humana y social a la vez que cultural del teatro como comunicación expresiva y realización del hombre." (Barba E.; Savarese N., 2009, p. 46)

CONCLUSIONES

El ser humano nace con la dignidad que le da su propia naturaleza, pero es responsabilidad suya el desarrollar sus potencialidades para convertirse en persona. La metafísica antigua y medieval sobre la naturaleza humana y de la persona ha pervivido hasta nuestros días. Así, por ejemplo, desde las trincheras del derecho se sigue defendiendo la integridad de la "persona humana", independientemente de las condiciones físicas y mentales de su nacimiento. Sin embargo, actualmente cuando se reflexiona y habla sobre la persona suele hacerse principalmente desde las perspectivas de la psicología, la sociología y la antropología social. Es por ello que, al analizar las implicaciones que conlleva el proceso de convertirse en persona, predominan las consideraciones en torno a los factores o dimensiones que estructuran el carácter, así como la reflexión en torno a las relaciones y comunicación entre individuo y sociedad. Por tal razón, estos elementos son lo que más directamente han sido tomados en cuenta en el desarrollo de esta investigación.

La personalización es un proceso de maduración y perfeccionamiento de las dimensiones que estructuran su personalidad: la físico-biológica, la dimensión psíquica o anímica y la

dimensión sociocultural (o espiritual). No es un proceso automático, sino una tarea que exige esfuerzo y disciplina. Además, aunque tiene lugar en el seno de la comunidad, no depende directamente de los actos colectivos, sino de la responsabilidad individual. Desde esta perspectiva, el ser mejor o peor persona es resultado del ejercicio de nuestra libertad; es el perfil social que nos distingue por el cultivo de las virtudes o vicios en la satisfacción de nuestras necesidades fisiológicas, emocionales y socioculturales. En consecuencia, la personalización es un proceso complejo que involucra aspectos biológicos, psicológicos, éticos, jurídicos, sociales, etc.

El actor en el proceso escénico teatral es, en primer lugar, una persona; un personaje que está en un diálogo, verbal y/o no verbal, con otros personajes y con un auditorio, en un intercambio comunitario de mensajes dentro de un contexto, compartiendo ritualmente una búsqueda de sentido.

El actor en escena ejerce su creatividad, cultiva su físico y desempeña una función sociocultural en el complejo proceso de comunicación con los demás actores, el director de escena, los técnicos auxiliares y el público. Es decir, ejercita y cultiva los elementos constitutivos de su *persona*, y cuando estos elementos constitutivos son desarrollados con base en una disciplina y técnicas adecuadas, el actor de manera lógica y natural encuentra su propio desarrollo.

Se podría objetar que esto mismo es posible en el ejercicio de cualquier profesión que conjugue simultáneamente y de forma significativa los diversos factores que estructuran la personalidad. La respuesta sería que, efectivamente así es, o al menos así debería ser. Sin

embargo, también es verdad que el arte escénico teatral es una de las actividades más completas y complejas del amplio mundo de actividades y artes humanas. Y no sólo eso, su ejecución exige en cada caso una formación y entrenamiento muy específicos; lo cual significa que el actor se ve obligado a estar en un intensivo proceso de mejora continua y de autosuperación en el que el objeto de conocimiento y mejora es él mismo.

La calidad del proceso escénico, que radica y gira fundamentalmente en torno a la profesionalización del actor, de los directores y de los técnicos, expresa las necesidades y el mundo de valores a los que aspira un pueblo. En el teatro se hace filosofía, la sociedad se expresa y se identifica, el individuo se entretiene, se informa y se relaja. El teatro es vehículo de la cultura, es escuela de actores y foro político.

Cada uno de los autores estudiados pone de manifiesto que la preparación del actor para la presentación escénica le exige una gran responsabilidad. El entrenamiento físico; la educación del manejo de las emociones; el cultivo de la memoria; el estudio profundo y minucioso de los personajes (de su contexto histórico, su perfil psicológico y sus relaciones con los otros personajes), demandan toda la concentración del actor dentro y fuera del teatro, en la fase preparatoria y durante la puesta en escena.

El modo como cada actor asuma su propia responsabilidad marcará el real progreso del mismo en su proceso de personalización. Lo cierto es que su oficio le plantea un escenario ideal para ejercitarse sistemática y perseverantemente en el proceso de maduración física, psicológica y sociocultural que habrán de convertirlo cada día en mejor persona.

Finalmente y en el entendido que la idea general de esta tesis se centra en el proceso escénico teatral para el desarrollo de la personalización y su mejora es importante recalcar que la conciencia del hacer y quehacer teatral nace de la voluntad del individuo, del actor, del intérprete, de esa persona que se pone en manos o a disposición de un director escénico, un maestro o un guiador, y que dicha figura promueve el desarrollo y las condiciones de formación, aleccionamiento, en el sentido de aprendizaje, y evolución del individuo ayudándolo a mejorar, desde el sentido físico, entendido como entrenamiento actoral hasta el resultado invariable de la maduración y por ende de cambio; en la búsqueda de ir hacia un lugar común, la puesta en escena, que pueda si así lo disponen todos los elementos anteriores hacerse realidad y dar sustento a el proceso escénico como factor de mejora en la personalización del actor.

BIBLIOGRAFÍA

- Aiken, Lewis R., *Test psicológicos y evaluación*, Pearson Educación, México, 2003
- Argudín Yolanda y Argudín Ma. Luna, *Historia del teatro en México*, Panorama Editorial, México 1985
- Abbagnano, Nicola. *Diccionario de Filosofía*. CFE. México, 1980
- Abbagnano, Nicolás, *Historia de la Filosofía*, V. I., Hora S. A., Barcelona, 1994
- Acevedo Latorre, E., et al. *Historia del teatro*. UTEHA. México, 1980.
- Barba, Eugenio; Savarese, Nicola. *El arte secreto del actor*. Instituto Queretano de la Cultura y las Artes, Col. Escenología. 2009
- Barba, Eugenio. *La Canoa de Papel, Tratado de Antropología Teatral*. Gpo. Editorial Gaceta, S.A. 1992
- Barreiro, Juan José. *Arte y Sociedad*. Edicol. México 1977.
- Barthes, Roland. *Elementos de Semiología*. Comunicación. Madrid 1971.
- Beuchot, Mauricio. *Metafísica y Persona*. UAQ. México 1991.
- Brecht, Bertolt. *Pequeño Organon para el Teatro*. A.E.C. 1989
- Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Alba Editorial. 2004
- Brecht, Bertolt. *El Pequeño Órganon para el teatro*, en *Escritos sobre teatro*, Edit. Nueva Visión, Buenos Aires, 2ª. Ed. 1984.
- Brook, Peter. *El espacio vacío, arte y técnica del teatro*. Península. Barcelona 2000.
- Buber, Martín. *¿Qué es el hombre?*, Brev. F.C.E.

- Cañada Rangel, Benito. *El análisis del texto y la creación del personaje*. UAQ. México, 2012.
- Carey, John. *¿Para qué sirve el arte?* Debate. Barcelona, 2007
- Cassirer, Ernest. *Antropología filosófica*. F.C.E. Colec. Popular, No. 41
- Ceballos, Edgar., *Diccionario enciclopédico básico de teatro mexicano*. Col. Escenología. México, 1998.
- Constantin Stanislavski. *El arte del actor*. Escenología. México 1998
- Stanislavski, C. (1975). *El arte escénico*. México: Siglo Veintiuno.
- Copleston, Frederick Charles. *Historia de la filosofía*. Tomo I. Editorial Ariel. Barcelona. (2000-2004)
- Dacal Alonso, José Antonio. *Estética General*. Edit. Porrúa, México 2003
- Descartes. *Discurso del método, Meditaciones Metafísicas, Reglas para la dirección del espíritu, Principios de la filosofía*. Editorial Porrúa, S.A. México 1981
- Díaz, Carlos. *Personalismo obrero (Presencia viva de Mounier)*. Zero. España 1969
- Fischer, Ernst. *La necesidad del arte*. Ediciones Península. Barcelona. 2001
- Frankl, Viktor E. *El hombre en busca de sentido*. Herder. Barcelona, 1998.
- García Canclini, Néstor. *La sociedad sin relato*, Katz Editores, México, 2011
- Grotowski J. *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI, 1974
- Hawley, Robert C. *Cómo dirigir psicodrama en el aula*. Editorial Pax México. 1988
- Heinich, Nathalie. *La sociología del arte*. Edic. Nueva Visión, Col. Claves. Buenos Aires, 2002
- Heinich, Nathalie. *Lo que el arte aporta a la sociología*. CONACULTA. 2001
- Hegel, G.W.F., *Lecciones de estética*, Ediciones Coyoacán, México 2005
- Jaspers, K. *La filosofía*. Brev. F.C.E.
- Jaeger, Werner. *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Fondo de Cultura Económica. México, 1985.
- Jaeger, Werner Paideia, *El ideal de Cultura Griega*, trans. por Gilbert Highet, Oxford University Press, NY, 1945, p. 13.
- Jiménez, Sergio; Ceballos, Edgar. *Teoría y praxis del teatro en México*. Edit. Gaceta S.A., México 1982
- Macgowan, K; Melnitz, W. *Las edades de oro del teatro*. F.C.E. Colec. Popular, No. 54, México 1994.
- Meyerhold, V.E. *Teoría teatral*. Fundamentos. España 2003.
- Núñez, Nicolás. *Teatro Antropocósmico*. Edit. Gaceta S.A., México 1983
- Pereta Salvía, Rosa; Carrillo Coda, Fausto; Boluda Mertín, Ricardo. *Creatividad teatral*. CODA, México 2003.
- Pichardo; Galván, et al. *LENGUAJE DE LAS ARTES. TEATRO Y POESIA*, Pearson, Col. Prentice Hall Hispanoamericana, 1999
- Platón. *Obras completas*. Edit. Porrúa, México.
- Platón. *Los seis grandes temas de su filosofía*. Fondo de Cultura Económica. México, 1974
- Preciado, Juan Felipe. *La actuación dramática creativa, el actor se prepara*. Limusa. México 1987
- Sanabria, José Rubén. *Filosofía del hombre*. 2ª. ed. Edit. Porrúa, México, 1987
- Shara, Julio César (compilador). *Diálogos Transdisciplinarios, Arte y Sociedad*. Cañada Rangel, Benito. *Bases para la caracterización de un personaje*. Fontamara, México, 2009.

Solórzano, Carlos; Weisz, Gabriel, et al. *Métodos y técnicas de investigación teatral*. Escenología. México 1999.

Satanislavski, Constantin.. *Un actor se prepara*. Edit. Diana. México 1990

Satanislavski, Constantin. *Manual del actor*. Edit. Diana. México 1987

Satanislavski, Constantin. *Creando un rol*. Cuadernos de repertorio. Universidad Autónoma de Querétaro, México 1987

Satanislavski, Constantin. *El arte del actor*. Escenología. A. C. México, 1998

Tatarkiewicz W. *Historia de seis ideas*, Editorial Tenos, Colec. Metrópolis, Madrid, 2001

Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. Anagrama. Colec. Argumentos. Barcelona 2003.

Wright, Edward A. *Para comprender el teatro*. Edit. Fondo de Cultura Económica. Col. Popular N° 28, México, 1988.

REFERENCIAS

Aiken, Lewis R., Test psicológicos y evaluación, Pearson Educación, México, 2003 en <https://books.google.com.mx/books?id=2LvyL8JEDmQC&pg=PA319&lpg=PA319&dq=FIGURA+14.3+Dimensiones+de+la+personalidad,+Eysenck.&source=bl&ots=zCgUJ2bd2C&sig=oRHPrOAOQhwwr6KhRpv54jTGW-RA&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjswqGTuqvJAhULwmMKHRrhCwgQ6AEIGzAA#v=onepage&q=FIGURA%2014.3%20Dimensiones%20de%20la%20personalidad%2C%20Eysenck.&f=false> (Recuperado el 25 de noviembre de 2015)

Principios del Sistema de Stanislavski (2012) <http://artesescenicassantamarca.blogspot.mx/2012/09/principios-del-sistema-de-stanislavski.html>; (Recuperado el 19 de noviembre de 2015)

Molina García, M. Dolores (2015) "La presencia escénica del individuo: análisis conceptual y empírico de los factores determinantes." TESIS DOCTORAL., en <http://repositorio.ucam.edu/jspui/bitstream/10952/1358/1/Tesis.pdf> Recuperado el 22 de noviembre de 2015

Heras, Guillermo (2001) "El discurso del director de escena en el teatro contemporáneo: ". En: *Huellas: búsquedas en artes y diseño*, No. 1, p. 13-19.; <http://bdigital.uncu.edu.ar/1348>. Recuperado el 16/11/15

Levy-Daniel Héctor, *La técnica del actor épico. Una introducción*. (2008); <https://books.google.com.mx/books?id=P5n2O9Dr2kYC&pg=PA45&lpg=PA45&dq=historia+del+actor&source=bl&ots=vOlnIhsNUN&sig=UcfR8TZ5g5Hy2VkBfcFktCyRiqQ&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjzkcjN057KAhVC7CYKHUNvBtwQ6AEIPzAK#v=onepage&q=historia%20del%20actor&f=false> , (Recuperado el 10 de noviembre de 2014).

Lavatelli, Julia *Confuso Stanislavski, inasible*. (2008); <https://books.google.com.mx/books?id=P5n2O9Dr2kYC&pg=PA45&lpg=PA45&dq=historia+del+actor&source=bl&ots=vOlnIhsNUN&sig=UcfR8TZ5g5Hy2VkBfcFktCyRiqQ&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjzkcjN057KAhVC7CYKHUNvBtwQ6AEIPzAK#v=onepage&q=historia%20del%20actor&f=false> , (Recuperado el 10 de noviembre de 2014).

Centeno Álvarez, Elaine (2005) "Biomecánica y Antropología Teatral: Meyerhold y Barba", *Revista de Filosofía*, 23(50), 121-146. EN http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-11712005000200004&lng=es&tlng=es
Recuperado en 18 de enero de 2016,

Muñoz, Fuensanta (2010), *El Laboratorio de Grotowski*, <https://arteescenicas.wordpress.com/2010/02/24/el-laboratorio-de-grotowski/> (Recuperado el 10 de diciembre de 2014)

Lepe S. y Ramírez R. (2011), *Teorías de la actuación*, http://tactuacion.blogspot.mx/2011/11/eugenio-barba_8600.html Recuperado el 20 de noviembre de 2015)

Elisa Hernández(2010) *La renovación teatral, siglo XX*
<http://literaturauniversaldeedipoakafka.blogspot.mx/2010/03/la-renovacion-teatral-siglo-xx.html>
(Recuperado el 11 de noviembre de 2015)

Real Academia Española. Asociación de Academias de la Lengua Española. *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., Edición del Tricentenario, [en línea]. Madrid: Espasa, 2014.

Siabra Fraile, Joaquín. (UAM-CSIC) *La perversión del legado griego: kalokagathía y mutilación en la Iliada y 300.*
http://www.academia.edu/244100/La_perversi%C3%B3n_del_legado_griego_kalokagath%C3%ADa_y_mutilaci%C3%B3n_en_la_Ili%C3%ADa_y_300.
(recuperado el 11 de noviembre de 2015).

Pastor Cruz, José Antonio (1998), *Corrientes interpretativas de los mitos (Tesis)*, Universidad de Valencia, obtenido el 17 de noviembre de 2015 en <http://www.uv.es/~japastor/mitos/t-indice.htm>

Malinowski, Bronislaw. "El mito en la psicología primitiva", en *Magia, ciencia, religión*, Ed. Ariel, Barcelona 1994, p. 107, citado en <http://www.uv.es/~japastor/mitos/a2-3.htm> (recuperado el 11 de noviembre de 2015):

Émile Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa*, Ed. Alianza, Madrid 1993

<http://red.pucp.edu.pe/ridei/files/2011/08/090719.pdf> Tesis: El teatro como herramienta de comunicación intercultural (Recuperado el 11 de noviembre de 2015): . Archivo: Teatro-Herramienta de Comunic. (Fuente citada por el autor: Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI, México D.F., 1989, p.17)

Teatro en el s. xx 2015

González-Serna (), *El teatro en el siglo XX*,
http://www.vitalibros.cl/catalogo_web/colecciones/700/790/792/teatro.pdf
(Recuperado el 11 de noviembre de 2015).

Montes Gutiérrez (2011), *Teoría y función del arte.*
<http://www.contraclave.es/hdelarte/Historia%20del%20Arte%202%C2%BA/Tema%201.%20Teoria%20y%20funcion%20del%20arte.pdf>
(Recuperado el 11 de noviembre de 2015).

El realismo y naturalismo [sus características como reacción frente a su predecesor el Romanticismo]. http://www.uwosh.edu/faculty_staff/cortes/classes/Fall2004/320/biografias/RealismoNaturalismo.html (Recuperado el 11 de noviembre de 2015).

Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía*, 6ª. ed. Alianza Editorial · Madrid 1979, obtenido el 10 de noviembre de 2015, en <http://www.filosofia.org/enc/fer/espirtu.htm>
Archivo: Espíritu-espiritual

Topete Lara, Hilario. *Hominización, Humanización, Cultura*. Universidad Autónoma del Estado de México, Revista Redalyc, Toluca, México, 2008. pp. 127-155, en <https://www.google.com.mx/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=Topete+Lara%2C+Hilario.+Hominizaci%C3%B3n%2C+Humanizaci%C3%B3n%2C+Cultura>. (Recuperado en Octubre 2015)

Teatro Antropológico. Revista Luciérnaga. http://www.luciernaga-clap.com.ar/articulosrevistas/5_teatroantropologico.htm
(Recuperado el 20 de noviembre de 2015)

Dirección General de Bibliotecas de la UAQ