



**LA  
PROYECCION  
ESCENICA**

**EN  
MISTEROFANIA  
Y MANA  
DEL  
ARTE DEL  
ACTOR**

**ROSI  
BEL  
MORERA**



e una



Colección Barva

Serie Pensamiento

Subserie Ensayo

**La proyección escénica. Hierofanía y mana del arte del actor**, de Rosibel Morera, primer premio en la rama de ensayo de CERTAMEN UNA-PALABRA 1982, organizado por la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje y el Departamento de Filosofía de la Universidad Nacional; patrocinado por esta institución y copatrocinado por el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes y la Federación de Estudiantes de la Universidad Nacional (FEUNA).

*Comisión organizadora:* Jorge Alfaro, Gerardo Cordero, Oscar Chavarría, Rodolfo Gil, Luis B. Montes de Oca, Sonia Marta Mora y Alexis Ramírez.

*Jurado calificador:* Flora Ovaes, Freddy Pacheco y Saúl Weisléder.

Primera edición, junio de 1983

Tirada de 1.000 ejemplares

En papel periódico y cartulina de lino de 200 gramos

Cubierta y falsa portada de Víctor Hugo Navarro

(c) Editorial de la Universidad Nacional (EUNA)

Apartado 86. Heredia. Costa Rica

Impreso en Costa Rica

Hecho el depósito de ley

Derechos reservados

792

M843p

Morera Agüero, Rosibel, 1948—

La proyección escénica : hierofanía y mana del arte del actor / Rosibel Morera Agüero.

— 1. ed. — Heredia, C.R. : EUNA, 1983.

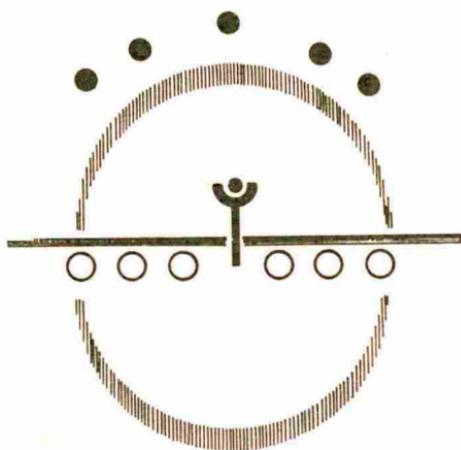
120 p. : il. ; 21 cm. — (Colección Barva)  
(Serie pensamiento. Subserie ensayo)

Bibliografía : p. 109-117.

ISBN 9977-65-005-5

1. Actores. 2. Actuación teatral. I. Título.

**D** LA  
**ROYECCION**  
**SCENICA**  
**EN**  
**HIEROFANIA**  
**Y MANA**  
**MIDEL**  
**ARTE DEL**  
**ACTOR**



**ROSI**  
**BEL**  
**MORERA**

Para Amelia Rueda Ahumada,  
corazón de pluma y ala.  
Por su blanca bandera  
roja, y blanca  
su fe y su amistad  
inclaudicables.

*prólogo*

Es éste un libro dirigido principalmente al gran público, al público de teatro. Pero no por hablar con sencillez y claridad a la mayoría es menos novedoso y profundo. No creemos que la cultura es un bien egoísta, privilegio de unos pocos, tampoco pensamos que al dirigirse a los más la cultura pierda su calidad y eficacia.

Pero al dirigirse al público, se dirige también a los actores, a quienes propone una vuelta a la mística —o a la pasión, si lo prefieren— en la realización de un trabajo artístico que, por innumerables circunstancias se ve atacado, a veces entorpecido, incomprendido y hasta ignorado. Está claro que sin esa mística, que preconiza Rosibel Morera en este alegato excelente, el Teatro perdería su capacidad de convencimiento y reflexión que, si bien es poco lo que puede hacer por corregir las estructuras sociales injustas, consigue, muchas veces, mejorar al Hombre y, de este modo, ser un impulso positivo en el progreso de la Humanidad.

¿Cuál es la verdadera, la total función del actor? ¿Hasta dónde cumple esa función en el teatro moderno? ¿En qué medida frustra el mismo actor la función del teatro? ¿Qué relación

guarda el actor para con el autor, sus compañeros y el público? ¿Cuáles son las obligaciones del actor —o, si lo prefieren, sus deberes— para consigo mismo? Todas estas interrogantes son revisadas aquí, y otras muchas.

Según Schlegel el artista ocupa un lugar privilegiado entre los hombres. Lo mismo que el hombre constituye un punto culminante en la Naturaleza, el artista es el punto culminante en la Humanidad, el Hombre por excelencia. El Universo converge en la Humanidad y ésta en el artista. Y Hébbel, el gran dramaturgo alemán, va más lejos, al afirmar que no hay otra revelación de lo divino que el arte; entendiendo por divino una manifestación de lo absoluto, lo esencial del Universo.

El actor, sin embargo, pareciera quedar fuera del calificativo de "artista", según la mayoría de los estudiosos del arte. Sobre la tarea del actor pesa un prejuicio, casi diría un recelo: el trabajo sobre el escenario no alcanza la jerarquía estética, o, por lo menos, es de menor importancia. La mayoría de los tratados de estética ignoran el trabajo del actor. Sólo existe el trabajo del autor. El actor sería, para estos filósofos, algo así como un animador del texto, un intermediario entre la obra y el espectador.

Pero el teatro no es sólo texto, es también actuación, vale decir: voz, gesto, actitudes, sentimientos, movimientos en un espacio, bajo una iluminación determinada. El actor juega con su cuerpo, con su voz, con sus emociones, tal como el músico interpreta una partitura con un instrumento. Su juego, como todos los juegos, está basado sobre ciertas y diferentes combinaciones de cálculo y acciones y trata de articular, armonizar y dosificar distintos elementos dispares y ajenos entre sí. El arte teatral es un juego, claro está, pero tiene una intención, una voluntad y una realización de naturaleza plenamente estética. Y ese carácter esencial lo redime de lo pasajero, porque, como afirma Rosibel Morera, el actor puede hacer de su arte una modalidad de lo sagrado.

Me atrevería a decir que no es éste un estudio en que se plantee, como tema de fondo, la relación del actor con la sociedad, aunque, naturalmente, tal como está planteada aquí la relación del actor con lo sagrado, veremos que lo sagrado es un concepto determinado por el hombre y, por lo tanto, es absolutamente social.

Pero antes de que se puedan analizar consideraciones acerca de las funciones estéticas o sociales del actor, es necesario recordar, también —porque nunca se repetirá demasiado—, que éste vive una vida dura y peligrosa.

En ocasiones puede estar llena de excitaciones, oportunidades y momentos deslumbrantes, pero en muchas es solitaria y frustrada, puede quedar ignorado, hasta hambriento, con pocas esperanzas de rescate. No nos debe extrañar, entonces, que el actor pueda, ocasionalmente, fallar al teatro, al arte que lleva dentro, a sí mismo en suma. Obras como ésta de Rosibel Morera pueden darle nuevos alientos en su empresa.

Porque un actor no debe temer a la teoría, una vez que tiene conciencia de sus fuerzas latentes. La teoría y el método son de un valor inmenso para el actor que pueda traducirlos en su práctica. También son un poderoso veneno para quien no puede hacerlo, pero, aún en el peor de los casos, no son tan venenosos como el convencionalismo. El actor convencional sufre de una parálisis progresiva para la cual, después de cierto tiempo, ya no hay cura posible. Es un buen síntoma de nuestro teatro actual que los jóvenes actores y actrices no se conformen con ser lo que Jovet llamaba un "acteur" —el que usa su propia personalidad siempre, como lo hacen gran parte de las estrellas de cine— y prefieran la tarea más dura, pero infinitamente más compensatoria, de ser "comédiens" —el que elimina su propia personalidad, intentando mostrar sólo la del personaje—.

Nadie duda que cualquiera puede escuchar una sinfonía y

contemplar un cuadro, gozar con ello e incluso descubrirles algunos valores; pero la persona iniciada en música o en pintura podrá, sin duda, alcanzar un goce mayor, porque a su goce puramente estético agregará la penetración y el placer que proporciona el conocimiento. Si, en realidad, el sentimiento nos es dado, el juicio, en cambio, se forma y se adquiere, y aunque, a veces, el sentimiento permite conocer, sólo el conocimiento permite apreciar y luego juzgar correctamente. Me parece que el Teatro, donde instrumentista e instrumento son uno solo, necesita con mayor exigencia que otras artes una iniciación previa, tanto más cuanto que es muchísimo más complejo que la música o la pintura.

No se trata, naturalmente, de formar un público de especialistas, lo que sería una pretensión absurda, lo que se pretende es tener un público que conozca las reglas del juego, al igual que los aficionados al deporte conocen y aprecian los menores detalles de lo que acontece frente a ellos. De ahí que la aparición de **La proyección escénica** sea para mí tan importante; creo que llena las necesidades del medio al cual va dirigido y, no sólo eso, creo que por la claridad y originalidad de su planteamiento, traspasará las fronteras de Costa Rica y se transformará en un obligado texto de consulta. Creo, también, que el movimiento teatral costarricense pocas veces ha recibido un elogio semejante como el de ser de alguna, de cualquier manera el impulso para el nacimiento de este libro.

*Alejandro Siéveking*

*presentación*

Sirva de disculpa para colaborar en la presentación de este claro y bien escrito libro de Rosibel Morera sobre **La proyección escénica**, el enfoque universal del tema, no reservado al profesional del teatro.

No es el menor mérito de este estudio partir de la concepción del gran historiador de las religiones Mircea Eliade, para situar al teatro dentro de las dimensiones de lo sagrado. No optó la autora por una vana búsqueda de novedad (la "originalidad" de los que han olvidado lo escrito por Platón, que aprender es recordar). No se situó en el terreno de los iniciados en el maravilloso mundo del juego y de la representación. Siguió en su concepción teórica el consejo de Hámlet, citado en el estudio: la naturalidad. No incurrió en el peligro inverso, que es el de la generalización sin matices, "*la noche donde todos los gatos son pardos*", para repetir una expresión de Hegel contra los monistas. Frente al "happening", la citada observación de Eliade: "*siempre ha habido objetos o seres sagrados junto a objetos y seres profanos*".

Satisface leer un libro costarricense tan aireado como éste, sin violentos límites de perspectiva, natural y universal, sin más

pretensiones que las legítimas, derivadas del contenido mismo, sin jergas ni provincialismos, sin compromisos políticos ni poses sectarias.

El actor como sacerdote, como bautista del mundo: una visión que en apariencia va contra aquella otra, que se apodera de la protagonista de **Persona**, filme de Bergmann, la actriz Alma (encarnada por Liv Ullman), la visión de la palabra como mentira, del teatro como doble mentira, como copia infiel, a la manera platónica. Pero la contradicción es sólo aparente, pues Bergmann y sus actores, evocando lo inefable del mundo, la inocencia originaria, el malentendido de todo lenguaje, instauran un lenguaje de lo oblicuo, una paradójica expresión del silencio. Es justo presentar al actor como alguien que se ofrece por nosotros, para que los dioses nos hablen por su medio.

Rosibel Morera pudo sintetizar tantos buenos elementos porque puso a contribución su talento y su formación filosófica, su sensibilidad artística y su claro manejo del idioma. No se debe decir más de ella, pues hay que trasladar al autor de un libro lo que Rosibel escribe del actor: *“Es al negarse a sí mismo que atrae, al sumergirse en el olvido de sí que le ofrece su arte, olvidando su necesidad personal de ser aprobado, de ser adorado, que crece, se agiganta, alcanza el amor y la gratitud de su público”*.

*Doctor Roberto Murillo Zamora*

*El arte tiene su rol en el mundo, como todos los pensamientos que puedan producir un avance en el perfeccionamiento del individuo; por eso, reasumir los principios artísticos sobre la base de un "Retorno a la Mística" se impone tanto como una Moral Universal en filosofía o una Matesis Sagrada en ciencia.*

Serge Raynaud de la Ferriere

# estructura del libro

## A. EL SUPUESTO

Al cimentar nuestro trabajo e igualmente —a la manera de una causa final— al buscar la orientación que reuniera el material disperso, la declaratoria de Serge Raynaud de la Ferriere: “*reasumir los principios artísticos sobre la base de un ‘Retorno a la Mística’ se impone*”, surgió como un supuesto, como una ordenanza de los tiempos. La tomamos entonces en el sentido de una verdad que había que analizar y aplicar.

## B. EL CONCEPTO DE HIEROFANIA

Lo Sagrado busca formas (y la Forma) de manifestarse. Lo que es, es su modalidad perenne. Toda *hierofanía* supone la incorporación en el objeto profano de una realidad que lo trasciende. El arte, el logro de la verdad estética, puede ser concebido como hierofanía en la medida en que guarda, la obra, la revelación a la que el artista tuvo acceso, o mejor aún, en la medida en que cristaliza y representa una ruptura de nivel ontológico. La palabra encarnada (poesía, música, danza, etc.) conserva la potencia (*mana*) de la figura representada. El artista es un mediador entre los dioses y los hombres; asciende de lo profano a lo sacro para encarnar en imágenes sensibles la intangible modalidad de los principios y de las formas perfectas.

Sin embargo, el trabajo del actor aún no clarifica su condición hiero-

fante: ¿En qué radica la posibilidad de la *hierofanía* del actor? La connotación de *hierofante* aplicada a ciertos operadores de la unión mística en el pasado, en las ceremonias de iniciación, y el recordatorio de que el teatro en sus orígenes estuvo al servicio de lo religioso (lo que re-liga), nos hizo pensar que, en su raíz, el teatro y la danza, y en general las artes escénicas, poseen un fuerte ligamen esencial con lo sagrado. En efecto, el teatro ritualista de Grotowski y la conciencia ceremonial de Maurice Bejart en danza, en el siglo XX, parecen revivir ese nexo. La connotación de ceremonia realizada en conjunto, como mostración pública de una hierofanía; la significación de *centro*, propia del escenario que ahora se amplifica, éste como lugar de rompimiento, donde se alcanza el contacto con lo imaginario; la incorporación de formas ideales, la manipulación sugestiva de disparadores catárticos apuntada por Aristóteles, etc.

#### C. PROFESIONALIZACION DEL ACTOR

Aparición histórica de una metodología para su arte. Constantin Stanislavski.

#### D. SINTESIS DEL METODO: La técnica interna y la técnica externa

Tomando de cada una de ellas los puntos más relevantes, o más útiles, hacemos énfasis en la *atención* en la primera, y en la comunicación de la *imagen mental* representada en la palabra en la segunda. Comprobamos en Stanislavski una concepción unitaria: ambas aproximaciones son "tomadas desde dentro", es decir, que aun en el estudio de lo típicamente exterior, como son el gesto y la emisión de la voz, recurre a la base subjetiva.

#### E. LA PSIQUE INSTRUMENTO DE TRABAJO DEL ACTOR

El temor, la vanidad y el acceso a lo imaginario son respectivamente enemigos y meta que debe conquistar el actor, y esto sólo se logra a través de una técnica psicofísica de control de sí mismo, sumado a un elevado concepto sobre su arte.

#### F. LA PROYECCION ESCENICA DEL ACTOR-BAILARIN

Establecemos una relación entre el logro de la *hierofanía* —representada como incorporación del personaje, o de la forma concebida por el coreó-

grafo— y la capacidad de *proyectar*. Proyecta quien alcanza la forma imaginada. De la misma manera que el *mana* (fuerza) se encuentra en lo sagrado, o en aquello que lo incorpora, así el actor o el bailarín que alcanza la incorporación alma-cuerpo de lo imaginario, logra poder, presencia escénica, *mana*, fisicalidad.

#### G. CONCLUSIONES

# introducción: el supuesto

*Por causa de esa correlación constante entre lo sagrado y la máscara, entre lo religioso pánico y la figura imaginaria que lo representa velándolo, Nietzsche justifica su radical desprecio al comediante. ¿No ha roto el comediante las raíces que lo ligaban a lo sagrado?*

Jean Duvignaud

Algunos bailarines, cuando saltan a escena, detienen el corazón del público. Algunos actores arrebatan a un silencio que transcurre sin que nadie se dé cuenta, sumergidos en un círculo dorado donde sólo ellos y su pena o su risa existen. A esto se ha llamado *proyección* en teatro y *fisicalidad* en danza. Abandono a la verdad escénica que abraza tanto al actor-bailarín, de donde procede, como a los espectadores.

Es la *areté*\* transformada en *aristeia*\*\*, esplendor de la virtud que se realiza, porque circunstancias externas, factores internos y trabajo perseverante han conjuncionado. Es la potencia del bailarín, quien dejando de lado el conteo y la técnica <sup>1</sup> se lanza

\* *Areté* (ἀρετή. . .): Excelencia, virtud, perfección, nobleza.

\*\* *Aristeia* (ἀριστεία): Primacía, principalía, proeza. Actualización de la *areté* en una hazaña o proeza.

1. "Después vino la etapa en que me di cuenta de esa responsabilidad. . . Asimilas la técnica, después ya empiezas a bailar, a trabajar. Después . . . viene esta última, en que ya interpreto mis papeles, ya domino la técnica. . ." Antonia Quirós, entrevista por Alberto Dallal. En **Boletín informativo**. . . Pág. 25. (Cfr. Bibliografía).

al placer puro de la danza y su abandono le da gracia y encanto. Pero este *encantamiento*\* —que sugiere el propio placer y la seducción de otros— no siempre se logra. La proyección escénica se convierte así en garantía tácita de estar en presencia de un gran actor o un buen bailarín, y estos en un “buen momento”.

Para llevar adelante este trabajo hemos utilizado varios autores y nuestra propia experiencia. Nos fueron especialmente útiles los estudios de Constantin Stanislavski —sistematización, básicamente, del arte del actor—, su preocupación por convertirlo en tal, y su búsqueda de los mecanismos que pueden llevar al estadio consciente-inconsciente (o supraconsciente) de la creación artística<sup>2</sup>. La búsqueda de la escurridiza, indefinible y cara inspiración que en este arte debe ser conseguida prácticamente a voluntad, en un espacio y tiempo determinados, y cuya provocación reúne en un eje toda la investigación stanislavskiana,

Para adentrarnos en el mundo de la psique —el lugar de lo imaginario— utilizamos la obra de Carl Jung y de Mircea Eliade: La lógica de lo mágico, la clarividencia de los mitos, la correspondencia significativa de las verdades religiosas y las revelaciones míticas y oníricas, porque ésta es, para nosotros, la dimensión a la que accede el artista.

*“Pues no se sabía que el alma contiene todas las imágenes de que han surgido los mitos y que nuestro inconsciente es un*

- \* El *encantamiento*. . . “no tiene en modo alguno como origen a un hombre cualquiera que se enmascara y que quiere suscitar en los demás una emoción, sino el hombre fuera de sí que se cree metamorfoseado y embujado”. Federico Nietzsche, citado por DUVIGNAUD, Jean. *El actor*. Pág. 24.
2. “La principal meta de este duro entrenamiento y estudio es sacar a la superficie la verdadera inspiración, y asegurarse de que ningún obstáculo en él ni a su alrededor podría romper su atención o su concentración en su trabajo”. STANISLAVSKI, Constantin. *El arte escénico*. Pág. 103.



El doctor **SERGE JUSTINIEN RAYNAUD DE LA FERRIERE** nació en París (Francia) el 18 de enero de 1916.

Su labor ampliamente destacada se extendió a todos los campos del humano vivir, desde la ciencia hasta el arte, y de la filosofía a la didáctica, estableciendo más allá, una síntesis y una matesis para la verdadera integralidad del hombre

En el campo científico-académico inició su carrera con la obtención del premio "Ernest Rousille", a la edad de doce años.

Obtiene posteriormente diversos grados universitarios tales como: ingeniero en minas arquitecto, doctor en Ciencia Universal y doctor en Medicina Natural.

Asimismo, funda importantes organismos de investigación científica como la Agrupación Mundial de Cosmobiología, y realiza importantes investigaciones en el terreno de la Historia de las Culturas, de la Lingüística y de la Medicina.

El 12 de noviembre de 1947 inicia su misión en América, habiendo llegado primero a Nueva York y es seguida a Guatemala, donde dictó su primera conferencia en el Anfiteatro de la Universidad de Guatemala para médicos y especialistas e igualmente en el Hospital Neuro-Psiquiátrico de la misma ciudad.

El 18 de enero realiza una de sus obras cumbres, al fundar la Gran Fraternidad Universal en Caracas, Venezuela, quedando esta ciudad como única sede central del movimiento, el cual es inscrito por el propio Maestre, como Institución Cultural Mundial en la Dirección General de la UNESCO. . .

En Nueva York preside la Conferencia Internacional de la Paz, en 1949.

Va, luego, rumbo a Asia y fue distinguido con el título de Fellow FMBS por la Mathematical Society de la Universidad de Burma; en la India le fue dado el título de Mahatma Chandra Bala Guruji, asistiendo como peregrino de la más alta categoría al Khumba Mela en 1950. . .

Continúa su peregrinaje al Tíbet, ascendiendo al Monte Kailas. También peregrina a la Meca y a Palestina.

Después regresa a Europa y como escritor y hombre de ciencia da a conocer su pensamiento escribiendo el **Yug, yoga, yoghismo, Una matesis de psicología, la Serie de los 36 propósitos psicológicos, sus 61 Cartas Circulares y sus Cartas personales (Cartas desde Francia)**, a través de las cuales hace reajustamiento a la respuesta que América daba a su presencia, indicando que toda su enseñanza y disposiciones estaban en su literatura y en sus cartas.

Realiza dentro de este mismo ámbito científico, filosófico y didáctico, viajes a Escandinavia, Italia, Suiza, Alemania, que le permiten la proyección de su Mensaje en una Nueva Era del Saber.

Acepta la designación de miembro correspondiente de la Facultad Libre de Francia en calidad de profesor de Ciencias Biológicas, así como el cargo de director del Comité de Administración del Instituto de Arqueología y Prehistoria, para el cual realiza contactos internacionales tanto como para la FISS (Federación Internacionale des Societés Scientifiques).

En el arte, atraído hacia la pintura, inicia con precocidad su desarrollo, cuando aún no contaba los doce años de edad.

En 1929, en una exposición concurso, no llama mayormente la atención con una obra de mucha paciencia y de corte clásico, frente a obras de corte subjetivo; pero al año siguiente presenta una composición simbólica y obtiene el primer premio.

Entre 1930 y 1935 trabaja el carboncillo, la ténpera y la aguada, pero aún sobre la "copia"; retratos, paisajes, objetos.

Es hasta 1937 que se desliga de la "línea textual" pictórica para orientarse hacia lo subjetivo, lo abstracto y la composición simbólica. Recibe el reconocimiento y las congratulaciones del gran artista holandés Reymacker por una serie de doce trabajos a la Sanguina.

Desapareció el 27 de diciembre de 1962. Alrededor de su Magna Obra, eminentemente social, se ha iniciado desde hace varios años una campaña para proponerlo como candidato post-mortem, al Premio Nobel de la Paz.

(Tomado del Prólogo a *El Arte en la Nueva Era*, del Dr. Serge Raynaud de la Ferrière.  
Prólogo del Dr. David Ferriz, págs. 21a 24).

*sujeto actuante y paciente, cuyo drama el hombre primitivo vuelve a encontrar en todos los grandes y pequeños procesos naturales”* <sup>3</sup>.

Y también:

*“No le basta al primitivo con ver la salida y la puesta del sol, sino que esta observación exterior debe ser **al mismo tiempo un acontecer psíquico**, esto es, que el curso del sol debe representar el destino de un dios o de un héroe, el cual en realidad no vive sino en el alma del hombre”* <sup>4</sup>.

Al leer a Duvignaud, el placer de descubrir términos etnográficos (*mana*, específicamente) aplicados a la escena, como personalmente lo veníamos haciendo (*hierofanía* y *mana*), afianzó los pilares de nuestro trabajo, que se mantenían hasta entonces por derecho propio. Obviando el campo en que Duvignaud lo aplicaba (el rol social del actor), *mana* era una categoría manejable en teatro.

Descubrimiento notorio fue la obra de Serge Raynaud de la Ferriere, **El arte en la nueva era, la misión de los artistas** <sup>5</sup>, apertura para este ciclo que empieza y que ubica al arte en sus fuentes, al establecer el cuaternario ciencia-filosofía-arte-didáctica como cristalizador de realidades superiores y conductor de la conciencia individual y colectiva hacia estadios más evolucionados. La obra de este autor constituye el supuesto de nuestro trabajo.

3. JUNG, C.G. **Arquetipos e inconsciente**. . . Pág. 13.

4. **Ibíd.** Pág. 12.

5. Cfr. Bibliografía.

Jerzy Grotowski, por su parte, representa la posibilidad **más cercana**, a nuestro juicio, de teatralizar la *hierofanía*. Teatro ceremonial el suyo, exige una alta conciencia en los actores para ser representado. Es la proximidad de lo sacro, el nexos esencial del teatro con él, la que parece redescubrir Grotowski —el ateo— no por los temas que escoge, sino por las estructuras arquetípicas que utiliza, el recogimiento que exige o inspira a los espectadores, y la preparación física y psíquica, el “descalzarse” que deben realizar sus actores antes de salir a escena.

El arte, lenguaje de símbolos, lenguaje del espíritu <sup>6</sup>, es un instrumento educativo de excelencia. Más sofisticado que el símbolo común, pues tiene entre sus coordenadas la exigencia estética, facilita el acceso por vía intuitiva, principalmente, a aquellos conocimientos o realidades que obligan a un estudio, inteligencia o nivel abstractivo especialmente desarrollados <sup>7</sup>. Es así que la ciencia ha exigido conforme a su desarrollo el lenguaje simbólico.

Los artistas, manipuladores operarios del lenguaje del espíritu, se transforman, por lo general, en maestros de verdades popularizadas sólo por esta vía atractiva, o por la religión y las tradiciones mitológicas o morales <sup>8</sup>.

6. “El símbolo. . . modo autónomo de conocimiento. . .”, ELIADE, Mircea. **Imágenes y símbolos**. Pág. 9. Y más adelante: “Si el espíritu se vale de las imágenes para aprehender la realidad última de las cosas, es precisamente porque esta realidad se manifiesta de un modo contradictorio, y por consiguiente, no puede expresarse en conceptos”. **Ibid.** Pág. 15.
7. “La creación de los signos es una nota de la preexcelencia del espíritu, y el instinto de la inteligencia ha hecho que el hombre advierta prontamente que los símbolos lo hacen penetrar en el corazón de las cosas para conocerlas. . .”. MA-RITAIN, Jacques. **Cuatro ensayos**. . . Pág. 84.
8. “La ciencia no agota, al contrario, la función de verdad del pensamiento humano, no es más que la aplicación más superficial de esta función. Otras funciones,

Manteniéndonos en este contexto, el arte es hierofanía<sup>9</sup>, concreción de revelaciones o sabiduría. Por ello evidencia, muestra, hace aparecer formaciones mánicas<sup>10</sup>, cargadas de sentido, distinto al que suscita la visión de la vida cotidiana, al menos una visión común, sin magia, sin búsqueda, sin poesía.

El artista es por ello un hierofante. Un hacedor, seductor de lo sacro, invocador de fuerza, de vida, de sentido, por la palabra, el movimiento, la figura, el canto. Sin embargo, ¿cómo lograr la hierofanía en la obra de arte? ¿Es la aparición de lo bello hierofánica por sí misma? ¿Exige la obra de arte una verdad, un concepto detrás que se exprese? En teatro, ¿es la proyección del actor garantía de que se ha logrado contacto con lo imaginario? En danza, ¿es la fisicalidad del bailarín garantía de éxtasis, sin el cual, al decir de Mary Wigman, no hay arte de la danza? ¿Es el éxtasis —la inspiración, se dice— contacto con lo sacro?

Ciertos actores poseen *mana*, fisicalidad, proyección escénica. Sus personajes subyugan, atraen, conducen sostenidamente la atención o la fascinación del público. ¿Qué ha sucedido en escena, qué poder alimenta al actor, de dónde toma su potencia el bailarín que arrebató la sensibilidad de los espectadores?

ante todo la mística y la poesía, son funciones de verdad, y más profundas." **Ibíd.** Pág. 90. Y también: "Si admitimos. . . que se puede llegar a la ciencia (así como al arte) tanto a través de 'conceptos', o mejor aún. . . de 'signos' (sean conceptuales o imágenes), advertimos que toda distinción rígida entre el mundo del mito (y del arte) y el de la ciencia está destinada a desaparecer". DORFLES, Guillo. **Estructuralismo y estética.** Pág. 40.

9. *Hierofanía*: del griego *hierós*, sagrado, y *phainein*, enseñar, mostrar. Algo que muestra o revela lo sagrado.
10. *Mana*: de las lenguas malayo-polinésicas o de la magia melanesia: energía, fuerza, poder irradiante, de naturaleza más o menos incierta (Eliade) que posee todo aquello que participa de lo sagrado, y en la medida en que participa. Cfr. ELIADE. **Tratado.** . . Págs. 43 a 47.

**el concepto  
de  
hierofanía**

*Dentro de la percepción cultural que se ha tenido del loco, hasta fines del siglo XVIII, sólo es el Diferente en la medida en que no conoce la Diferencia; por todas partes ve únicamente semejanzas y signos de la semejanza. . . En el otro extremo del espacio cultural, pero muy cercano por su simetría, el poeta es el que, por debajo de las diferencias nombradas y cotidianamente previstas, reencuentra los parentescos huidizos de las cosas, sus similitudes dispersas.*

Michel Foucault

*Hierofanía*, término que utilizaremos en la amplia acepción eliadiana de *modalidad de lo sagrado*, es todo aquello (objeto, juego, gesto, planta, animal, imagen, palabra, piedra, pensamiento) que manifiesta lo sagrado, que constituye una forma de éste, que lo expresa o que lo representa. Tal multiplicidad de posibles formas de lo sagrado hace preguntarse a Eliade, en qué medida es válido distinguir entre objetos comunes y objetos sagrados, de los que se supone guardan, cristalizan, una relación especial, superior, del hombre con las cosas. A lo que responde:

*“Si bien es cierto que cualquier cosa puede convertirse en hierofanía, y que probablemente no existe ningún objeto, ser, planta, etc., al que no haya revestido en algún momento. . . el prestigio de la sacralidad, no es menos cierto que no se conoce ninguna religión o raza que haya acumulado, en el curso de su historia todas esas hierofanías. . . Siempre ha habido. . . objetos y seres sagrados junto a objetos y seres profanos”* 11.

11. ELIADE, Mircea. *Tratado de*. . . I. Pág. 36.

Conceptualizar lo sagrado es difícil, aunque no así percibirlo. En efecto, como señala Georges Dumézil<sup>12</sup>, los viajeros y exploradores han sabido reconocer siempre, sin equívocos, los fenómenos religiosos dondequiera que los encontraron. Y si bien no hablamos de un arte religioso —no en el sentido habitual, al menos— sí pensamos que el objeto-hierofanía encierra la misma significación que encontramos en cualquier obra de arte verdadero, a saber, la encarnación, materialización de algo que la trasciende. En este sentido pretendemos un arte de re-ligazón mística, intelectual, mágica o sensitiva, en todo caso un acto creador (y su producto) que une dos realidades tradicionalmente consideradas bipolares. En la hierofanía ambos mundos coexisten, a la manera de un símbolo carnal que hablara en dos sentidos: su profanidad se transmuta al servir de instrumento para una significación más completa.

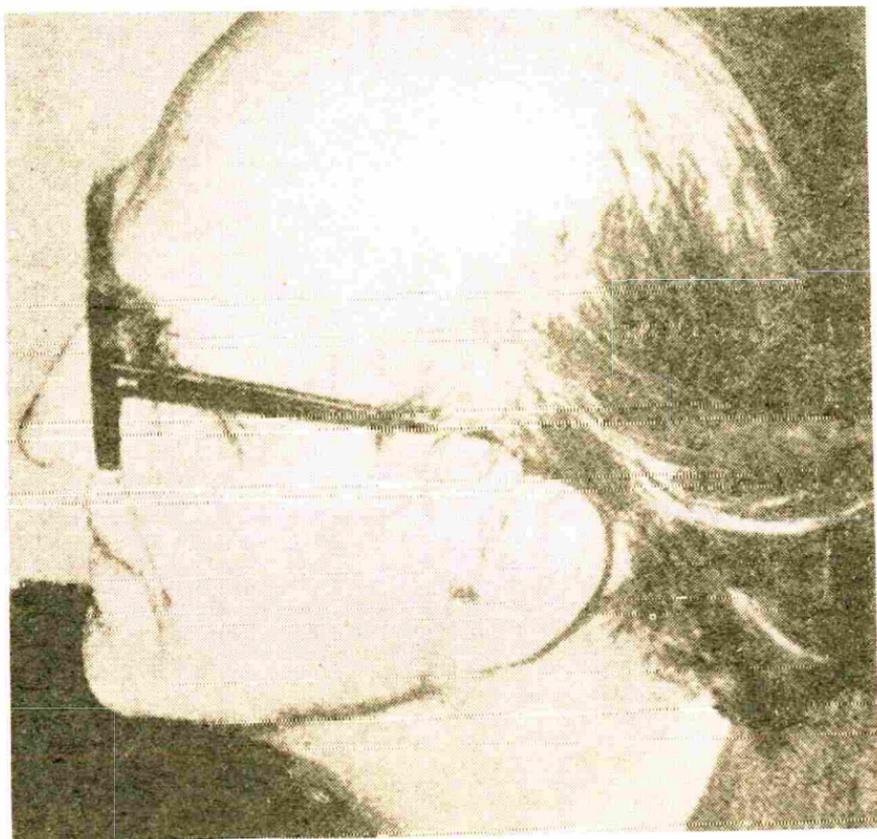
De la misma manera, y como un reflejo analógico, la mano —realidad física del creador—, el cuerpo, en conjunción perfecta con el alma y la imaginación del artista, hace de la obra de arte una realidad concreta, sólida, que acusa, sin embargo, su participación (¿Platón?) con el atemporal, inmutable mundo de los principios y de las *formas perfectas*.

Toda *hierofanía*, dice Eliade, habla de *algo* presente en el objeto *además* (sumado a) de su condición profana. El objeto definido como sagrado lo es precisamente “*en la medida en que incorpora (es decir, revela) algo distinto de él mismo.*”<sup>13</sup>

Eliade nos remite a la doble valoración que universalmente se hace de los objetos sagrados. Por ejemplo, en latín la palabra

12. *Ibíd. Presentación*. Pág. 9.

13. *Ibíd.* Pág. 36.



**MIRCEA ELIADE**, rumano, nació en 1907. Doctor en Filosofía, enseña Historia de las Religiones desde 1957 en la Universidad de Chicago. Anteriormente tuvo a su cargo esta misma cátedra en París y Bucarest. Su obra marca un nuevo hito en el estudio del fenómeno religioso, entendido desde la perspectiva de una dialéctica de lo sagrado, perspectiva, en todo caso, favorecida por él. Acuñó el término *hierofanía*: manifestación de lo luminoso en el entorno cósmico. Siguiendo la línea trazada inicialmente por Freud en su análisis de los sueños, desarrollada por Jung en su investigación de las imágenes del inconsciente colectivo, Eliade se adentra, apoyado en su vasto conocimiento del simbolismo manejado por las distintas religiones, en el seguimiento de las manifestaciones de lo sagrado.

Su obra es ya clásica y de obligada consulta en el campo de la fenomenología y morfología de las religiones. Algunos títulos: **Tratado de historia de las religiones** (1949); **El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis** (1951); **Imágenes y símbolos** (1952); **Mitos, sueños y misterios** (1957); **Mefistófeles y el Andrógino** (1962); **El yoga. Inmortalidad y libertad** (1964); **Lo sagrado y lo profano** (1965); y **La nostalgia de los orígenes** (1970).

*sacer* designa lo santo, pero también lo maldito; *hagios*, por su parte, en griego significa santo, piadoso, puro, pero también maldito, execrable, impuro. Doble valoración que recuerda la *coincidentia oppositorum* (coincidencia de los contrarios) posible en el plano del espíritu. Es la *coniunctio* (Jung), el maridaje de los opuestos que el hombre percibe —mitad con miedo, mitad con veneración—, él mismo paradójal y dividido en su percepción y en sus sentimientos.

Así, al delimitarnos un objeto *tabú* (prohibido), su descripción pareciera corresponder más bien a un objeto consagrado; en cierta manera estamos en presencia de lo mismo:

*“es tabú todo objeto, acción o persona que tenga en sí, en virtud de su propio modo de ser o que adquiera por una ruptura de nivel ontológico, una fuerza de naturaleza más o menos incierta.”* <sup>14</sup>

En efecto, todo señalamiento especial en un objeto (sea su belleza, su eficiencia, una perfección cualquiera) o persona, lo remite de inmediato a la categoría de objeto consagrado, o al menos, cargado de *mana*; es decir, un objeto o persona que de alguna manera está participando de lo sagrado.

*“Todo lo que es insólito, singular, nuevo, perfecto o monstruoso se convierte en recipiente de las fuerzas mágico-religiosas y, según las circunstancias, en objeto de veneración o temor. . . En cualquier ámbito asusta la perfección, y en ese valor sagrado o mágico de la perfección es donde habrá que buscar la explicación del temor que, incluso la sociedad más civilizada, manifiesta ante el santo o el genio.”* <sup>15</sup>

14. *Ibíd.* Pág. 39.

15. *Ibíd.* Pág. 37.

El hombre sabe poco de lo sagrado. Aproxima a él todo lo fuerte, especial, habilidoso. Las fuentes de la vida y del derramamiento, por ejemplo, promueven variadas formas de acercamiento: desde la orgía vulgar o la apetencia lasciva, hasta las elucubraciones místicas de un San Juan de la Cruz, quien definió a lo Divino como "*Pensamiento Espermático derramándose continuamente. . .*". Lo sagrado se muestra en los ritos, en los mitos. Las historias sagradas o míticas son revelación de hierofanías a los hombres, o la narración ocultada de esas hierofanías. También las piedras o lugares consagrados, las ensoñaciones-aperturas-de-mente, donde todo muestra su luminosa unidad, y en fin, todo aquello testigo visible de lo que lo trasciende.

Así, pues, toda hierofanía supone, en primer lugar, una selección, una escogencia: el objeto sagrado es *distinto* del medio que le rodea. En segundo lugar, ha sido objeto profano hasta el momento en que, virtud de esa escogencia, constituyó una hierofanía (una forma de lo sagrado). Su "sacralidad" depende de aquello que revela. En tercer lugar, suscita sentimientos ambivalentes de aprobación, veneración, rechazo, odio o temor, debido a su condición insólita, novedosa o monstruosa. Lo diferente comparte, por ello mismo, esa sobrevaloración propia de lo sagrado\*.

Lo sagrado posee también fuerza, *mana*, esa virtud o poder que manifiesta todo lo especialmente creador, dinámico, eficaz, como los animales u objetos bellos, o el rey y el hechicero, y los hombres habilidosos. Los símbolos pueden igualmente ser también ellos hierofanías, en la medida en que expresan verdades, pues éstas son modalidades de lo sagrado: defienden al hombre

\* "La fealdad y la deformidad, por ejemplo, singularizan, pero a la vez consagran a los que las presentan". *Ibíd.* Pág. 42.

de lo insignificante (de lo que no significa, de lo que no habla más que de su propio aparecer difuso), contra la nada del mundo profano <sup>16</sup>.

Esta enumeración no agota, por supuesto, los atributos de una hierofanía cualquiera. Baste recordar la connotación de *ruptura de nivel ontológico* que le es propia <sup>17</sup>; no sólo porque coexisten en el objeto-hierofanía lo profano y lo sacro, sino, y especialmente, porque hay en él algo que se muestra como distinto, proveniente de una forma de ser de mayor vida. Y a mayor vida mayor sacralidad <sup>18</sup>.

El objeto común rompe —al asimilar una realidad otra— su nivel ontológico, la forma de su ser, y hace coexistir con él lo sagrado.

El objeto de arte comparte estas características de la hierofanía: es distinto del medio, cultural incluso, que le rodea; incorpora realidades provenientes de formas de ser más sutiles, como las imágenes, los ideales, los arquetipos, las ideas; se instaura en el devenir evolutivo del hombre cristalizando sus experiencias, verdades o símbolos de verdades, ensoñaciones, revelaciones, y en fin, salvándole, también él, de "la nada del mundo profano" de que hablábamos. El arte salva al hombre hablándole con voces profundas, provenientes de sí mismo, o lo que es lo mismo, de algún lugar del cielo.

Así, pues, concebimos el arte como hierofanía, plasmación

16. *Ibíd.* Pág. 58.

17. *Ibíd.* Pág. 41.

18. RAYNAUD de la Ferriere, Serge. *Yug, yoga, yoghismo, una matesis*. . . Pág. 503.

de la trascendencia, sea ésta una forma superior de moralidad o de justicia colectiva, como en el teatro épico del siglo XX y sus derivaciones; de participación o comunicación existencial, como en el teatro laboratorio instaurado por Jerzy Grotowski; estructuras visuales como en la pintura abstracta; arquitectura humanista; poesía que refleja y cristaliza pensamiento superior. Porque la palabra, como el gesto, evoca lo que nombra, porque la palabra es la Casa del Ser, al decir de Héidegger. Es responsabilidad del poeta <sup>19</sup> utilizar la palabra como una forma superior de pedagogía, que no discurre acerca de las cosas, sino que las muestra, las hace presentes, conocidas por una especie de experimentación compartida o de meta-experiencia <sup>20</sup>.

Evocar-invocar las formas superiores y perfectas <sup>21</sup>, hacerlas venir más acá del tiempo y de la ideación que las sueña es razón del arte y misión del artista. El, el hierofante, es evocador, llamador, seductor de imágenes, "verdades" en el plano del pensamiento y de las normas morales, "formas bellas" en el plano de los sentidos, cuando estas imágenes se materializan y acceden al reino de las entidades sensibles: música, pintura, escultura, danza. . .

### La dicotomía "arte por el arte" versus "arte comprometido"

19. "Las Artes pueden clasificarse como sigue: Literatura (poesía del lenguaje). Pintura (poesía de la forma y color). Escultura (poesía de la forma vital). Arquitectura (poesía de la forma inanimada). Música (poesía del sonido). Teatro (poesía de la acción humana). Danza (poesía de la moción vital)". RAYNAUD de la Ferriere, Serge. **El arte en la . . .** Pág. 159.
20. ". . . el mensaje y la enseñanza que transmite aquel artista que al lograr una comprensión y revelación en el que lo ve, cumple su misión de artista." FERRIZ, David. Prólogo a **El arte en la nueva era**. Pág. 55.
21. "Wálter Otto. . . hacía notar lo difícil que es al hombre moderno captar la sacralidad de las 'formas perfectas', una de las categorías de lo divino que era de uso corriente entre los antiguos helenos." ELIADE, Mircea. **Tratado**. . . I. Pág. 34.

do" la retomamos, el compromiso, sin embargo, es con la evolución humana consciente, asumida, y el arte arrebató al hombre hacia estadios venideros. Los artistas "ven", se adelantan al tiempo (de los descubrimientos, de la puesta en lenguaje racional, deductivo), porque es el suyo un sistema de pensamiento intuitivo, directo, amarrado a la forma primaria, quizá primigenia, de las cosas. Es común este adelanto en el tiempo de los creadores artísticos.

# profesionalización del actor

Detrás de toda acción dramática está la pretensión de lograr la imitación\* perfecta. Hasta el personaje fantástico exige al ser representado una corporeización *realista* por parte del actor. El realismo es, por decirlo así, el supuesto tácito del arte del actor.

El teatro isabelino, suponen MacGowan y Melnitz en *La escena viviente*, tenía como estilo interpretativo la "actuación natural". La intimidad de los teatros de pequeñas dimensiones que permitían el uso moderado de la voz y los gestos, y la recomendación de Shakespeare a los actores en boca de Hámlet, de "*no traspasar los límites de las exigencias de la naturaleza*", les hace suponer que "*los actores buenos y populares de aquella época no eran retóricos y no declamaban*"<sup>22</sup>.

\* *Imitación* no en el sentido peyorativo stanislavskiano en su clasificación tripartita de los actores (actor creador, actor imitativo y actor farsante). *Imitar* tiene aquí la significación de uso cotidiano, o en todo caso, imitar en el sentido de *ser* en lo posible lo imitado.

22. MACGOWAN y MELNITZ. *La escena viviente*. Pág. 178.

Pero dicho teatro es quizás un glorioso paréntesis en la historia del arte dramático por acumulación de factores promisorios, entre ellos, sin duda, la protección de la reina que le dio su nombre a la época. El teatro tal y como lo entendemos hoy necesitó una evolución no siempre pareja, donde parte a parte fueron desarrollándose la literatura dramática, siempre imaginativa rehuyendo el reflejo de lo cotidiano, la escenografía y el decorado, que vieron incorporarse desde la *perspectiva* hasta la iluminación de gas, el uso de los reflectores, la separación de las áreas luminosas, la luz eléctrica, la luz indirecta, o las "grandes escenografías a luz" de Appia, y el uso de una utilería corpórea y un vestuario propio de la época representada en escena. Al calor de la búsqueda de "lo real" el teatro adquiere una dimensión completa.

En efecto, la crítica de Moliere, los análisis de Diderot sobre la actuación de Garrick —"actor genio", según la categorización stanislavskiana—, la acumulación de experiencia de Voltaire o las lamentaciones de Léssing no podían sino preparar el camino al realismo. Los escritos de Craig y Appia, más aún que sus trabajos concretos, completaron la nueva visión del arte escénico, a la que sólo faltaba un elemento para cerrar su ciclo y saltar. Este elemento era el actor.

Hasta esa fecha, señala Lee Strásberg <sup>23</sup>, los muchos manuales de actuación se limitaban a plantear una acción externa, el uso de la voz y el gesto, fundamentalmente. El sometimiento a clisés, inflexiones de voz y gesticulación estereotipadas. El teatro no guardaba en sus textos de enseñanza el efímero arte de los grandes genios, sino el análisis o adaptación si acaso de antiguos textos de oratoria, o recomendaciones dispersas de críticos, filóso-

23. STRASBERG, Lee. Introducción a *Actuación, manual del método de Stanislavski*, compilado por Toby Cole.

Detrás de toda acción dramática está la pretensión de lograr la imitación\* perfecta. Hasta el personaje fantástico exige al ser representado una corporeización *realista* por parte del actor. El realismo es, por decirlo así, el supuesto tácito del arte del actor.

El teatro isabelino, suponen MacGowan y Melnitz en *La escena viviente*, tenía como estilo interpretativo la "actuación natural". La intimidad de los teatros de pequeñas dimensiones que permitían el uso moderado de la voz y los gestos, y la recomendación de Shakespeare a los actores en boca de Hámlet, de "no *traspasar los límites de las exigencias de la naturaleza*", les hace suponer que "los actores buenos y populares de aquella época no eran retóricos y no declamaban" <sup>22</sup>.

\* *Imitación* no en el sentido peyorativo stanislavskiano en su clasificación tripartita de los actores (actor creador, actor imitativo y actor farsante). *Imitar* tiene aquí la significación de uso cotidiano, o en todo caso, imitar en el sentido de *ser* en lo posible lo imitado.

22. MACGOWAN y MELNITZ. *La escena viviente*. Pág. 178.

Pero dicho teatro es quizás un glorioso paréntesis en la historia del arte dramático por acumulación de factores promisorios, entre ellos, sin duda, la protección de la reina que le dio su nombre a la época. El teatro tal y como lo entendemos hoy necesitó una evolución no siempre pareja, donde parte a parte fueron desarrollándose la literatura dramática, siempre imaginativa rehuendo el reflejo de lo cotidiano, la escenografía y el decorado, que vieron incorporarse desde la *perspectiva* hasta la iluminación de gas, el uso de los reflectores, la separación de las áreas luminosas, la luz eléctrica, la luz indirecta, o las "grandes escenografías a luz" de Appia, y el uso de una utilería corpórea y un vestuario propio de la época representada en escena. Al calor de la búsqueda de "lo real" el teatro adquiere una dimensión completa.

En efecto, la crítica de Moliere, los análisis de Diderot sobre la actuación de Garrick—"actor genio", según la categorización stanislavskiana—, la acumulación de experiencia de Voltaire o las lamentaciones de Lésing no podían sino preparar el camino al realismo. Los escritos de Craig y Appia, más aún que sus trabajos concretos, completaron la nueva visión del arte escénico, a la que sólo faltaba un elemento para cerrar su ciclo y saltar. Este elemento era el actor.

Hasta esa fecha, señala Lee Strásberg <sup>23</sup>, los muchos manuales de actuación se limitaban a plantear una acción externa, el uso de la voz y el gesto, fundamentalmente. El sometimiento a clisés, inflexiones de voz y gesticulación estereotipadas. El teatro no guardaba en sus textos de enseñanza el efímero arte de los grandes genios, sino el análisis o adaptación si acaso de antiguos textos de oratoria, o recomendaciones dispersas de críticos, filóso-

23. STRASBERG, Lee. Introducción a *Actuación, manual del método de Stanislavski*, compilado por Toby Cole.

fos, inquietos pero en el fondo ajenos a ese arte extraño que poetiza sobre la vida del espíritu, la vida de los hombres, mostrándola.

André Antoine abre el camino definitivo a los autores realistas. Con él y su teatro-libre hay ya un director y un público, reducido pero fiel, interesado en sus obras. Inaugura un arte de la escena capaz de representar la obra realista, no sólo por sus decorados, sino por la interpretación que exige ya "*verdaderos seres humanos*"<sup>24</sup>. Sin embargo el método para lograrlo estaba por nacer.

Después de una "*noche oscura del alma*", Stanislavski inicia su investigación sobre el arte, alma-cuerpo, del actor.

24. *Idem.*

*. . . las cosas llamadas sagradas son  
aquéllas precisamente a las que se  
ha dotado de mayor vida.*

Serge Raynaud de la Ferriere

*"Sabemos que . . . todos los oficios, las artes, las industrias y técnicas tienen un origen sagrado"* <sup>25</sup>.

*"El Cosmos era una hierofanía y al estar sacralizada la existencia humana, el trabajo implicaba un valor litúrgico"* <sup>26</sup>.  
Implicaba. . .

*". . . la posibilidad ofrecida al hombre. . . de insertarse en lo sagrado mediante su propio trabajo, su calidad de **homo faber**, de autor y manipulador de herramientas."* <sup>27</sup>

El hombre de las sociedades arcaicas labora con la naturaleza. Identificándose con arquetipos heroicos generalmente, formas de hacer correctas y efectivas, favorece una actividad ante la que

25. ELIADE, Mircea. **Tratado**. . . I. Pág. 35.

26. ———. **Herreros y alquimistas**. Pág. 127.

27. ———. **Tratado**. . . II. Pág. 217.

se siente seguro. Al imitar el hacer *in illo tempore* de los héroes míticos, repitiendo sus gestos, sus formas (de cazar, en la pesca, al elaborar herramientas), "garantiza" el éxito de su actividad. De esta manera sacraliza sus actos dentro de su misma condición profana.

*"...todas las acciones con sentido que el hombre ejecuta repiten un arquetipo mítico. . . la repetición lleva consigo la abolición del tiempo profano y la proyección del hombre en un tiempo mágico-religioso que nada tiene que ver con la duración propiamente dicha y constituye ese 'eterno presente' del tiempo mítico."* <sup>28</sup>

Sin embargo, el hombre, progresivamente, ha ido vulgarizando su hacer. A las razones, otrora de índole superior, que le aseguraban al menos una relación de empatía con la naturaleza, ha ido anteponiendo justificaciones descendentes en la escala axiológica. Hay una forma de ser y de hacer correctas, en armonía con el concepto, y otra imperfecta, fuera de la razón de ser de las cosas y los seres, proponía Platón. Un buen guerrero, por ejemplo —y que en el esfuerzo por conceptualizar (encontrar la razón de ser, la ubicación en el todo) de este filósofo sería aproximadamente "aquel manso con los de casa y feroz con los de fuera", según el símil que establece con los perros guardianes—, jamás se prestaría al exterminio de su pueblo, como un buen perro, según el dicho popular, no mordería la mano que le da de comer. En ambos la virtud —entiéndase la forma de ser adecuada al concepto del que participan—, el ideal, se dice, radica en su agresividad potencial solamente con lo foráneo.

Los artistas, cuya fe "*es más tenaz que en los otros hom-*

28. *Ibíd.* Pág. 217.

bres”, y quienes “*son los últimos en desalentarse frente a la espera*”, según apunta Raymonde Temkine en su libro sobre Grotowski<sup>29</sup>, salvo excepciones, han sabido moverse motivados por razones que los hacen prever para sus obras una trascendencia que conlleva la transformación del receptor hacia lo que ellos han vislumbrado.

Así, los tres grandes reformadores modernos del teatro, Stanislavski, Brecht, Grotowski, coinciden en darle una función prioritariamente didáctica. En Grotowski alcanza incluso la dimensión de una ética.

Brecht utilizó su arte para un enfrentamiento más que todo intelectual del público. La técnica teatral, hábilmente manejada por el director, más que “predicar” acerca de la conveniencia de una actitud crítica en el espectador, debe situarlo directamente en la posición de asumirla, asediándolo con llamadas indicativas del *fraude escénico*, de la mentira teatral que se desarrolla enfrente, ya que es un principio brechtiano que el público “*no debe olvidar que está en el teatro*”<sup>30</sup>. Enseñado a mirar con distancia, el espectador de Brecht es ante todo un ser histórico.

Para Stanislavski hay dos tipos de teatro: “*El primero está creado para entretener el ojo y el oído. . .*”. El segundo “*. . . sólo emplea las impresiones visuales y auditivas como medio de penetrar. . . el corazón del público*”<sup>31</sup>. El artista ideal es aquél que:

“*. . . ha decidido consagrarse a un único y gran propósito en*

29. TEMKINE, Raymonde. *Grotowski*. Pág. 113.

30. BRECHT, B. *Escritos sobre teatro*. II. Pág. 99.

31. STANISLAVSKI, C. *La responsabilidad del actor*, en *Actuación*. . . Págs. 17 y 19.

*la vida: entretener y educar al público mediante una forma de arte elevado*"<sup>32</sup>.

El actor es entonces el primero que ha de sufrir la transformación espiritual que Stanislavski pretende. Porque no actuar motivado por razones de índole superior es crear un teatro de variedades sutilizadas, mediatizado apenas por el arte que utilizan como pretexto.

Jerzy Grotowski, más "elitaire", se ha dicho, hace de su arte una forma de realización personal, una búsqueda de sí mismo. Por una técnica de choque y una especie de religiosidad laica, obliga al espectador a participar de su lucha; la duda, la verdad nunca alcanzada y por ende la investigación permanente, son los elementos naturales del teatro laboratorio. Tras la bifurcación filosófica de posguerra, y a pesar de ser declarado marxista, Grotowski escoge la pregunta existencial. Su arte es una atalaya metafísica. Desde allí toda pregunta es posible, toda agresión, todo señalamiento, toda culpa.

Como en el ejercicio original de las artes marciales, donde el guerrero realiza con su práctica su vocación y talento, pero también su escalada espiritual, así Grotowski, o el actor, alcanzando la perfección de su arte, encuentra la exteriorización de sí mismo. Como el hombre de las sociedades arcaicas, en su condición de hacedor, se inserta en la sacralidad del mundo.

32. STANISLAVSKI, C. *Un actor se prepara*. Pág. 258.

**síntesis  
del  
método**

A)  
la técnica  
interna

*. . . por aquellos días buscaba yo ese  
"motor" que el actor debe poner en  
su alma antes de salir a escena . . .  
Evidentemente, debí fatigar mucho  
a la Duncan con mis preguntas . . .*

Stanislavski, citado por Isadora  
Duncan.

*“Si analiza la vida humana verá que puede resolverse en una serie de acciones que son simples y pueden ejecutarse fácilmente.”* <sup>33</sup>

Es decir, la vida, como el teatro, se realiza en acciones, en actividades sucesivas, fragmentarias pero continuas, y simples. Así, el actor, siguiendo la línea que le traza la naturaleza, debe subdividir su papel en pequeñas tareas y objetivarlas en acciones simples que constituyan *“la llave para abrir el laberinto psicológico que contiene el fragmento”* <sup>34</sup>. Este sistema otorga la posibilidad de eliminar el problema externo de la tensión, y, como contraparte interna, favorece la concentración del actor en aquello que ocurre dentro del escenario.

La tesis stanislavskiana fundamental es que la *atención del*

33. SUDAKOV, I. *El proceso creativo*. En COLE, T. *Actuación*. . . Pág. 77.

34. *Ibíd.* Pág. 96.

*actor determina la atención del espectador.* Una atención sostenida dentro de los límites del escenario, sea interna —en los sentimientos y pensamientos del personaje—, sea externa —atención y comprensión de las palabras que pronuncian los otros personajes, o a lo que ocurre en escena, utilizando los sentidos: olfato, vista, oído, etc., y propiciando una atmósfera de verdad, de credibilidad— provoca una respuesta similar en el espectador. Y, contrariamente, una atención colocada fuera de estos límites —en sentimientos o pensamientos personales, en el público o fuera del teatro mismo— propician aburrimiento e irritabilidad.

La investigación del maestro se centró en el desarrollo de una técnica psicofísica de la atención sostenida y dirigida. El actor a partir de ella puede jugar libremente con su interioridad, estimulando con su imaginación su emotividad creadora. Debo *creer* para que la emotividad salte. Y para estimular la credibilidad en lo que es por definición artificioso —escenografía, personajes, anécdota— debo empezar por lo más simple: un objeto, una palabra, un sonido, un olor, y, además, un objetivo que actualice no la totalidad —ésta tendrá su objetivo mayor o superobjetivo— sino el fragmento que me he planteado. De la sucesión de fragmentos objetivados en acciones sencillas, internas o externas, surge el hilo sobre el cual la psique sustenta su credibilidad.

Así, pues, aprender a ejecutar acciones simples en el escenario, y encontrar la secuencia de acciones simples que objetiven cada pequeña sección del papel, es el primer trabajo práctico del actor.

Otro elemento, de naturaleza psicológica, indispensable para alcanzar el estado de credibilidad, es la *justificación* que debe hacer el actor de cada uno de sus actos.

*"Cualquier cosa que suceda en escena debe suceder porque tenga un propósito para ello"* <sup>35</sup>.

Este propósito supone un contexto\* elaborado para cada uno de ellos, es decir, un "adornar" con la imaginación, con porqués. Anteriormente señalábamos la importancia de objetivar en acciones simples concretas las distintas tareas escénicas. El fin principal consistía en "amarrar la atención", y con ello obviar la dispersión mental y emotiva que conlleva la presencia del público, la conciencia del "ojo que mira". Ahora se trata de inventar las circunstancias lógicas, coherentes con la trama y con el personaje, por las que tales acciones simples y tareas concretas van a ser utilizadas. El actor tratará de tomar por reales las circunstancias que le presenta el juego. Intentará tener claros los motivos que generan cada acción, el objetivo a conseguir por cada una de ellas y, en especial, cómo desea influir en sus compañeros, qué reacción desea activar en ellos. Resumiendo en una frase:

*"...durante cada uno de los momentos en que se desarrolla la acción... debemos estar atentos tanto a las circunstancias externas que nos rodean (el montaje material)... como a la cadena de circunstancias que hemos imaginado por nosotros mismos para ilustrar nuestras partes"* <sup>36</sup>.

Como en todo juego, las actitudes con las que se lo enfrenta deben ser tomadas en serio. Para ello el actor necesita justificar con su fantasía no sólo lo que sucede a su alrededor, sino funda-

35. STANISLAVSKI, C. **Un actor se...** Pág. 31.

\* No un *subtexto*, que tiene relevancia en la concepción estética de Stanislavski, como veremos.

36. **Ibíd.** Pág. 55.

mentalmente lo que hace. Si el texto indica "espera", por ejemplo, tejerá a su alrededor una historia creíble: por qué espera, en qué lugar, cómo es la persona o cosa que motiva esa espera. Con respecto a los sentimientos el procedimiento será correlativamente el mismo:

*"Nunca busquen estar celosos, sufrir, hacer el amor, nada más porque sí. Todos estos sentimientos son el resultado de algo que les ha acontecido. Sobre este precedente ustedes pueden pensar tanto como quieran; en cuanto al resultado, se producirá por sí mismo."* 37

Es lo que Stanislavski ha llamado dejar el trabajo a la naturaleza: motivar el aparato psicofísico del actor para que trabaje por sí solo. Estimular la psique, fundamentalmente por la imaginación, apoyándola además en acciones físicas, creíbles por concretas, de manera que acepte lo que se le presenta como real —el personaje y las circunstancias que le dan vida— y actúe conforme.

*"Un objetivo vivo y una acción real (puede ser real o imaginaria, a condición de estar debidamente basada en circunstancias dadas en las cuales el actor pueda verdaderamente creer) natural e inconscientemente ponen a la naturaleza en acción. . . y . . . es sólo la naturaleza misma la que puede tener un absoluto control de nuestros músculos."* 38

De esta manera, no hará nada sin motivación. Cada paso, gesto, expresión verbal o gestual, tendrá una intención claramente justificada. Como se ve, el actor trabaja con dos elementos: el

37. *Ibíd.* Pág. 35.

38. *Ibíd.* Pág. 90.

alma del personaje, tanto como con sus circunstancias, todo ello sugerido apenas por el autor.

Rapoport subraya que el actor debe encontrar la razón por la que el personaje hace las cosas. Por qué golpea la mesa, por ejemplo. Por ira, por asustar a un compañero que duerme, por probar su dureza, etc. Este por qué da al actor el tono justo para la acción. Reforzando a Stanislavski dice:

*"Es imposible actuar sentimientos 'en general'. Uno debe efectuar la tarea que evocará el sentimiento específico."* <sup>39</sup>

Resumiendo:

- 1) Atención real, no fingida, sea en objetos externos, sea en sentimientos o pensamientos internos, pero siempre contenida dentro de los límites del escenario o del personaje.
- 2) Subdivisión y fijación de tareas y objetivos, y del objetivo mayor en la obra.
- 3) Acciones simples que objetiven las partes. Estas acciones simples representativas actúan como ayuda a la atención y a la identificación con el hacer del personaje.
- 4) Justificación interna de esas acciones. Buscar una "historia" que explique y justifique cada acción interna o externa, o mejor aún, que la motive.
- 5) Interrelación con los otros personajes.

Esto con relación a la llamada "técnica interna". Con rela-

39. Idem.

ción a la "técnica externa" consideramos importante destacar, siempre dentro del enfoque stanislavskiano, el *uso de la voz*, es decir, la utilización de la palabra.

**B)**  
**la técnica**  
**externa**

*Oír es ver lo que se dice, hablar es  
extraer imágenes visuales.*

Constantin Stanislavski

La palabra es el elemento primordial para actuar sobre los compañeros en escena. Si bien el gesto o la mirada pueden llevar una carga especial de significación, es la palabra dicha intencionalmente el vehículo primario por el que la obra dramática actualiza su juego comunicador.

No basta emitir la palabra, dice Stanislavski, es necesario cargarla con la imagen que representa. Más que el texto, insiste, interesa el subtexto\* que permite al actor encontrar el matiz, la entonación adecuada. Interesa nuevamente el proceso interior. Un nuevo "giro copernicano" coherente con la totalidad del sistema propuesto para abordar la construcción del personaje.

\* "...lo que hay detrás y por debajo de las palabras reales de un papel". Y más concretamente: "...un tejido de esquemas innumerables y diversos dentro de la obra y del personaje, hecho de 'síes mágicos', circunstancias dadas, todo tipo de ficciones de la imaginación, movimientos internos, objetos de atención, verdades pequeñas y grandes y la creencia en ellas, adaptaciones, ajustes y otros elementos similares." STANISLAVSKI, C. **La construcción del** . . . Pág. 139. Es decir, todo aquello que aporta el actor para enriquecer el esquema que le da el autor dramático.

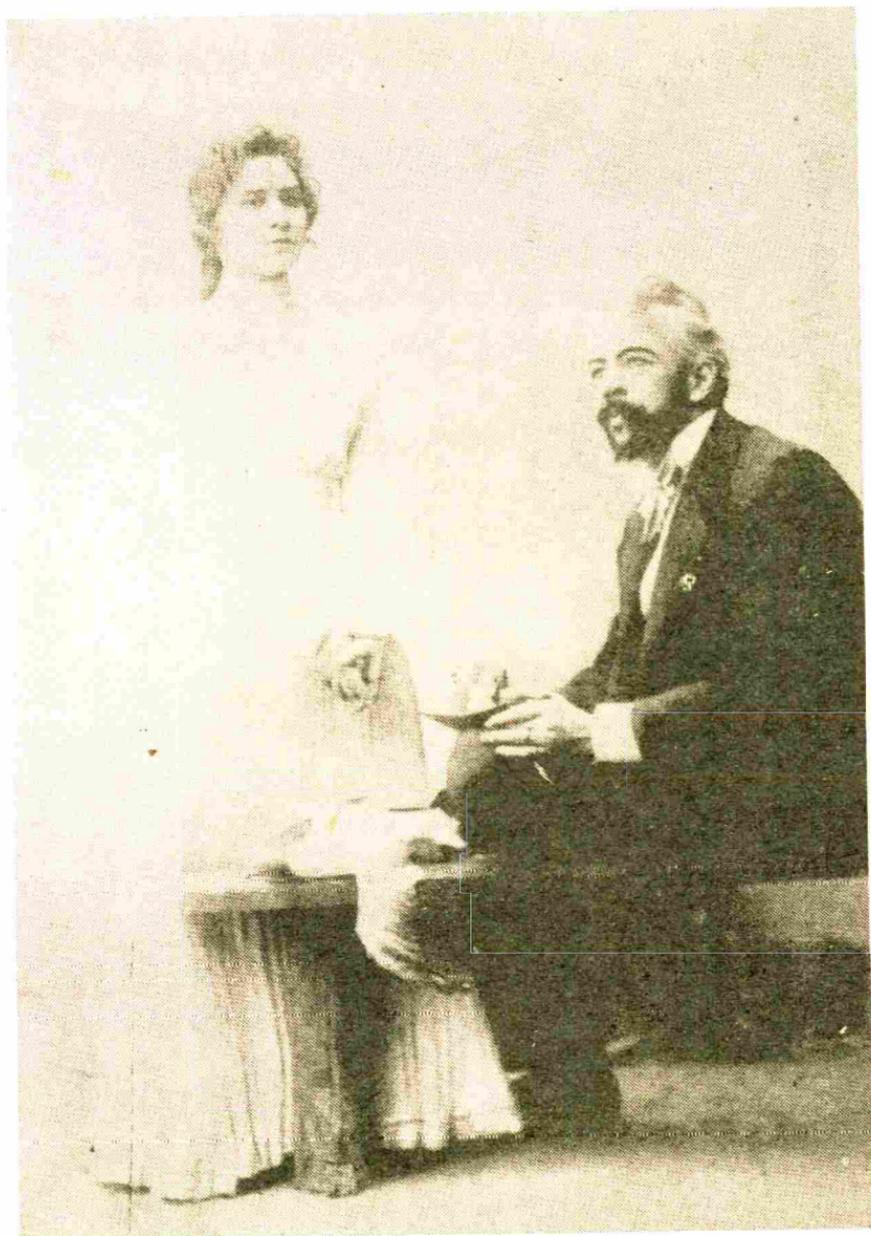
Así como el actor al trabajar la acción escénica buscaba una justificación interna que la motivara, así al trabajar el texto, buscará las imágenes internas que éste contiene, lanzará al compañero sus contenidos mentales, la sucesión de imágenes para él ya clarificadas. El objetivo aquí es, según Stanislavski, "*traspasar lo que haya en el ojo de su mente al de su interlocutor*"<sup>40</sup>.

Se trata de hilar "circunstancias dadas" esta vez para el texto; acrecentar su significado por el uso de la imaginación dirigida; "veré" lo que digo y trataré de que mi interlocutor también lo vea. Si la frase es "Pedro Pérez está en casa muy triste porque lo dejó su mujer" —utilizando una frase similar al ejemplo de Stanislavski— me representaré ese contenido y trataré de enviar a mi compañero la *imagen* de Pedro Pérez abandonado por su mujer, a la que también habré imaginado, su casa, el posible desaliño de los muebles, etc. Cuando diga la frase, tendrá la entonación justa, y su expresión será verdadera.

La continuidad psíquica que el actor necesita para unir el engranaje disperso que el autor dramático le presenta, le va a ser dada, entonces, por las acciones justificadas y por la línea subtextual que él mismo aporta. El texto por sí solo no basta. Es el actor quien comunica el contenido y la intención a la parte. Stanislavski compara la obra con una partitura musical. Es el instrumentista quien vuelve la música sonora, como es su esencia. Es el actor quien presta su emotividad a la frase y a las acciones y pasiones descritas por el autor dramático. Así esencializa el teatro, arte de la acción humana, o como define Stanislavski, arte de representar la vida del espíritu humano.

*"Nos inclinamos a olvidar. . . que la obra de teatro impresa*

40. *Ibíd.* Pág. 152.



**CONSTANTIN STANISLAVSKI:** Nació en Moscú, el 17 de enero de 1863. Actor, director y productor de teatro. Fundador del Teatro de Arte de Moscú, inaugurado en 1898, donde pudo llevar adelante la investigación y la práctica de su sistema o teoría de la actuación, llamado desde entonces "método Stanislavski".

*no es un trabajo acabado hasta verse representado por actores en un escenario y cobrar vida gracias a emociones humanas auténticas” 41.*

Stanislavski pedía a sus discípulos encerrarse en un “círculo mágico” —que disminuirían o ampliarían a voluntad— en el escenario. Círculo representativo de su atención, el actor no debía salirse de él. En el taller jugaba a facilitarles la comprensión de este “marco”, para experimentar su eficacia, materializando sus círculos imaginarios con haces de luz. Cada círculo iluminado representaría el campo de acción (física y psíquica) en que debía centrarse el actor.

Este concepto nos remite de inmediato a aquel otro, manejado por los etnólogos, de *espacio sagrado*. Este define los límites que separan el mundo habitual, profano, histórico, de ese “centro” o “axis mundi” (eje del mundo) donde el contacto con lo trascendente se hace posible. Es *centro*, dice el Maestro:

*“...sede posible de una ruptura de los niveles todo espacio sagrado, es decir, todo espacio sometido a una hierofanía y que manifiesta realidades (o Fuerzas, Figuras, etc.) que no son de nuestro mundo, que vienen de otra parte y en primer lugar del Cielo” 42.*

Cuando Grotowski lleva a sus discípulos a un “descalzarse” simbólico, y a su público impone silencio —un respeto tácito o explicitado a la “ceremonia” (Bejart) que allí va a tener lugar, extendido a los mismos ensayos de la obra—, el escenario, toda la

41. *Ibíd.* Pág. 141.

42. RAYNAUD de la Ferriere, Serge. *El chamanismo*. Pág. 35.

sala, se ha convertido en un espacio donde el descenso de, y la ascensión a lo sagrado se hacen posibles.

Asimismo, cuando Stanislavski prefigura el "círculo mágico", pone en palabras de uso práctico una concepción ancestral manejada por el maestro: el contacto con las formas perfectas, el contacto con lo imaginario en este caso, exige y define un espacio sagrado, mánico\*, donde los asistentes se allegarán no sin antes revestirse de la actitud ritual adecuada, que en el caso del espectador, y como último escalón en el progresivo desacralizarse de este ritual, estaría representado por el acicalamiento personal que realiza antes de visitar un teatro.

Al solicitar la práctica teatral ya establecida unos minutos a solas al actor, una preparación psíquica anterior a su salida a escena, está recordando las prácticas preparatorias ritualistas que todo acercamiento a lo sagrado exige:

*"No puede uno acercarse impunemente a un objeto maculado o consagrado cuando se está en condición profana, es decir, cuando no se está preparado ritualmente."* 43

El escenario, delimitado aún hoy después del "happening" y de otros intentos por incorporar la platea al escenario, remite a la concepción de *centro*, porque éste es precisamente "el lugar en que se efectúa la ruptura de nivel" 44. Escenario es donde lo imaginario se incorpora, donde ocurre el fenómeno creador y se evidencia lo que es íntimo u oculto en las otras artes. El milagro de

\* Cargado de fuerza, de sacralidad.

43. ELIADE, M. *Tratado*. . . I. Pág. 39.

44. ———. *Lo sagrado y lo profano*. Pág. 44.

la encarnación, la hierofanía, el misterio portentoso de la unión de dos mundos: el imaginario y el "real"; el alma y el cuerpo del artista; el creador y su público; todo en un mismo y único instante, un detenido presente, frágil, huidizo, pero suficientemente rico como para transformar e iluminar. Lugar de paso de los mundos, lugar de la *coniunctio*, el escenario es por definición un punto de enlace.

*Centro* es, para Eliade, donde el espacio se hace sagrado, *real* por excelencia <sup>45</sup>.

Y para terminar, unas palabras sobre el *si* . . . mágico. Hay una frase, dice Stanislavski, que puede hacer saltar la imaginación creadora del actor, envolverle de tal suerte con imágenes abundantes y vívidas, que todo en la escena parezca real, actuante, y es, dice Stanislavski: *¿Qué haría yo si estas circunstancias, estas personas, estas cosas fueran reales? Si . . . todo fuera real.*

No sabemos si esta frase puede tener por sí sola un poder tan arrebatador, pero es seguro que una imaginación dirigida en el sentido que apunta va correctamente orientada. Y, de paso, cabría preguntarse: *si . . . yo fuera un gran actor, ¿cómo. . . ?*

45. *Ibíd.* Págs. 59, 85 y 44. Cfr. también *Imágenes y símbolos*. Pág. 43.

**la psique  
instrumento de  
trabajo  
del actor**

*. . . los artistas son igualmente sacerdotes que operan la unión mística.*

Serge Raynaud de la Ferriere

Es un giro de la conciencia lo que separa el hacer del artista verdadero de la actividad del charlatán o del snobista, del ignorante o del atrevido que osa pisar el atrio del templo sin haber cumplido las ceremonias que, no el ritual, sino el alma que se expresa en el ritual ha fijado. Es la posibilidad de crear por razones que lo trascienden, lo que asimila al artista, al sabio y al místico.

Si una acción no tiene fundamento interno, dice Stanislavski, no puede retener la atención del público. Y la atención es condición de todo proceso comunicativo. Todo actor ama el aplauso. Es testimonio de que su arte logró el objetivo. Pero en la medida en que su atención se centre sobre sí mismo, o lo que es lo mismo, sobre el público, se vuelva payaso o cortesana\*, y olvide

\* Stanislavski subrayó especialmente el *temor* en la relación de tipo negativo del actor con su público, que le produce envaramiento, pérdida de la voz, tensión en distintas formas. Grotowski destaca el otro aspecto del problema, el exhibicionismo y narcisismo de aquel a quien llamó *actor cortesana*. Ambos autores coinciden en señalar estos dos tipos de relación como los peligros más comunes en el trabajo del comediante.

la obra para regocijarse en sus habilidades, queriendo a toda costa exhibirse, nervioso, tenso, servil, en esa medida cae de su arte y rompe el encanto.

El encantamiento es condición primordial del arte dramático, afirmaba Nietzsche. Producto del concurso de muchos elementos, tiene su eslabón imprescindible en el alma del actor. No discutimos, por supuesto, la metafísica de las técnicas del montaje: Brecht mismo no logra "romper el encanto", por el contrario, lo hace más sugestivo al hacer intervenir los placeres de la inteligencia, a saber, el *distanciamiento* crítico del espectador\*.

El arte de la representación escénica exige trabajo en equipo: arte del director afinado a la sensibilidad del poeta dramático; arte de la plasmación escenográfica; arte del colorido y la luz; arte del desplazamiento, ritmo y tiempo; arte de crear un personaje, para citar algunas. En todas ellas arte de corporeizar imágenes, de hacer evidente para los sentidos lo que es sólo perceptible por la imaginación, la inteligencia o la intuición.

Encarnar es entonces labor de artista. Cristalizar. Corporeizar.

Encarna, concibe; el pintor, el escultor, el músico que da so-

\* "Siempre que la escena quiera hacerse pasar por un lugar distinto del que en realidad es, siempre que el actor quiera hacerse pasar por otro, se creará una perspectiva de lo imaginario. Y no parece que el teatro pueda llegar nunca a escapar de estas condiciones que sin duda, son constitutivas. Pirandello, discretamente en algunas obras, y una o dos veces sin ningún disimulo, quiso hacer todo lo posible por presentar la escena como escena y los actores como actores por una paradoja que no tiene nada de extraño, puesto que de todos modos se trataba de teatro; lo único que logró por este medio fue llevar hasta sus últimas consecuencias los efectos de la ilusión, instalándose en el corazón mismo de lo imaginario que parecía denunciar." MANNONI, Octave. **La otra escena, claves de lo imaginario.** Pág. 121.

noridad a lo que imagina audible. Y encarna el actor, cuya *hierofanía* es quizás más notoria o más difícil porque debe ocurrir en presencia de aquel por quien la plasmación cobra sentido: el espectador, dialogante fiel del artista.

El instrumento de trabajo del comediante, más que su cuerpo o su voz, es su *psique*, a la que debe seducir para que crea en lo que ve y oye y le haga actuar ante ello como si fuera real. Siendo un instrumento huidizo, el actor fácilmente cede a pensamientos o sentimientos de temor o a deseos compulsivos de ser aprobado. Hace de su centro de motivación el público, buscando congraciarse con él, por timidez, narcisismo o exhibicionismo. Recurre a la máscara, al estereotipo, al opacamiento o al gesto grandilocuente o cursi. Sustituye, por vanidad o por miedo, al personaje, la imagen del poeta se disipa, y estamos en presencia del actor pero no de su arte.

Stanislavski fijó una serie de normas, producto de su observación como maestro, actor y director de teatro, donde el olvido del público es la condición primaria. Porque, si bien el destinatario de la comunicación es el espectador, y si bien el temor al ridículo o a la crítica, o el deseo de aprobación y el aplauso afinan la búsqueda de mayor perfección, hay detrás una motivación más profunda, tamizada apenas por el temible ojo objetivador del tú de que hablaba Sartre. Ella es, más que la justificación personal, el compromiso con una actividad para la que el creador se siente llamado, compromiso con una forma de ser y de hacer en el mundo.

Grotowski hace de su arte una vocación magnífica; el acceso a la entrega, a su misión de psicopompo —llevador de almas— lo limpia de todo temor o exhibicionismo. Porque importa la obra, no quien la lleva adelante. Este tiene como pago suficientísimo el

ser a través de quien así se manifestó. El honor de la escogencia para un trabajo que merecía hacerse.

**proyección  
escénica del  
actor-bailarín**

De ahí la potencia al bailar o al actuar de aquellos que acceden a lo imaginario en público. El creador de soledad, como el poeta, cristaliza la energía de lo que revela en la obra misma. El actor, por el contrario, se apropia de la energía de las realidades que encarna <sup>48</sup>.

La fuerza, el *mana* que detenta el actor-persona, proviene de la representación de conductas con significación social, personajes que probablemente no se le parecen, pero que encarna para la colectividad que acaba identificándolos y bebiendo la fascinación de uno en el otro.

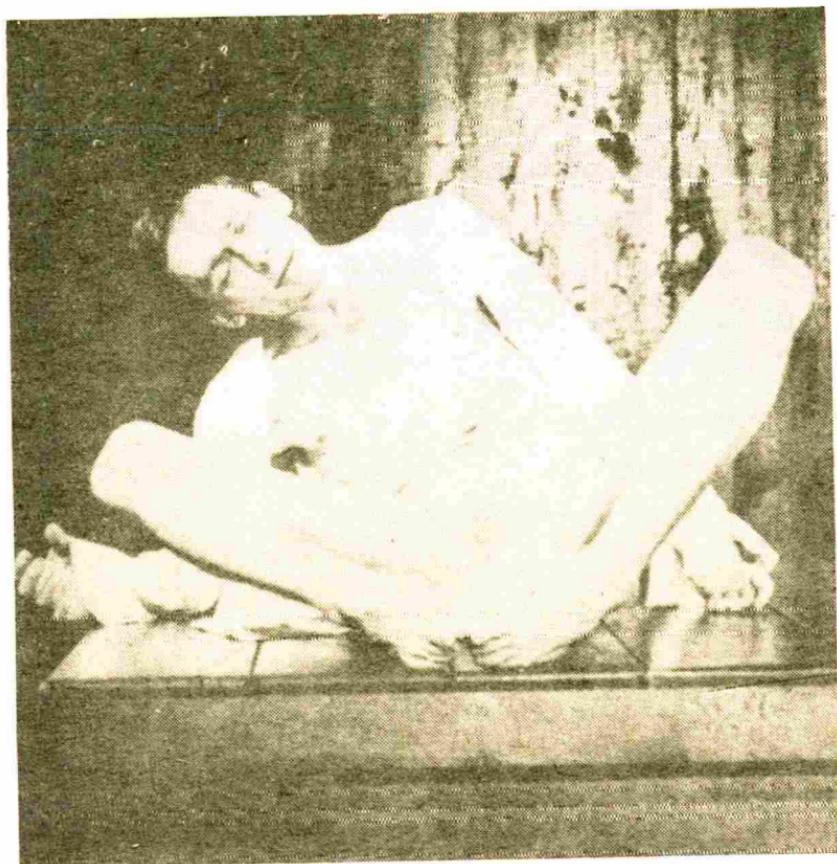
*“¿Qué es lo que da ese intangible, imponderable encanto a un tema, que contagia a todos los actores que interpretan una y la misma parte? En mucho, es algo que no podemos analizar, que nace y surge del subconsciente, con el cual debe estar en estrecha relación”* <sup>49</sup>.

¿Son acaso las conductas arquetípicas, plasmadas por ciertas obras, las que tienen el poder de subyugar a quienes las encarnan o las observan? Es de suponer que ciertos personajes arquetipos\*, por tener significación colectiva, despierten en los actores una vo-

48. Cfr. DUVIGNAUD, Jean. *Op. cit.* Págs. 292 y 293. Tal vez el objeto de arte externo a su creador, y el personaje incorporado al alma-cuerpo del actor —su obra de arte— se diferencien entre sí de la misma manera que lo hacen, al decir de Eliade, el simbolismo y la vida religiosa: El simbolismo “realiza la solidaridad permanente del hombre con la sacralidad”, en tanto que “la ruptura entre lo sagrado y lo profano y el paso de uno a otro constituyen la esencia misma de la vida religiosa”. *Ibid.* Pág. 237. El uno conoce la permanente unidad con el todo, el otro sabe —y hace de ello su arte y su técnica— del paso que conduce del mundo cotidiano a la esfera mágica.

49. STANISLAVSKI, C. *Un actor se prepara*. Pág. 254.

\* *Personajes abiertos* les llamó Vilar.



En 1959 JERZY GROTOWSKI creó el Laboratorio Teatral, en Opole, ciudad de sesenta mil habitantes en el suroeste de Polonia. El conocido crítico literario y teatral Ludwik Flaszen, su colaborador íntimo, lo ayudó en esa tarea. En enero de 1965, el Laboratorio Teatral se mudó a la ciudad universitaria de Wrocław, que con su medio millón de habitantes es la capital cultural de los territorios orientales de Polonia. En Wrocław se convirtió en el Instituto de Investigación del Actor. La actividad del Laboratorio ha recibido desde entonces el subsidio oficial a través de las municipalidades de Opole y de Wrocław.

Ya su propio nombre revela el sentido de la institución. No es un teatro en el sentido lato de la palabra, sino un instituto dedicado a la investigación del arte teatral y del arte del actor en particular. Las representaciones del Laboratorio Teatral plantean una especie de modelo activo en el que las investigaciones regulares sobre el trabajo del actor pueden ponerse en práctica. Dentro del medio teatral, estas investigaciones se conocen como el Método de Grotowski. Además de su trabajo metódico de investigación y de las representaciones al público, el Laboratorio se dedica a preparar actores, directores y todo tipo de gente de campos que estén conectados con el teatro.

El Laboratorio Teatral cuenta con una compañía permanente cuyos miembros

fungen también como maestros. Se mantiene un estrecho contacto con especialistas de otras disciplinas como la psicología, la fonología, la antropología cultural, etcétera.

El Laboratorio Teatral se muestra coherente con su elección de repertorios; las obras representadas están basadas en los grandes clásicos polacos e internacionales, cuya función se acerca a la del mito en la conciencia colectiva. Las obras que atestiguan las etapas progresistas de la investigación metodológica y artística de Grotowski son las siguientes: **Caín**, de Byron; **Sakuntala**, de Kalidasa; **Los antepasados de Eva**, de Mickiewicz; **Kordian**, de Slowacki; **Acrópolis**, de Wyspianski; **Hámlet**, de Shakespeare, el **Doctor Fausto**, de Marlowe y **El príncipe constante**, de Calderón, en la versión polaca de Slowacki. . .

El Laboratorio Teatral sale también al exterior y lleva a cabo giras teatrales para representar sus obras. Jerzy Grotowski visita frecuentemente diversos centros teatrales en distintos países, dando cursos prácticos y teóricos sobre su método.

El más cercano colaborador de Grotowski en este campo es Ryszard Cieslak quien, según opinión de un crítico de la revista francesa **L'Express**, es la viva imagen de este método en su creación de **El príncipe constante**.

cación mayor a representarlos. Los clásicos griegos o shakespeareanos, por ejemplo, tradicionalmente han gozado de popularidad en cuanto a aspiración por trabajarlos se refiere.

Pero estos personajes han sido llevados a escena por muchos actores, y aún se recuerda, en la historia del teatro, el arte magnífico de los grandes entre ellos, con el que pudieron actualizar magistralmente la potencia del arquetipo representado\*. La conjunción de una gran obra, un gran personaje y un gran actor, en manos de un director o un equipo que amalgama la luminosidad de todos ellos, es siempre un momento memorable en el teatro. La fama de lo que aconteció trasciende, a pesar de lo efímero de este arte.

Es en el tiempo donde la obra del arte escénico se realiza. Lo eterno dentro de lo efímero y temporal; cuando las imágenes apresadas por el autor encuentran creadores que las actualicen.

El actor es creador y producto. Su obra de arte. El es quien busca y recibe la forma. Por ello él es el irradiante; él, el transmutado, es la hierofanía, el depositario del *mana* que toda encarnación suscita. *Actor santo* le llamó Grotowski, porque se presta y se niega a sí mismo para que la revelación de la obra se muestre evidenciando la epifanía del instante creador.

No hablamos del falso *pathos* que criticaba Stanislavski en las antiguas "escuelas de la inspiración". No se puede encarnar lo

\* "Cada relación con el arquetipo, ya sea vivida o meramente afirmada, es 'conmovedora', actúa; porque desata en nosotros una voz más fuerte que la nuestra. Quien habla con imágenes primordiales, habla como si lo hiciese con mil voces, conmueve, domina, y al mismo tiempo eleva aquello que designa de lo único y perecedero a la esfera del ser perenne". JUNG, Carlos Gustavo. **Problemas psíquicos del mundo actual**. Pág. 60. Y continúa: "Este es el secreto del efecto del arte."

que no se comprende. No hablamos de mediumnidad, sobreactuación o sensiblería espiritista. El arte es serio, se ha dicho, pues su función es llevar, a través de la verdad estéticamente concebida, a formas de comprensión más perfectas.

La proyección, *mana*, fisicalidad de ciertos actores o bailarines en escena proviene precisamente de ese rompimiento de su nivel ontológico (algo así como romper "el lugar de su ser") para encarnar, o al encarnar, la forma imaginaria-imaginada y cuya naturaleza es esencialmente incorpórea, ideal.

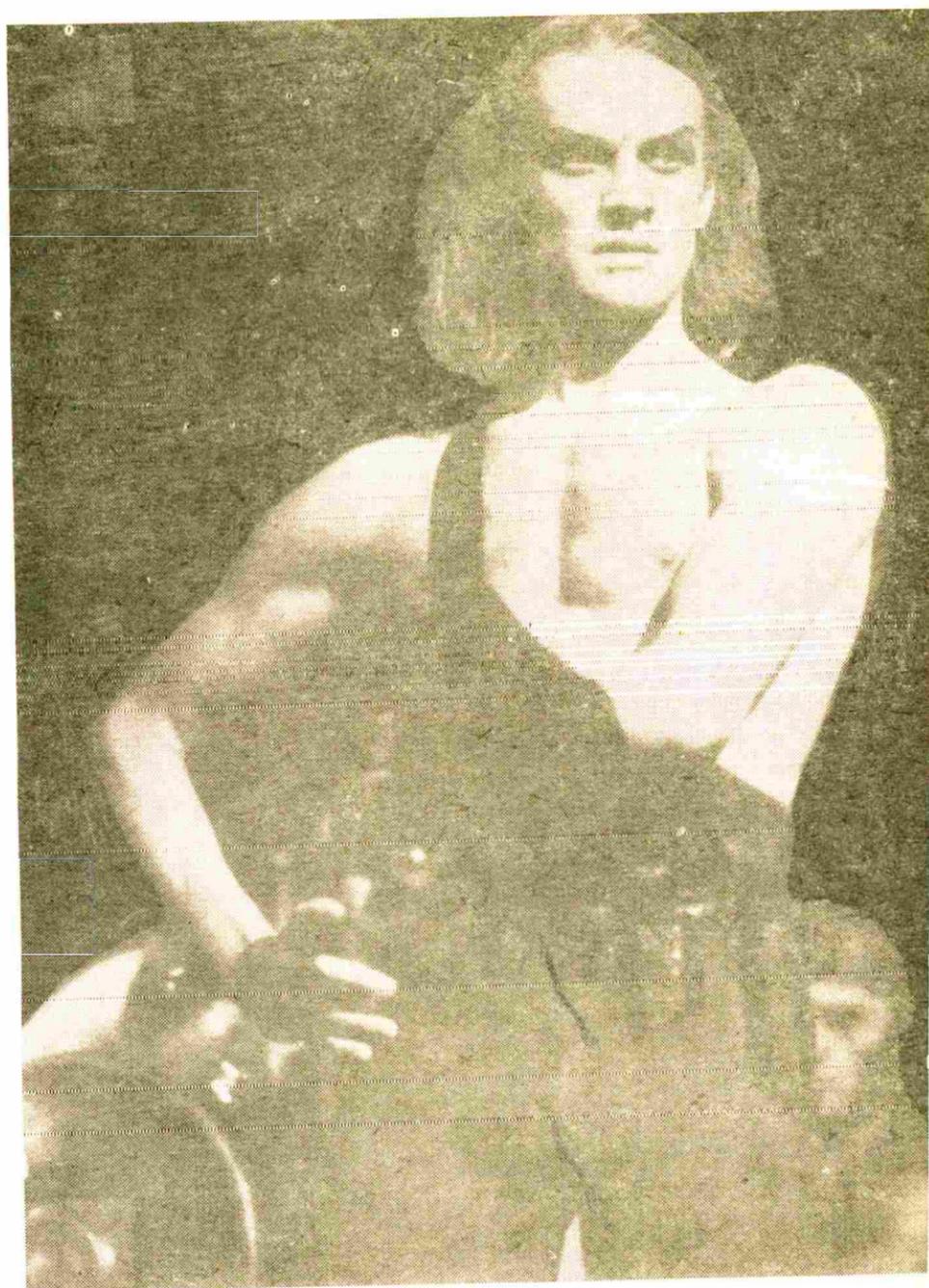
La obra de arte del actor-bailarín se modela desde, sobre y en su propia persona. De allí que la acumulación de *mana* sea también personal. Posee *mana* porque rompe su plano individual, el cascarón, la máscara de su ser, para acceder a la figura vislumbrada, porque es receptor y figura de algo que lo trasciende. La proyección-fisicalidad se alcanza en la medida en que esa personificación se da, en que toma alma y cuerpo del actor. El bailarín de danza abstracta (danza sin personaje) logra otro tanto con la *forma* que le propone el coreógrafo.

Hay personajes atractivos, como vimos; pero un mal actor puede romper el encantamiento que estos personajes por sí solos procuran, su potencia mánica, minimizarla, o incluso interponerse entre el personaje, el espectador y la obra.

Afirma Eliade, en *Imágenes y símbolos*, que el inconsciente es mucho más poético, más filosófico y más mítico que la vida consciente<sup>50</sup>. Transcribimos a Eliade:

*"Porque no sólo monstruos pueblan el inconsciente: dioses,*

50. ELIADE, M. *Imágenes y...* Pág. 13.



ALEKSANDER GODUNOV, del Ballet Bolshoi, en el papel de *Espartaco*.

*diosas, héroes, hadas también habitan en él y, por lo demás, los monstruos del inconsciente son también ellos mitológicos, puesto que siguen realizando los mismos papeles que tuvieron en todas las mitologías: en último análisis, ayudan al hombre a liberarse, a realizar su iniciación”*<sup>51</sup>.

Occidente ha elevado ya por demasiado tiempo sus ofrendas a la diosa razón, olvidándose de divinizar las otras cualidades humanas. El aporte freudiano es quizás apenas la *nigredo*, cuando no la *putrefactio* del pasaje occidental que transmuta nuevamente su percepción del mundo. La alquimia jungiana positiviza la función del inconsciente, al encontrar en él una fuente de conocimiento real e integrador.

El movimiento surrealista, por su parte, cristaliza, en el arte, el afán de rescatar las imágenes primordiales —por sí mismas conocimiento integrador, como el “saber” de la semilla que orienta el crecimiento y la forma del futuro árbol—, sea buscando en mitologías, filosofías o religiones exóticas, sea metodizando el proceso creador en la escritura automática tomada al dadaísmo. En todo caso, reconocimiento tácito al saber dormido del *sí-mismo* jungueano.

Con relación a este sí mismo, yo verdadero inmerso y religado al hacer cósmico, a las leyes universales evolutivas en busca de una forma más perfecta que lo exprese plenamente, afirma Von Franz, discípulo de Jung:

*“Este Gran Hombre interior redime al individuo conduciéndole. . . otra vez a su esfera originaria. Pero sólo puede hacerlo si el hombre le reconoce y se despierta de su sueño para dejarse conducir.*

51. *Ibíd.* Pág. 14.

. . . *Según el testimonio de muchos mitos, el Hombre Cósmico no sólo es el principio sino la meta de toda vida, de toda la creación.*"<sup>52</sup>

Tratando de acercar un poco el hacer teatral a esta perspectiva (ya hemos dicho que, en general, el artista se sumerge —es lo que se llama *inspiración*— en las aguas-espejo del alma sensible para crear) buscamos en las disgresiones eliadianas un texto que permitiera explicarnos una acción teatral lo más cercana posible a la hierofanía. Helo aquí:

*" . . . La mayoría de los actos que el hombre de las culturas arcaicas ejecuta no son, en su mente, sino la repetición de un gesto primordial ejecutado al principio de los tiempos por un ser divino o por una figura mítica. El acto tiene sentido sólo en la medida en que repite un modelo trascendente, un arquetipo"*<sup>53</sup>. (Subrayado nuestro).

El hombre de las culturas arcaicas, quien vive "mágicamente", se dice, la existencia, remite a figuras divinas antropomorfas el actuar perfecto, sin *errores* (el error es un hacer equívoco que provoca un resultado no esperado). Así, según la antropología, imitando su hacer el hombre de estas culturas identifica sus actos con aquellos llevados a cabo por sus dioses o sus ancestros, garantizando con ello la efectividad que busca.

Ahora bien, si el hacer artístico se sumerge o brota del alma en una especie de duermevela consciente-inconsciente puede, por ello mismo (así lo han establecido ya muchos teóricos del arte), intentar la utilización consciente del potencial total de la psique,

52. JUNG, C.G. y otros. *El hombre y sus símbolos*. Pág. 199.

53. ELIADE, M. *Tratado*. . . Págs. 58-59.

allí donde duermen, velando casi, las formas arquetípicas de las cosas\*. Stanislavski pretendía, por ejemplo, por la práctica dirigida, dotar a sus estudiantes de una técnica de despertamiento del proceso creador que, como hemos dicho, el comediante debe alcanzar a voluntad, en un espacio y tiempo precisos: su salida a escena.

La inspiración es precisamente ese estado consciente-inconsciente en que la creatividad se facilita, en que todo brota adecuado, tal y como se lo espera, donde los canales alma-cuerpo vibran finamente acoplados.

Pero, ¿cuál es ese modelo que —en lenguaje platónico— reflejado en nuestro mundo profano traduciría la figura del actor? ¿Qué trabajo, concebido como una idealización, resumiría el alto vuelo artístico? Es quizá la figura del hierofante la que, a nuestro juicio, podría modelar la imagen suprema del artista. El hierofante seduce por su hacer, su sentir, su pensar las formas perfectas (verdad, bondad, belleza en el saber clásico se identifican), y lo que es más importante, las hace presentes: conoce y domina el mecanismo que contacta el mundo profano y el sacro, así, como sacer-dote, sus obras son siempre figuras trascendentes engarzadas en materia profana.

\* Para Jung el proceso creador consiste en "la resurrección inconsciente del arquetipo, su desarrollo y explanación hasta la obra consumada". **Problemas psíquicos del. . .** Pág. 61.

conclusiones

Hemos tratado de exponer, suscintamente, la posibilidad del artista de la escena de hacer de su arte una *hierofanía*; es decir, de su obra —el personaje que crea— una modalidad de lo sagrado. La sacralidad de las formas perfectas, como hemos visto\*, no es tan evidente para nosotros, herederos de la racionalización fría, como lo ha sido para otras culturas. Sin embargo, América, a la que ahora toca cantar, según el bello decir de Miguel Angel Asturias, se evidencia ya como la respuesta-síntesis que unifica el aporte científico occidental con los resabios míticos tomados de sí misma, y sumados de alguna manera a aquellos que Europa asimiló de la cultura oriental y del simbolismo de sus "religiones exóticas".

El músico escucha la música de las esferas celestes, dice el doctor Raynaud de la Ferriere, que luego modela a la medida de

\* Confróntese nota 21.

Para Nedoncelle los artistas "al crear la individualidad propia de su obra, buscan alcanzar la esencia ideal de cada cosa; es decir, la perfección de su existencia".  
**Op. cit.** Págs. 49-50.

los humanos porque “*sabe, conoce las leyes, las reglas del ‘savoir-faire’ musical, y traduce. . . esa sonoridad que desciende de lo divino*”<sup>54</sup>.

El pintor hace otro tanto con lo visual. El autor dramático, por su parte, y como en un espejo, presenta a los hombres esquemas de conducta, en un intento por colaborar con el establecimiento de formas de relación más armoniosas o más justas.

El actor, cuya actividad es símbolo de la labor artística porque condensa los elementos que le son propios —*percepción de la forma* (inspiración), *plasmación* (hierofanía) y *comunicación* (entrega de la obra al público)—, tiene la posibilidad de acceder prácticamente a voluntad a esos estadios de transformación sublime en los que percibe —como el poeta cuando siente su pluma volar— la imagen que comprendió y trabajó plenamente engarzada en sí mismo.

El poder irradiante del actor en el escenario, su proyección, la fisicalidad del bailarín, la pasión colectiva que despiertan ciertos cantores, aparecen allí donde ocurre la hierofanía, cuando el milagro de la incorporación estética se dá a ojos vista de los espectadores que han venido a buscarla, allí donde y cuando el instante creador se evidencia, en un arte donde está permitido observarlo porque esa es precisamente su esencia: arte de la mostración del instante creador, de allí la noción de impudicia que, sutilmente, le acompaña y que, a nuestro entender descansa en esa relación apuntada por Eliade entre lo maculado y lo santo<sup>55</sup>. Grotowski, como vimos, subrayaba la santidad del arte del actor, de-

54. RAYNAUD de la Ferriere, Serge. *El arte en. . .* Pág. 180.

55. ELIADE, M. *Mefistófeles y. . .*, *passim*, y *Tratado. . .*, I. Par. N<sup>o</sup> 6: *El tabú y la ambivalencia de lo sagrado*. Págs. 38 y ss.

nunciando al actor-cortesana, quien prostituye su arte al exhibirse, al hacer de sí el objeto de atención de su público, al relegar su personaje y olvidar que su eficiencia se mide y su maestría por la medida en que desaparece para dar paso a la significación de la obra y del personaje.

El bailarín, por otra parte, tiene algo de santo: se quema en la disciplina diaria de su cuerpo como una purificación que llevara a cabo para un instante supremo, aquél en que su placer y la forma son reunidos en una pasión perfecta.

En teatro, ¿por qué no la máscara, por qué no el arte de la representación sin más, por qué no la actuación mecánica, el estereotipo, por qué no el exhibicionismo, el narcisismo? Porque hay profanación y vulgaridad en ello: No sólo no se rinde culto a los dioses a quienes se encarna —se los ignora—, sino que se toma su lugar al hacerse adorar en vez de ellos. Grotowski, como Stanislavski, clarifica para sus discípulos la alta misión del teatro. Acrecentando la mística de sus actores atenúa la impudicia y la vanidad que toda exhibición de la persona conlleva. La frase de Nedoncelle queda así plenamente justificada:

*“... La forma estéticamente se vuelve vulgar cuando se separa del contenido y se hace admirar por sí misma”<sup>56</sup>.*

Por esa paradoja presente en lo espiritual, es ese olvido de sí que hace el actor, el que da paso a su capacidad de seducir, de subyugar, a su proyección escénica. Es al negarse a sí mismo que atrae, al sumergirse en el olvido de sí que le ofrece su arte, olvidando su necesidad personal de ser aprobado, de ser adorado, que crece, se agiganta, alcanza el amor y la gratitud de su público.

56. NEDONCELLE. *Op. cit.* Pág. 58.

Por eso el aplauso se da al actor, y también la rechifla. Porque no debe subir a escena quien busca el favor para sí mismo, sino quien propicia el reconocimiento de los dioses que encarna.

*glosario*

**ACCIONES SIMPLES:** Aquellas que representan y objetivan pequeñas secciones del papel, y que el actor debe aprender a ejecutar sin tensión en el escenario.

**ACTUACION MECANICA:** Repetición simplista del texto y de los gestos.

**ACTUACION NATURAL:** Cuando el personaje fluye del alma y del cuerpo del actor sin falso *pathos*, sin sensiblería, sin reforzamiento exagerado. El actor es el personaje sin esfuerzo.

**ARQUETIPO:** Forma ideal de las cosas; imágenes primigenias constitutivas del inconsciente colectivo.

**CENTRO:** Lugar en que se efectúa una ruptura de nivel (ELIADE. *Lo sagrado y lo profano*. Pág. 44). Todo espacio sometido a una hierofanía. (RAYNAUD de la Ferriere. *El chamanismo*. Pág. 35).

**ESCENARIO:** Es esencialmente *centro*. En él sucede la hierofanía, lo real cotidiano rompe su nivel para encarnar lo real imaginario.

**HIEROFANIA:** Modalidad de lo sagrado; ser u objeto que manifiesta lo sagrado.

*HIEROFANTE*: Seductor, invocador, operador de lo sagrado.

*INSPIRACION*: Estado consciente-inconsciente, o supraconsciente, en que la creatividad se facilita, cuando los canales alma-cuerpo trabajan finamente acoplados.

*INTUICION*: "No es ya en el sentido de 'presentimiento' que hay que comprender la intuición, sino por la espontánea sensación, la comprensión inmediata del hecho consecutivo a nuestras investigaciones, el resultado rápido de la interpretación de nuestros conocimientos". (RAYNAUD de la Ferriere. *Los grandes mensajes*. Pág. 168).

*MANA*: Poder irradiante activo en todo aquello que ha tenido contacto con lo sagrado o que es una manifestación de éste.

*MENTIRA TEATRAL*: Lo que sucede en escena no es real en sí mismo, no es más que una representación, un símbolo a lo sumo. Brecht utiliza continuas llamadas de atención, obligando a un estado de alerta.

*MASCARA*: Actuación fácil a la que recurre el actor utilizando estereotipos.

*MISTICA*: a. Forma de relación con lo sagrado; b. Forma de relación con el ideal.

*PROYECCION ESCENICA*: Irradiación, magnetismo, presencia escénica.

*SIMBOLO*: Modo autónomo de conocimiento; conlleva un haz de significaciones multivalentes que representan siempre algo más que su significado evidente inmediato. (ELIADE. *Imágenes y símbolos*. Pág. 15. JUNG, C.G. *El hombre y sus símbolos*. Pág. 48).

*SI . . . MAGICO*: Frase-señuelo utilizada por Stanislavski para provocar la imaginación y el estado creador. El actor se propone a sí mismo la realidad de las circunstancias que imagina.

*SOBREACTUACION*: Actuación exagerada.

*TECNICA EXTERNA:* Apunta al ejercicio de la voz y los gestos principalmente; ayuda a la comprensión e incorporación de los aspectos externos del personaje.

*TECNICA INTERNA:* Se refiere a aquélla que atiende en especial a las cualidades psíquicas; sostiene al actor contra la tensión y el temor que despierta la presencia del público; facilita la comprensión e incorporación de los aspectos espirituales del personaje.

## *bibliografía*

- AGUILERA, Emiliano. *Isadora Duncan*. Círculo de Lectores. Barcelona. s.f.
- APPIA, CRAIG y otros. *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Comunicación N° 4. Alberto Corazón Editor. Madrid. 1970.
- ARISTOTELES. *Poética*. Aguilar. Madrid. 1963.
- ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. Sudamericana. Buenos Aires. 1964.
- ARVON, Henri. *La estética marxista*. Amorrortu. Buenos Aires. 1972.
- BACHELARD, Gastón. *El aire y los sueños*. Fondo de Cultura Económica. Méjico. 1958.
- . *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica. Méjico. 1965.
- . *Psicoanálisis del fuego*. Alianza Editorial. Madrid. 1966.
- . *La llama de una vela*. Monte Avila Editores. Caracas. Venezuela. 1975.
- . *El compromiso racionalista*. Siglo XXI. Buenos Aires. 1973.

- BEHAR, Henry. **Sobre el teatro dada y surrealista**. Barral Editores. Barcelona. 1971.
- BERGER, Péter. **El dosel sagrado**. Amorrortu. Buenos Aires. 1969.
- BIEMEL, W. **Análisis filosóficos del arte del presente**. Sur. Buenos Aires. 1973.
- BOIADZHIEV, Dzhivegelov. **Historia del teatro europeo**. Futuro. Buenos Aires. 1947.
- BROUWN, N.O. **El cuerpo del amor**. Sudamericana. Buenos Aires. 1972.
- BRUN, J. **El retorno de Dionisos**. Extemporáneos. Méjico. 1971.
- COLE, Toby. **Actuación, un manual del método de Stanislavski**. Diana. Méjico. 1964.
- CRAIG, Gordon. **Del arte del teatro**. Hachette. Buenos Aires. 1958.
- CHOCRON, Isaac. **Tendencias del teatro contemporáneo**. Monte Avila Editores. Caracas. 1968.
- DALLAL, Alberto. **La danza moderna**. Fondo de Cultura Económica. Méjico. 1978.
- . **La danza contra la muerte**. Fondo de Cultura Económica. Méjico. 1979.
- . **Las acciones propiciatorias de Antonia Quirós**, colab. especial para **Boletín informativo**. Escuela de Danza. Universidad Nacional. Heredia. Costa Rica. 1981.
- DORFLES, Guillo; otros. **Estructuralismo y estética**. Nueva Visión. Buenos Aires. 1971.
- DUNCAN, Isadora. **Mi vida**. Minerva. Méjico. 1970.
- DURAND, Gilbert. **La imaginación simbólica**. Amorrortu. Buenos Aires. 1968.

- DUVIGNAUD, Jean. *El actor*. Taurus. Madrid. 1966.
- ELIADE, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*. 2 vol. Cristiandad. Madrid. 1974.
- \_\_\_\_\_. *Imágenes y símbolos*. Taurus. Madrid. 1974.
- \_\_\_\_\_. *El chamanismo*. Orig. fr. Payot. París. 1951.
- \_\_\_\_\_. *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama. Madrid. 1973.
- \_\_\_\_\_. *Herreros y alquimistas*. Taurus-Alianza. Madrid. 1974.
- \_\_\_\_\_. *Mefistófeles y el andrógino*. Guadarrama. Madrid. 1969.
- \_\_\_\_\_. *El mito del eterno retorno*. Alianza. Madrid. 1972.
- FEDIDA, Pierre. *Diccionario de psicoanálisis*. Alianza. Madrid. 1974.
- FERNANDEZ, Víctor Hugo. *El cuerpo no tiene memoria*. Boletín Informativo. Escuela de Danza. Universidad Nacional. Heredia. Costa Rica. 1981.
- FERRIER, Jean-Louis. *La forma y el sentido*. Monte Avila. Caracas. Venezuela. 1975.
- FERRIS, David. *Los paramitas del pensamiento del Maestro Dr. Serge Raynaud de la Ferriere*. Tomos I y II. Nueva Era. Caracas. 1980.
- \_\_\_\_\_. *Teoría científica de la cosmobiología*. Tomos I y II. Nueva Era. Caracas. 1980.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI. Méjico. 1971.
- FREUD, Sigmund. *La interpretación de los sueños*. Alianza. Madrid. 1968.
- \_\_\_\_\_. *Nuevas aportaciones a la interpretación de los sueños*. Alianza. Madrid. s.f.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI. Méjico. 1968.

- GUERRA, Ramiro. *Apreciación de la danza*. Cuadernos Cubanos. Universidad de La Habana. 1969.
- GUSDORF, G. *Mito y metafísica*. Nova. Buenos Aires. 1960.
- HUIZZINGA, J. *Homo Ludens*. Emecé. Buenos Aires. 1968.
- JOUVET, Louis. *Testimonios sobre el teatro*. Psique. Buenos Aires. 1954.
- JUNG, C.G. *L'Homme a la Découverte de Son Ame*. Petite Bibliotheque Payot. N° 53. París. 1962.
- . *Energética psíquica y esencia del sueño*. Paidós. Buenos Aires. 1972.
- . *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós. Buenos Aires. 1970.
- . *Problemas psíquicos del mundo actual*. Monte Avila Editores. Caracas. 1976.
- . *Presente y futuro*. Sur. Buenos Aires. 1963.
- . *Psicología de la transferencia*. Paidós. Buenos Aires. 1961.
- . *Simbología del espíritu*. Fondo de Cultura Económica. Méjico. 1962.
- JUNG, C.G. y otros. *El hombre y sus símbolos*. Caralt, Barcelona. 1977.
- KRIS, Ernst. *El arte del insano*. Paidós. Buenos Aires. 1964.
- LANGER, Marie. *Fantasías eternas a la luz del psicoanálisis*. Hormé. Buenos Aires. 1966.
- LEVI-STRAUSS, C. *El pensamiento salvaje*. Fondo de Cultura Económica. Méjico. 1964.
- . *Antropología estructural*. EUDEBA. Buenos Aires. 1968.
- LOVE, Paúl. *Terminología de la danza moderna*. EUDEBA. Buenos Aires. 1964.

- LOWIE, Róbert. **La sociedad primitiva**. Amorrortu. Buenos Aires. 1972.
- LUKACS, George. **Significación actual del realismo crítico**. Biblioteca Era. Méjico. 1974.
- MACGOWAN, Kénneth y MELNITZ, Wílliam. **La escena viviente, historia del teatro universal**. EUDEBA. Buenos Aires. 1966.
- MARTAIN, Jacques. **Cuatro ensayos sobre el espíritu en su condición carnal**. Desclé de Brouwer. Buenos Aires. 1943.
- MAUSS, Marcel. **Lo sagrado y lo profano**. Obras I. Barral Editores. Barcelona. 1970.
- MIGNON, Paúl. **Historia del teatro contemporáneo**. Guadarrama. Madrid. 1973.
- MÜLLER, Max. **La mitología comparada**. Editorial Assandri. Córdoba. Argentina. 1944.
- NEDONCELLE, Maurice. **Introducción a la estética**. Troquel. Buenos Aires. 1965.
- NEMIROVICH-DANCHENCO, V.I. **Mi experiencia teatral**. Futuro. Buenos Aires. 1959.
- NICOLL, Allardyce. **Historia del teatro mundial**. Aguilar. Madrid. 1964.
- NIETZSCHE, Federico. **El nacimiento de la tragedia**. Alianza. Madrid. 1973.
- ORTEGA y Gasset, José. **El espectador**. Salvat Editores y Alianza Editorial. Madrid. 1970.
- PALMER, Winthrop. **La danza teatral**. Edamex. Méjico. 1981.
- PIGNARRE, Róbert. **Historia del teatro**. Cuadernos EUDEBA. Nº 32. Buenos Aires. 1962.
- PROGOFF, Ira. **La psicología de C.G. Jung y su significación social**. Paidós. Buenos Aires. 1967.

- RAYNAUD de la Ferriere, Serge. *El arte en la nueva era, la misión de los artistas*. Diana. Méjico. 1980.
- . *Los grandes mensajes*. Diana. Méjico. 1978.
- . *Yug, yoga, yoghismo, una matesis de psicología*. Diana. Méjico. 1973.
- . *Propósitos psicológicos*. XXVIII, XXIX, XXX. Editorial Meyerber. Niza. 1959.
- . *El chamanismo*. Editorial Meyerber. Niza. 1959.
- SACHS, Curt. *Historia universal de la danza*. Centurión. Buenos Aires. 1947.
- SALAZAR, Adolfo. *La danza y el ballet*. Fondo de Cultura Económica. Méjico. 1955.
- SANOJA, Sonia. *A través de la danza*. Monte Avila Editores. Caracas. 1970.
- SARTRE, J.P. *Lo imaginario*. Losada. Buenos Aires. 1961.
- SLONIM, Marc. *Russian Theater*. Collier Books. E.E. U.U. 1967.
- STANISLAVSKI, Constantin. *Un actor se prepara*. Constancia. Méjico. 1970.
- . *La construcción del personaje*. Alianza. Madrid. 1970.
- . *My Life in Art*. Penguin Books. E.E. U.U. 1967.
- TERRON, E. *Posibilidad de la estética como ciencia*. Ayuso. Madrid. 1970.
- TERRY, Wálter. *The Dance in America*. Harper. Nueva York. 1956.
- TOPORKOV, V.O. *Stanislavski dirige, teoría y práctica del teatro*. Compañía General Fabril Editora. Buenos Aires. 1961.
- TOUCHARD, Pierre Aime. *El teatro y el espectador*. Troquel. Buenos Aires. 1954.

VILLIERS, André. *Psicología del arte dramático*. Hachette. Buenos Aires. 1965.

———. *El arte del comediante*. Cuadernos EUDEBA. N° 15. Buenos Aires. 1959.

WRIGHT, E. *Para comprender el teatro actual*. Fondo de Cultura Económica. Méjico. 1962.

## INDICE

|  |     |
|--|-----|
| <i>Prólogo</i>                             | 7   |
| <i>Presentación</i>                        | 13  |
| Estructura del libro                       | 19  |
| Introducción: El supuesto                  | 25  |
| El concepto de hierofanía                  | 35  |
| Profesionalización del actor               | 47  |
| Síntesis del método                        |     |
| A) La técnica interna                      | 59  |
| B) La técnica externa                      | 67  |
| La psique instrumento de trabajo del actor | 77  |
| Proyección escénica del actor-bailarín     | 83  |
| Conclusiones                               | 97  |
| <i>Glosario</i>                            | 103 |
| <i>Bibliografía</i>                        | 109 |

Impreso en Heredia, Costa Rica  
por el Departamento de Publicaciones  
de la Universidad Nacional

ROSIBEL MORERA. Costarricense. Graduada del Conservatorio Castellano en la rama de teatro. Licenciada en Filosofía por la Universidad de Costa Rica. Se ha especializado en Teoría e Historia del Arte, cátedras que imparte en la Universidad Nacional, donde también es coordinadora del Área de Investigación de la Escuela de Danza. Pertenece al teatro costarricense por derecho propio; sus excelentes caracterizaciones (la *Cassandra*, de Eurípides; la *Temple Drake*, de **Réquiem para una reclusa**, de Faulkner; *Kathy*, en **Panorama desde el puente**, de A. Miller y, en especial, la *Gigi*, de Colette), pocas, como pocos fueron los años que participó en escena, la situaron en un lugar destacado por la crítica teatral.

LA PROYECCION ESCENICA, HIEROFANIA Y MANA DEL ARTE DEL ACTOR analiza desde una perspectiva novedosa el trabajo casi místico del actor, une para ello el talento poético y la formación intelectual a la experiencia teatral de la autora. Destaca en el análisis la relación del actor con su público: la posibilidad del *actor santo* o del *actor cortesano*, en la terminología grotowskiana, del actor que logra la entrega, o que se opaca, o que se prostituye, según su dominio —psíquico en última instancia— de un arte que es, para la autora, “arte de la mostración del instante creador”, oculto e íntimo en otras artes. En un extraordinario despliegue, casi poético, se nos entrega un libro que es un elogio tácito al movimiento teatral costarricense, por ser éste, de alguna manera, el impulso para el nacimiento de esta obra. Rosibel Morera ha publicado **Cartas a mi señor** (poesía); *Homo faber* y *Homo ludens* (filosofía) en los **Cuadernos Prometeo**; *Rito* (poema largo) en la revista **Hipocampo**; además poesía y cuento suyos han aparecido en distintas revistas nacionales.