

Acontecimiento de la verdad en el arte del actor desde la ἀλήθεια de Heidegger

Margarita Rosa de Francisco

Asesor

Einar Monroy Gutiérrez

Universidad Nacional Abierta y Distancia (UNAD)

Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades (ECSAH)

Programa de filosofía

Diciembre 9, 2024

Agradecimientos

Gracias a mi querido asesor Einar Monroy por su guía extraordinaria, al profesor Juan Horacio de Freitas por acompañar mi anhelo, a todos mis maestros de la UNAD con mención especial a Pável Rodríguez y también a mi gran amigo, director y dramaturgo, Sandro Romero Rey.

Resumen

La complejidad del arte concreto del actor radica en que el material sobre el cual proyecta el resultado de su trabajo lo constituye su propia psicología y cuerpo físico; por lo tanto, el problema sobre la verdad o aquello aurático —que toda obra de arte transmite— adquiere una particularidad en el arte teatral. ¿De qué verdad se trata? Partiendo de la noción de verdad como una danza de ocultamiento y des-ocultamiento del ser (*alétheia*) que se pone en obra en el arte, según el Heidegger “tardío”, y mediante una metodología hermenéutico-histórica, este estudio pretende demostrar que el arte del actor, como todo arte, experimenta la verdad del ser en sentido *aletheico*, al proponer el *actuamiento* como un modo de la *alétheia*, o mejor, como el acontecimiento de la verdad del arte del actor.

Palabras clave: actuación, verdad, arte dramático, des-ocultamiento, representación.

Abstract

The complexity of the concrete art of the actor lies in the fact that the material upon which they project the result of their work is their own psychology and physical body; therefore, the issue of truth or the auratic quality that every work of art conveys acquires a particularity in theatrical art. What truth is being referred to? Starting from the notion of truth as a dance of concealment and un-concealment of being (*alétheia*) that is brought to fruition in art, according to "late" Heidegger, and through a hermeneutic-historical methodology, this study aims to demonstrate that the art of the actor, like all art, experiences the truth of being in an *aletheic* sense, proposing acting as a mode of *alétheia*, or better, as the appropriating event of truth of the actor's art.

Keywords: acting, truth, dramatic art, un-concealment, representation.

Tabla de Contenido

Introducción	8
Planteamiento del Problema	10
Objetivos.....	13
Objetivo General.....	13
Objetivos Específicos	13
Justificación	14
Estado del Arte	17
Marco Teórico	21
Metodología.....	23
Enfoque:.....	23
Método:.....	23
Metodología:.....	23
Resultados.....	24
Conclusiones.....	25
La Verdad como ἀλήθεια	26
Lo Inicial y la Comprensión Tradicional de la Verdad	26
El Dominio de la <i>Alétheia</i> (ἀλήθεια).....	32
La <i>Homoiōsis</i> (ὁμοίωσις) Griega.....	34
Cuando <i>Pseudos</i> (ψεῦδος) se convierte en <i>Falsum</i>	37
El Dominio del <i>Verum</i> Cristiano	39
El Dominio de la <i>Adaequatio</i> Medieval o la Verdad como Correspondencia.....	41
El Dominio de la <i>Certitudo</i> Moderna.....	42
Crítica Heideggeriana al Concepto Tradicional de Verdad.....	43

Modos de Ocultación en el Ámbito de la <i>Alétheia</i> (ἀλήθεια)	47
<i>Léthe</i> (Λήθη), Interpretación Heideggeriana del Mito de Er.....	50
La <i>alétheia</i> (ἀλήθεια) como Paraje.....	53
<i>Lichtung</i> (el claro): La Condición de Posibilidad del Des-ocultamiento como Fundamento de la <i>Alétheia</i> (ἀλήθεια)	57
Características de la <i>Lichtung</i>	58
La <i>Lichtung</i> en Relación con el Tiempo, el Espacio, la Libertad y el Ser en el Parménides.....	60
La Verdad del Actor en las Artes Escénicas de Occidente.....	63
La <i>Poíesis</i> (ποίησις) del Actor.....	63
Orígenes del Arte Teatral	71
La Mimesis como Principio Rector de las Artes en la Antigüedad Griega.....	74
El Orden de la Edad Media.....	83
El Drama Litúrgico.....	86
El Drama Profano	89
Realismo: El factor Activo de la Certitudo Moderna en el Arte Teatral.....	95
El Realismo como Factor de la <i>Certitudo</i> en el Teatro de Principios del Renacimiento	99
El Realismo en la Comedia de Maquiavelo y en la <i>Commedia dell'Arte</i> en la Italia del Siglo XVI.....	101
El Realismo en el Teatro Isabelino de la Gran Bretaña del siglo XVII.....	105
El Realismo en la Comedia Francesa del Siglo XVIII.....	109
Del Naturalismo como Hipérbole del Realismo Moderno a la Des-definición del Arte Teatral en el Dominio de la Posverdad Contemporánea	114
La Verdad del Naturalismo Burgués	115

El Naturalismo y la Inauguración de la Verdad del Actor	118
Pirandello y el Teatro del Espejo.....	125
Stanislavski y su Psicotécnica de Verdad del Actor.....	127
Las Vanguardias Posmodernas y su Rebeldía contra la Convención Realista.....	133
La Des-definición del Teatro en la Comarca de la Posverdad	138
La Verdad en el Arte del Actor	142
El Actor como Centralidad de la Verdad Teatral de Occidente	142
El Ser del Actor como Generador del Acontecimiento Poético	144
Ontología del Actor	149
La <i>Poíesis</i> del Actor bajo el Dominio de la <i>Alétheia</i>	152
El Acontecimiento	152
El Conflicto y la Lucha.....	154
La <i>Physis</i>	155
La Técnica (<i>téchne</i>)	156
La Acción (el <i>pragma</i>)	158
El Mirar Fundamental (<i>theáō</i>)	159
El Espacio.....	162
El Tiempo	166
El Lenguaje (<i>lógos</i>)	167
La <i>Alétheia</i> como Acontecimiento de la Verdad en el Arte del Actor: <i>Actuamiento</i> ...	168
El Combate entre Tierra y Mundo en la Obra del Actor	170
Conclusiones.....	174
Testimonio:.....	180
Referencias Bibliográficas.....	182

Introducción

El proyecto de investigación *Acontecimiento de la verdad en el arte del actor desde la “alétheia” en Heidegger* se inscribe dentro de la línea *Perspectiva y desafíos para el pensar y la praxis en la actualidad*, y la sublínea *Filosofía como conocimiento y forma de vida*, del programa de filosofía de la UNAD.

El estudio que se presenta a continuación se trata de una reflexión filosófica sobre el modo de verdad que se expresa a través del arte actoral utilizando como instrumento teórico de investigación la aproximación heideggeriana al concepto griego de *alétheia*: verdad como des-ocultamiento.

Las preguntas de Heidegger alrededor del origen de la obra de arte, a saber: “¿Puede ser el arte un origen? ¿Dónde y cómo hay arte? ¿Por medio de qué y a partir de dónde es el artista aquello que es? ¿Qué es y cómo es una obra que nace del arte (Heidegger, 2021, p. 11)? ¿Dónde está y cómo es esa esencia general con la que coinciden las obras de arte? (Heidegger, 2021, p. 26), y la búsqueda del filósofo alemán de “la realidad de la obra de arte para descubrir la verdad que allí reina” inspira la inquietud principal del estudio a cursar: ¿A qué tipo de verdad se refiere el autor?

Para intentar llegar a puerto, el proceso de argumentación comprenderá tres estadios:

Capítulo 1: Teniendo como fuente teórica principal el *Parménides* de Heidegger, se dará cuenta de la trazabilidad sobre la transformación histórica de la esencia de la verdad efectuada con minucia por el filósofo en dicha obra, para comprender en profundidad su aproximación a la noción de *alétheia* o verdad como des-ocultamiento.

Capítulo 2: Con base en los presupuestos heideggerianos sobre la transformación histórica de la verdad que impera en las edades Antigua, Medieval, Moderna y

Contemporánea, se hará una descripción del modo de irrupción de las artes escénicas en cada una de las épocas. Será necesario identificar el factor activo en que cada dominio de verdad se manifiesta a través del arte teatral, durante los distintos períodos históricos, para ver cómo se ha desplazado históricamente el valor de verdad a través de los diferentes elementos del arte teatral hasta llegar a localizarse, ya en tiempos contemporáneos, en la labor específica del actor. La tesis de este trabajo que se sostendrá en el capítulo 3 parte de lo hallado en el capítulo 2: si el actor no es “creíble” la obra completa pierde validez.

Capítulo 3: A partir de la anterior localización (o des-localización) de la verdad en el arte del actor, se practicará la trasposición propiamente dicha de los elementos de la verdad, dilucidada por Heidegger en la *alétheia*, para, desde una mirada filosófica, abrir un camino diferente de sentido en la práctica artística del actor, al determinar cómo sucede, en el específico caso de esa compleja forma de arte, esa danza tierra/mundo entre el intérprete y la escena.

El actor en escena vivencia la agonía dialéctica entre *mundo* y *tierra* —a la que se refiere Heidegger (2021, p. 39) en *El origen de la obra de arte*— desde una simultaneidad existencial compleja que se intentará desentrañar en la presente investigación. Dicha coexistencia de espacio-temporalidades se manifiesta en lo que el actor vivencia como “interpretación”, en la cual debe, en principio, des-ocultar dentro de sí mismo lo que debe aparecer en el personaje y viceversa: el personaje ocultará, en ocasiones, lo que pertenece al dominio privado de la subjetividad del actor. Esa dinámica de ocultación y des-ocultación que sucede en tiempo presente, es decir, en el aquí y ahora de la escena, es el lugar extraordinario de la *alétheia* que, casi como una gracia, esto es, como un acontecimiento por fuera de la voluntad (y, por lo tanto, fuera del tiempo) del sujeto que actúa, le sale al encuentro al intérprete, impregnando de verdad el personaje.

Planteamiento del Problema

El arte del actor involucra ontologías, temporalidades, espacialidades y estados emocionales simultáneos, lo cual supone una confrontación entre diferentes tipos de realidades, pues, el actor, aunque esté representando una situación ficticia, experimenta el hecho ineludible de estar físicamente en un escenario, vivenciando, él mismo, su propia existencia como medio para su obra, que es la interpretación. Lo anterior implica el asunto de la verdad artística o aquella que no se enuncia como una proposición deductiva sino como una manifestación o acontecimiento de un aspecto esencial del alma humana. En el actor que interpreta un personaje se cruzan esencias y verdades que van desde el intérprete al personaje y viceversa. Los estudios arqueados en González Mejía (2018), Ovalles (2018), Geirola (2022), Polo (2019), y Bacarlett (2022), si bien se han ocupado de la ontología del actor haciendo una analogía con el *Dasein*, y de la esencia del arte teatral como constructor de sentido existencial, ninguno de ellos acude al recurso filosófico de la verdad como *alétheia* para intentar aproximarse al “ser del actor teatral”.

En el campo de la filosofía del arte, abordar la verdad de la interpretación actoral desde la noción heideggeriana supone una novedad, pues la “obra” en donde se pone en evidencia la dialéctica mundo/tierra, que el pensador explica en *El Origen de la obra de arte*, es la interpretación propiamente dicha, cuyo material de construcción no es el mármol, ni los lienzos ni las acuarelas, sino la subjetividad y el cuerpo mismo del artista. En el caso particular del arte del actor, será provocador indagar en el modo en que el desocultamiento o acontecer de la verdad es experimentada física y emocionalmente al mismo tiempo que debe traer a la luz la experiencia del combate en el personaje, en cuanto amplía el horizonte de sentido de la *poíesis* del actor. Dado que en el enfoque heideggeriano, la verdad de la obra de arte no es un problema en sentido objetivo que debe resolverse, sino

un problema acerca del cual la pregunta por su sentido no puede cesar, el estudio en curso es un camino más de dicho preguntar.

Desde la estética, el proyecto recoge de nuevo el problema que trae a la mesa Cofre-Lagos (1991) cuando pregunta: “¿Es el fenómeno artístico y la vivencia estética un hecho que escapa a las leyes que determinan los fenómenos empíricos o es tan solo una manera refinada e indirecta de darse un tipo particular de experiencia, pero, experiencia, al fin?” (p. 7).

La belleza como pregunta desde el decir heideggeriano que la designa como “uno de los modos de presentarse la verdad como des-ocultamiento” (Heidegger, 2021, p. 40) es uno de los faros que iluminan el camino del estudio en desarrollo. El problema que surge desde el punto de vista estético es la belleza como modo de verdad y urge profundizar en ella para expandir el arco iris de sentido de un oficio —no sólo artístico, sino técnico— proclive a la banalidad y a la inautenticidad como es el arte actoral.

En el campo epistemológico, el problema del arte como una forma de conocimiento sigue teniendo vigencia. ¿Qué realidad se conoce por medio del arte? ¿Es la realidad artística mera ficción? Labrada (1983, p. 67), cuando se refiere a la discusión filosófica sobre el arte, anota que el debate también aborda los aspectos cognocitivos de la experiencia estética y la relación que existe entre arte, conocimiento y verdad.

Es importante resolver este problema en cuanto a que el trabajo actoral, al implementarse en el cuerpo y subjetividad del artista, se aporta a sí mismo y al espectador un conocimiento multidimensional de la realidad que involucra aspectos físicos, emocionales, psicológicos, comunicacionales, filosóficos, literarios, lingüísticos, retóricos, sociales, políticos, en fin, todo lo que compone la escena humana, tanto en el plano de la ficción como en aquel que el ser culturalmente humano llama “realidad”.

Así las cosas, surgen varias preguntas que, al ser simplemente varias versiones de una sola, pueden guiar esta investigación: si la esencia del arte es poner en obra la verdad del ser, desde la teoría del arte de Heidegger, ¿cómo es la verdad que acontece en la interpretación de un personaje por parte del actor? ¿Cuál y cómo es esa verdad que se pone en obra en la interpretación dramática? ¿Qué es aquello que se des-oculta cuando un actor interpreta un personaje? ¿Cuál es la “tierra” y “el mundo” que se juegan en el ser del actor que quiere interpretar una verdad del alma humana?

Objetivos

Objetivo general

Determinar el tipo de verdad que acontece en el arte del actor, a partir de la noción de verdad planteada por Heidegger.

Objetivos específicos

Componer un marco de comprensión de la verdad a partir de las obras del Heidegger tardío, especialmente en el *Parménides*.

Valorar comparativamente la comprensión occidental de la verdad en el arte del actor concebida en cada época.

Establecer que el tipo de verdad que acontece en la interpretación por parte del actor, para que sea una obra de arte, es el *actuamiento*.

Justificación

Desde el punto de vista filosófico, el aporte del presente proyecto consiste en la mirada estricta y específica sobre aquello que el arte actoral *es* esencialmente, en tanto reflejo de la vida humana en el espacio y el tiempo de la escena. El problema de la verdad tendrá en este estudio un tratamiento cuya novedad parte de la naturaleza del arte que el actor pone en obra, pues involucra la construcción existencial de la persona que interpreta.

Pensar el arte del actor como obra en donde se juega la verdad del ser, siendo ésta el puro “acontecer” del des-ocultamiento que nos plantea Heidegger, puede ofrecer un nuevo abordaje filosófico a una forma de arte que, por lo arqueado hasta ahora, no ha aludido a la *alétheia* como recurso filosófico y teórico para explicar la exclusiva vivencia mediante la cual el actor (el artista) experimenta ontologías, temporalidades y espacialidades simultáneas (algo que no ocurre con ninguna otra forma de arte). Esa multidimensionalidad es una constante, por ser, el sujeto mismo, arte y parte de su producto artístico; él constituye su propia ficción y realidad, independientemente de la obra e, incluso, de la forma en que el personaje está construido por el dramaturgo.

Desde el punto de vista del valor epistémico que puede tener el desarrollo de esta monografía, entendido ese valor como aquel conjunto de creencias o teorías que pueden conducir a un conocimiento verdadero, lo cual cuestiona Cresto (2011, p. 168), se propone un paradigma disidente del *veritismo*, en el sentido de que los argumentos teóricos en torno a la verdad como *alétheia* no la presuponen como una meta o fin positivo. Partiendo de la pregunta de Cresto (2011) “¿Por qué no podemos llamar “epistémico” a un rasgo de creencias o teorías que *no* constituya a su vez un medio para llegar a la verdad?” (p. 168), se abre una fuga hacia un nuevo tipo de conocimiento al que se puede llegar por medio de

la indagación sobre la verdad *aletheica* en tanto acontecimiento de la verdad del ser a través del arte interpretativo.

Por otro lado, los descubrimientos que resulten de este estudio brindarán a la teoría del arte, en general, una mirada más amplia sobre los alcances del objeto artístico, y a los actores mismos un punto de reflexión sobre su propio arte. Se llegará a una comprensión más profunda acerca de qué es, en últimas, lo que se lleva a la luz cuando se pretende hacer arte con la interpretación actoral. Sin embargo, es oportuno no desconocer que la exploración filosófica sobre el arte y, específicamente, el arte del actor, no “produce” mejores actores en sentido técnico. Para ser un “buen” o “mejor” actor no se necesita filosofar sobre el oficio, sino encontrar una técnica eficiente. Hay artistas que ponen en obra su ser sin percatarse de ello, y sin saber que es el ser lo que irrumpe cuando se expresa con verdad en escena la paradoja del existir humano. Con todo, el actor que se asombra ante lo que le ocurre existencialmente cuando actúa, no puede menos que preguntarse sobre el acontecer de su ser en el mundo como escenario y ello no deja de ser un valor altamente ético que justifica la reflexión en desarrollo.

Es de considerar que el presente trabajo, en cuanto se apoya en Heidegger, el filósofo que precisó tan brillantemente la pregunta fundamental por el sentido del ser, es de interés y relevancia filosófica para cualquier lector que se inquiete por la verdad como un acontecimiento que le adviene al ser. Aunque el análisis se refiera concretamente a una forma específica de producto artístico, no deja de ser un pretexto para seguir ahondando en el misterio de la existencia humana, pues de experimentar en carne propia la profundidad de su propia contradicción, es decir, de su propia danza entre tierra y mundo, se trata el arte del actor como el mismo arte de existir.

Los mencionados horizontes de sentido amplían el valor existencial del arte actoral, y brindan una mirada sobre la inautenticidad y banalidad del arte comercial, efectista y utilitarista de la contemporaneidad.

Estado del Arte

La literatura temática que se ofrecerá a continuación obedece al arqueo de material teórico sobre la ontología del arte del actor en relación con el pensamiento heideggeriano. Su jerarquización se ha realizado de menor a mayor proximidad con respecto al objetivo de la presente investigación.

En los estudios hechos por Geirola (2022) se explora la cuestión del pensar en el teatro a partir de la famosa frase de Martin Heidegger: “la ciencia no piensa” y trata de resolver el problema “¿el teatro piensa?”, al mismo tiempo que conceptualiza la práctica de los teatristas y los estudios teatrales, diferenciándolos de las preocupaciones inherentes a la praxis teatral. Para Geirola (2022) es concluyente el hallazgo de que el teatro piensa en la medida en que, como teatristas, “se haga pensar al teatro” (p. 7). El vacío que todavía puede llenarse en términos filosóficos es la inclusión del trabajo del actor en ese “hacer pensar”, ya no al teatro como hecho artístico colectivo, sino al actor como elemento fundamental del hecho teatral.

El trabajo de Polo (2019) se acerca un poco más al propósito de la monografía en desarrollo, pues propone trasponer los conceptos planteados por Heidegger en el ensayo *El origen de la obra de arte* al contexto de la tradición clásica (Platón y Aristóteles) de la filosofía del arte y, a partir de ello, indagar en la esencia de la obra de arte. Como conclusiones, establece que el modelo de lo artístico en Aristóteles reaparece en la propuesta heideggeriana cuando este último se refiere al arte, no como un valor del artista ni en su talento subjetivo, sino en “la cosa”; en el producto mismo. Desde ahí el autor deduce que el origen de la obra de arte no está en el hombre sino en el arte mismo. Es decir, que la obra de arte es independiente; el ser humano es sólo su instrumento y, por consiguiente, ese brotar de la obra de arte no es una pretensión sino una manifestación

(Polo, 2019, p. 20). Otra conclusión importante es la de que el arte es un lenguaje en tanto que es un depósito que habla, que expresa, que articula un sentir primigenio y que, ante todo, es estrictamente humano porque pretende elevar el ser hacia el espíritu. Lo que queda faltando en el abordaje de Polo (2019) —y que el estudio en curso puede aportar— es cómo ocurre o se explica la independencia de la obra de arte cuando ésta se lleva a cabo a través del cuerpo y psicología del artista, así como la definición del “lenguaje” propio del actor.

González Mejía (2018) tiene como objetivo explicar el giro ontológico del problema del arte desde Heidegger y la confrontación con el giro estético que pareció atropellar al primero; plantea cuestiones que ponen a prueba la tesis heideggeriana y propone nuevos caminos de reflexión para pensar aquello que hoy en día constituye el problema del arte. El estudio concluye que existe una ontología del arte, es decir, que es posible preguntarse por la esencia del mismo porque dicha esencia le pertenece propiamente al arte y no al sujeto ni a lo ente. Además, que no es la época la que le asigna el modo de ser al arte, sino el arte el que nombra y hace cada época, pues es ahí donde radica su esencia como origen (González Mejía, 2018, p. 104). Aunque la tesis de González Mejía (2018) es sólida en cuanto al ser del arte en general, para el propósito de la investigación que se llevará a cabo es necesario extenderla hacia el problema de la verdad del arte del actor y, por consiguiente, de la ontología de dicho tipo de arte, dada la complejidad de su objeto artístico que, por ello mismo, impide hablar de una ontología del arte en general.

Bacarlett (2022) tiene como objetivos reflexionar sobre la coincidencia entre teatro y filosofía en la Grecia antigua y revisar los argumentos que produjeron su separación —en particular con Platón—, y el estado de tal relación en el pensamiento contemporáneo en autores como Derrida, Butler e Irigaray, para quienes el lenguaje, la vida social y la filosofía misma son actividades performativas, una forma de hacer o puesta en escena que

despliega sus propios actores y escenarios. La conclusión a la que llega es la siguiente: así como la ontología se despliega teatralmente, el teatro engendra también ontologías. La autora es contundente al afirmar que el arte en general, y el teatro en particular, “produce una fisura ontológica entre el mundo cotidiano y el mundo que viene a la existencia a través de la obra” (Bacarlett, 2022, p. 247). Es decir, que con cada puesta en escena acontece un mundo que da a luz otros entes, otras sensaciones, otras experiencias, que exceden lo cotidiano y el sentido común. En cuanto a la tesis que se quiere sostener en el presente estudio, el vacío que deja el abordaje de Bacarlett (2022) —y que se quiere subsanar aquí— está en que no se indaga todavía en el modo de verdad que acontece en dichas ontologías paralelas y que intentará explicarse a través del concepto teórico *alétheia* recuperado por Heidegger.

Ovalles (2018) enlaza directamente el discurso escénico con el filosófico, prescindiendo del ámbito dramaturgico, fundamentándose directamente en *Ser y Tiempo*. La autora se propone narrar lo acontecido en el proceso de traslado del libro a la escena, atravesando la apropiación del discurso heideggeriano para hacerlo imagen y movimiento, metaforizando la esencia filosófica del *Dasein* y su arrojamiento en el mundo a través del cuerpo de un actor y su espacio escénico. Ovalles (2018) demuestra que es posible equiparar al *Dasein* heideggeriano con el actor en la escena, y explicar a partir de ello la conexión estrecha que se forja entre el espectador y el intérprete de un personaje, ya que el ser que es el actor en la escena puede ser cada espectador, identificación que va más allá del convencionalismo de parecerse o no a cierto personaje, o si la obra gusta o no. Es posible, entonces, dar a conocer el planteamiento filosófico de Heidegger con respecto al *Dasein* sin que el público conozca nada al respecto porque se trata de una intuición que todos, como *Dasein*, compartimos (p. 78). Aun cuando las indagaciones de Ovalles (2018) son las que

más se acercan a la aproximación de la presente monografía a la verdad del arte del actor, su centralidad está en el ser que comparten actor y espectador cuando se compenetran en el acontecimiento artístico, pero no en el modo en que se lleva a cabo el movimiento de ocultación y des-ocultación que transita pendularmente del actor a su personaje y viceversa, y que el recurso de la verdad como *alétheia* (des-ocultamiento) del ser —no utilizado en ninguno de los autores citados— puede ilustrar.

Ninguno de los trabajos mencionados explora historiográficamente la localización concreta del factor de verdad en el arte teatral que se manifiesta y se desplaza sobre los distintos elementos del hecho escénico en las diferentes épocas. En una especie de analogía con el rastreo que hace Heidegger en el *Parménides* sobre la transformación de la esencia de la verdad desde la *alétheia* en la Antigüedad griega, pasando por el *verum* eclesiástico en la Edad Media y “aterrizando” en la *certitudo* de la Modernidad, se hará una indagación similar sobre cómo dichos dominios de verdad identificados y descritos por Heidegger se reflejan de modo concreto en la historia del teatro y el arte propio del actor en el cual se compromete su ser como verdad. El propósito de dicho registro es mirar cómo se llega al actor como el elemento donde debe ocurrir la verdad en el arte teatral, para, a partir de ahí, sumergir la investigación en el modo en que dicha verdad se da y que quiere llamarse *alétheia* en sentido heideggeriano.

Por supuesto, las valiosas investigaciones referidas y las fuentes primarias que se consultarán para dar curso al proyecto son importantes puntos de apoyo para seguir alimentando la reflexión sobre el *Dasein* heideggeriano, que en nuestro contexto será ese ser-en-escena, arrojado a ella, y motor de la investigación propuesta que espera abrir una nueva línea de pensamiento, no solamente sobre el complejo arte del actor sino sobre el arte en general.

Marco Teórico

Para sustentar que la verdad como des-ocultamiento es lo que se pone en obra en el arte actoral se trabajará dentro del marco de los siguientes conceptos teóricos: verdad como *alétheia*, mimesis, teatralidad y *poíesis* y *obra de arte* en sentido heideggeriano.

En Occidente, la verdad como concepto se ha concebido y estudiado históricamente desde muchas perspectivas: metafísicas, ontológicas, epistemológicas, pragmáticas, fenomenológicas, etc. La propuesta heideggeriana de verdad resulta atractiva para el proyecto en desarrollo porque recoge una noción sepultada por las transformaciones históricas evidenciadas en la concepción teológica de la verdad medieval; en la racionalización, empirismo o certidumbre modernas; en la sospecha marxista, nietzscheana y foucaultiana (que descubre la naturaleza espuria de la verdad) y aún en la anarquía de la posverdad actual. La *alétheia* o verdad concebida como movimiento, o mejor, como acontecimiento de ocultamiento y des-ocultamiento del ser (Heidegger, 2006, p. 269), y no como correspondencia, adecuación racional, construcción política o idea trascendente, constituye una herramienta valiosa para mostrar que el personaje interpretado por un actor, como le ocurre a la palabra en sentido heideggeriano (*lógos*), al mismo tiempo que oculta, des-oculta la verdad del ser del intérprete.

La noción de *mimesis* desde el antagonismo que se da entre las concepciones aristotélica y platónica hasta sus múltiples acepciones posteriores atraviesa el desarrollo del segundo capítulo y será objeto de permanente mención, ya que [como lo advierte Suñol (2008)] veinticinco siglos de constante “definición y redefinición”, “aprehensión y desapropiación”, tanto en el área del pensamiento reflexivo como de la práctica artística, constituye, al fin y al cabo, la historia de la estética misma (pp. 1,2).

La *poíesis* y su resolución en la noción de *obra de arte* en sentido aristotélico será retomada y reconfigurada por Heidegger dentro del dominio de la verdad como *alétheia*: esto es, la *poíesis* en tanto forma de creación que describe un tipo de des-ocultamiento de lo que estaba oculto y que se trae a la presencia, y la *obra de arte* como aquello en lo cual “está en obra el acontecimiento de la verdad” (Heidegger, 2021, p. 43). Dichos conceptos se necesitarán para definir aquello que se llamará *arte* u oficio del actor y demarcar, lo más precisamente posible, qué es lo que comprende dicha actividad artística. Para terminar de lograrlo, se recurrirá a lo que Dubatti (2007) designa como *teatralidad* en su búsqueda (muy heideggeriana, por cierto) del “ser del teatro” y que describe como aquella conjunción de acciones físicas y físico-verbales de al menos un cuerpo viviente en presencia convivial, cuya *poíesis* se completa con el fenómeno de expectación (Dubatti, 2007, p. 36). La mencionada concepción será la herramienta para incluir dentro de la *poíesis* del actor el elemento que logra darle estatus de verdad a la creación interpretativa del actor: la presencia de, al menos, un testigo.

Metodología

Enfoque

El enfoque es cualitativo en tanto se indaga sobre un asunto no cuantificable, como es la verdad en el arte actoral, con el propósito de dar sentido o interpretar dicho fenómeno desde las significaciones que otros le han otorgado y porque reúne las características de toda investigación cualitativa que cita De la Roche et al. (2021, p. 21), como el interés por el significado y la interpretación, el énfasis sobre la importancia del contexto y de los procesos, y la utilización de una estrategia inductiva y hermenéutica. Por lo mismo, es inductiva, interactiva con los sujetos estudiados, holística, flexible y progresiva (De la Roche et al. (2021, pp. 21, 22).

Método

El método es histórico-hermenéutico porque se utilizan ordenadamente una serie de documentos históricos a partir de los cuales se recaban los conceptos necesarios para el ejercicio argumentativo y de ese modo, desde la interpretación encontrada sobre los mismos, crear otra que amplíe el horizonte de comprensión.

Metodología

La metodología es hermenéutica porque la estrategia de aplicación del método referido obedece a técnicas de análisis interpretativo de la investigación documental. Se comenzó por reunir fuentes primarias que contribuyeron a establecer los conceptos teóricos que sostienen la argumentación para luego confrontarlos con diferentes interpretaciones y perspectivas históricas, como es el caso de la noción de *alétheia* (columna vertebral de la presente monografía desde el punto de vista conceptual), pero también como sucede con los conceptos ya enlistados en el marco teórico.

Resultados

En el primer capítulo se pretende llegar a una comprensión aceptable del concepto heideggeriano *alétheia* para diferenciarlo de las nociones de verdad como correspondencia, *rectum* medieval y *certitudo* moderna que se instauraron como efecto de lo que Heidegger llama “transformación histórica de la verdad”.

En el segundo capítulo, en una instancia inicial, el lector habrá comprendido de qué modo se desplazó históricamente el factor activo que brindaba estatus de verdad a las artes y al arte escénico específicamente, teniendo en cuenta el dominio de verdad bajo el cual se suscribía cada época histórica, como se indicó en el primer capítulo teniendo en cuenta la argumentación de Heidegger. Y luego, como antesala del tercer capítulo, se habrá brindado el piso teórico e histórico para observar la manera y las circunstancias en que se llegó a concebir al actor como el elemento principal sobre el cual pesa la verdad del arte teatral.

En el tercer capítulo se habrá brindado una visión alternativa del acontecimiento teatral exclusivamente experimentado por el actor como *Dasein* arrojado a la escena, en donde la verdad le adviene al intérprete como *alétheia* o descubrimiento de su propio ser en consonancia con el del personaje que interpreta y con el del espectador como cuidador de la obra artística. Dicho modo de concebir la verdad, apoyada en la tesis heideggeriana sobre la *obra de arte*, confronta la concepción de actuación o representación como simulación, con la de *actuamiento*, neologismo que habrá de entenderse como acontecimiento de verdad en el que el ser actúa o se “pone en acto”, ocasionando la interpretación “verdadera”.

Conclusiones

Ante la pregunta filosófica por lo esencial del arte planteada por Heidegger, surge la inquietud con respecto a un tipo de arte cuyo producto no posee una *coseidad* tangible como es el arte actoral, pero donde, no sólo se trae a la presencia algo que antes estaba ausente (*poíesis*), sino que se des-oculta la verdad del ser del artista simultáneamente con la del personaje que interpreta.

Los tres capítulos de la monografía describen el proceso para contestar la pregunta guía: ¿cómo es la verdad que acontece en la interpretación de un personaje por parte del actor? Primero, delimitando el concepto de verdad recuperado y ampliado por Heidegger (*alétheia*); segundo, localizando históricamente el lugar que ocupa el actor como fundamento de la verdad teatral y, tercero, distinguiendo la *alétheia* como el tipo de verdad que puede explicar lo que acontece cuando un actor produce, con su interpretación, una obra de arte. En otras palabras, mostrando cómo sucede la verdad como des-ocultamiento en el arte del actor.

El problema filosófico del actor, al representar o interpretar “en y con” su propio cuerpo verdades humanas, no puede remediarse, en la misma medida en que la vida del ser humano también es un problema filosófico irresoluble. La expresión auténtica de dicha irresolubilidad es la misión artística del actor. Por lo tanto, la propuesta de resolución no es otra que la expansión de la pregunta heideggeriana por el sentido del ser en el contexto de una forma de arte que involucra la completa humanidad del artista, en tanto su material instrumental son sus emociones, psicología y presencia física en relación con el tiempo, el espacio y todo lo que comprende su existir en el mundo.

La Verdad como *Ἀλήθεια*

Lo Inicial y la Comprensión Tradicional de la Verdad

¿Por qué escoger la *alétheia* (ἀλήθεια) como un modo de aproximarse a la verdad que se juega en el arte y, con especial interés, en una forma de arte particular como es el arte interpretativo? Todo comienza con la noción de “verdad” que históricamente se define como tal. La verdad moderna parece ser una especie de consenso religioso, científico, político o moral sobre aquello objetivo que puede ser verdadero o falso, y de acuerdo a lo cual se erige una época. Para Heidegger, la verdad necesita, al menos, ser dignificada con la pregunta por su propia esencia, más allá de los consensos. Para hablar de verdad en términos fundamentales, es necesario remitirse a “lo inicial” y Heidegger encuentra en la noción de *alétheia* (ἀλήθεια) una atmósfera propicia. ¿Por qué escoger los acercamientos de Heidegger precisamente?

En primer lugar, es necesario hacerlo para referir un modo específico de verdad. En el término “inicial” puede estar la respuesta a la inquietud de por qué servirnos especialmente de un filósofo como Heidegger. La pregunta por el sentido del ser —y el robusto desarrollo filosófico que dicho pensador hizo a partir de ello — es el primer indicador de que se está ante un filósofo que quiso pensar rigurosamente “lo inicial” (para decirlo en sus propios términos). Lo “inicial” para Heidegger es lo histórico por excelencia; lo que subyace en la anticipación de lo venidero y que es siempre de nuevo como donación para una época” (Heidegger, 2021, p. 5). El inicio no trata de un comienzo dentro de una línea de tiempo calculado historiográficamente, sino de un ámbito que se mantiene y preserva y que no deja de ser siempre un inicio; no tiene tiempo porque ese inicio es, él mismo, el tiempo. No por algo distinto considera Heidegger a Parménides, Heráclito y

Anaximandro los “verdaderos pensadores iniciales” (2021, pp. 5-9): porque son pensadores “iniciados” por ese ámbito llamado *alétheia* (ἀλήθεια).

En segundo lugar, la diferencia que Heidegger establece entre lo histórico de la verdad y su seguimiento historiográfico nos ubica en el lugar exacto dentro del cual circula la pregunta por la esencia de la *alétheia* (ἀλήθεια). La historia de la transformación esencial de la verdad no es una línea de tiempo historiográfica, pues la historia es la transformación misma. Heidegger se refiere a la esencia de la historia como la transformación misma de la esencia de la verdad. Lo historiográfico no es lo histórico, ya que lo histórico es precisamente lo esencial. La historia no es un conjunto de hechos pasados en espera de que el hombre les otorgue su sentido. La historia es la esencia de la verdad en la cual se funda siempre la verdad de una época humana (2021, p. 73). Es decir, cada vez que se da una transformación en la esencia de la verdad, se produce la historia como inicio y le da a cada época su carácter. La esencia de la *alétheia* (ἀλήθεια), desde la visión de Heidegger, es ese pensar inicial e histórico que determina el carácter de la humanidad griega. Por eso sus señales deben buscarse dentro de su ámbito y no desde la *veritas* romana.

El análisis de Chillón (2016) brinda muchas luces sobre la definición heideggeriana de los conceptos *historia*, *historicidad* e *histórico*, donde la historia es “ese lugar ontológico de la historicidad” (p. 268) que no se localiza en la observación de un pasado objetivado, sino que acoge la apropiación del encubrimiento de la esencia de la verdad que es su ser en el tiempo; de ahí que la historia deba asumirse como *la historia del encubrimiento* que es *la historia del ser* (Chillón, 2016, p. 269). La historicidad es, entonces, aquella cualidad constitutiva de “las entrañas del *Dasein*” en cuanto ser esencialmente temporal, y lo histórico “no es el mero suceder de los sucesos sino aquello

del ser que los hace existencialmente posibles como sucesos” (Chillón, 2016, p. 267). “Todo lo historiográfico es consignado en lo histórico. En cambio, la historia no requiere de lo historiográfico” (Heidegger, 2021, p. 84).

En tercer lugar, en el rastro de *alétheia* (ἀλήθεια) traducido en Occidente como “verdad”, pero que para los griegos antiguos significa “des-ocultamiento”, se infieren las indicaciones que dan testimonio de aquello “inicial” en la esencia de la verdad que hemos olvidado. Debe anticiparse, eso sí, que, en sentido griego, por supuesto, nos encontramos ante dos modos de acontecer de la verdad: el des-ocultamiento al que hace alusión la “α” privativa en el término *a-létheia* (ἀ-λήθεια) y el des-ocultamiento que enfatiza su estado de oculto. Estos dos estados se subsumen el uno al otro, pues, la verdad, y en esto insiste Heidegger (1967, pp. 109-144), es un “tránsito de lo oculto a lo des-oculto, en el que lo oculto se refugia, pero no desaparece en lo des-oculto” (Chillón, 2016, p. 273). En el *Parménides*, el autor lo explica de esta forma: “Puesto que *léthe* (λήθη) pertenece a la esencia de la *alétheia* (ἀλήθεια), el des-ocultamiento mismo no puede ser sólo la simple eliminación del ocultamiento. La “α” como prefijo en ἀλήθεια no es un “des” y un “no” universal determinado. Lo des-oculto tiene que ser salvado en el des-ocultamiento y ser albergado en éste. Entre *alétheia* (ἀλήθεια) y *léthe* (λήθη) no hay ninguna transición, porque se copertenecen inmediatamente, de acuerdo con su esencia (Heidegger, 2012, p. 161).

Según el filósofo alemán, los occidentales ya no podemos pensar originariamente la *alétheia* (ἀλήθεια) porque, para nosotros, “verdad” es algo completamente ajeno al des-ocultamiento en sentido griego. La verdad que hemos heredado en Occidente es un producto romano, eclesiástico, moderno. Para aproximarnos a la verdad que se juega en el arte no nos sirve el *verum* romano, por lo tanto, tampoco la *ratio*, ni *certitudo*, ni la *iustitia*,

porque el arte pertenece también al océano de lo inicial en sus términos más recónditos y misteriosos. Heidegger nos recuerda que *areté* (ἀρετή) tiene la misma raíz que el latín *ars*, traducción de la palabra griega τέχνη y que conocemos como arte. El término *areté* (ἀρετή) está referido a la emergencia, apertura e inserción de la esencia fundamental del hombre en el ser (Heidegger, 2021, p. 98). Lo anterior da para concluir que el arte, en sentido esencial, camina más cercanamente a la originaria *alétheia* (ἀλήθεια) en tanto des-ocultamiento del ser, que por los predios de la *certitudo* del sujeto moderno. En el territorio del arte no podemos determinar lo correcto e incorrecto, la adecuación e inadecuación, tampoco lo razonable ni lo justo. Por eso la noción de *alétheia* (ἀλήθεια) como des-ocultamiento le resulta atractiva a esta investigación. Todo parece indicar que a la verdad del arte se llega por un camino oculto, anterior a la ley, y que transitaremos de la mano del más vaquiano de los guías.

El propósito de este primer capítulo es comprender la esencia de la *alétheia* (ἀλήθεια) según la interpretación de Heidegger, para lo que será necesario seguir, junto al maestro de Friburgo, las huellas huidizas que dejó la diosa Verdad, Ἀλήθεια, en el poema de Parménides, y de ahí en adelante estar muy atentos a las indicaciones que abren el horizonte y des-ocultan aquello extraordinario que aparece de repente y que, en ese aparecer, revela el ser, es decir, aquello esencial expuesto en toda creación artística y que está en relación directa con la palabra, con el camino, con el espacio, con el tiempo, con el olvido. Ser y verdad, en el ámbito de la *alétheia* (ἀλήθεια), están íntimamente conectados; allí la verdad como des-ocultamiento o descubrimiento es el modo más propio del ser, o mejor: la ἀλήθεια es, propiamente, el des-ocultamiento del ser mismo, si atendemos a Heidegger cuando señala que "la esencia de la *alétheia* (ἀλήθεια) rige previamente la esencia del ser mismo" (2021, p. 145).

Haber elegido a Heidegger como el hermeneuta de la *alétheia* (ἀλήθεια), para este trabajo en particular, no pretende desconocer el debate académico alrededor de las posibles contradicciones y maniobras forzadas en la línea de pensamiento del filósofo friburgués con respecto a la verdad en los griegos, y más concretamente a la verdad platónica. Reseñas como la de Flórez sobre el libro de Francisco González, *Plato and Heidegger, a question of dialogue* —“el primer estudio dedicado a la relación entre Platón y Heidegger que toma en cuenta la totalidad de la producción del pensador alemán” (2012, p. 181) —aportan a la discusión sobre la reducción que hace Heidegger de conceptos platónicos para hacerlos encajar en sus argumentaciones filosóficas. Sobre la *alétheia* (ἀλήθεια), asunto que compete a este estudio, por dar un solo ejemplo, González critica en Heidegger que éste considere como “característico” que Platón “guarde silencio sobre la concepción de *alétheia* (ἀλήθεια) como corrección”, basándose en “el uso indiscriminado de su principio hermenéutico de que la doctrina de un pensador es lo no dicho en su decir” (Flórez, 2012, p. 188). Tales licencias de Heidegger, si bien pueden entrar en conflicto con otros lectores de Platón y con sus críticos en general, igual nos siguen mostrando las derivas de un pensamiento del cual este análisis tendrá en cuenta en su etapa tardía, después de su famoso viraje (*kehre*)¹. No será preocupación de la investigación en curso ahondar en la relación

¹ “*Kehre* refleja el intento llevado a cabo, por parte de Heidegger, de pensar la relevancia fenomenológica del ser allende la *analítica existencial*, en su sustitución por una tarea “desubjetivizadora”, que entiende el ser como un fenómeno histórico-epocal, según el cual el *Dasein* no es sujeto activo en el esclarecimiento del sentido del ser, sino, antes bien, pasivo, pues debe recoger lo que se da históricamente, el envío de su época [*Epoché*]. No es de extrañar, por tanto, que el lenguaje empleado por Heidegger, después de lo que hemos llamado *Kehre*, raye con el *dictum* poético: la tarea consistía en decir lo in-decible. Aquello para lo que no estamos preparados históricamente (Garrido Perrián, 2015, p. 165).

entre el pensamiento de Heidegger y el de Platón, ni en la incontestable marca de agua del segundo sobre el primero.

La importancia que tiene para el presente trabajo lograr una aceptable comprensión de la interpretación heideggeriana de la *alétheia* (ἀλήθεια) es poder transportar muchos de los significados y relaciones, que de ahí se desprenden, al territorio de la creación de la verdad actoral, como una elección entre tantas que permitirían hacerlo. De este modo será posible descubrir si la *alétheia* (ἀλήθεια) puede acercarnos más a la esencia del trabajo del actor.

En este primer capítulo, de las obras en donde Heidegger tematiza el concepto de *alétheia* (ἀλήθεια), se preferirá el *Parménides* como objeto de lectura y de consulta prioritaria por ser este texto en especial en donde el propósito del filósofo es seguir, con más detalle que en ningún otro, las huellas que dan cuenta de la transformación de la esencia de la verdad, lo cual resulta crucial para lo que se pretende conseguir, que es, en últimas, intentar comprender aquello inicial que hace verdadera una interpretación actoral.

Transformación Histórica de la Esencia de la Verdad

No es difícil coincidir con Heidegger en que la comprensión que se tiene de la verdad está sujeta a transformaciones. Al filósofo alemán le resulta curioso que la humanidad desee la verdad con obsesión y no haya meditado con celo y cuidado sobre ella. De acuerdo con ello, afirma que no hay una época de la historia que no haya buscado lo verdadero y que, además, no haya sido determinada por esa búsqueda (Heidegger, 2021, p. 17). Es decir, “cada época acuña un sentido de verdad porque el ser es histórico, se envía, se destina a acontecer bajo una tonalidad” (E. Monroy, comunicación personal, junio, 2024).

¿Cuál podría ser, entonces, la esencia de la verdad? ¿Cómo acceder a ese pensar primigenio que retrocede ante la verdad del ser?

Heidegger se fía del poema “didáctico” de Parménides, uno de los pensadores “iniciales” que son y serán siempre aquellos que se detienen a atender y a pensar lo esencial. En el poema, la Verdad aparece personificada en la diosa *Alétheia* (Ἀλήθεια). La traducción literal de la palabra *alétheia* (ἀλήθεια) responde a “des-ocultamiento” (en principio, des-ocultación). En este punto, el escalpelo de Heidegger empieza aplicándose sobre la misión de la traducción, la cual no debe obedecer a una simple homologación imitativa de palabras (2021, p. 18); es necesario transportarse al dominio y al modo de la experiencia a partir del cual, los griegos —y Parménides en este caso—pronuncian la palabra en cuestión. Que la palabra *alétheia* (ἀλήθεια) aparezca hoy traducida como “verdad” da aviso de un viaje. La palabra y su noción han sido transportadas de un ámbito a otro. ¿Cómo ocurrió esto? Tal vez del mismo modo en que ya estamos traduciendo cuando hablamos o decimos algo en nuestro idioma, en cuyo caso pretendemos que aquello que tiene que ser dicho sea traspuesto en otra verdad mediante una palabra más o menos precisa (Heidegger, 2021, p. 19). La palabra *alétheia* (ἀλήθεια) como des-ocultamiento en sentido griego, nos compele a conocerla siguiendo las indicaciones que se deducen de dicha traducción y, también, a identificar los dominios que marca la transformación de la esencia de la “verdad” en sentido histórico: *alétheia* (ἀλήθεια), *homoíōsis* (ὁμοίωσις), *veritas* romana, la *adaequatio* medieval o la verdad como correspondencia y la *certitudo* moderna.

El Dominio de la Alétheia (ἀλήθεια)

Nuestro guía elabora un tejido de altísimo rigor fenomenológico al regirse solamente por lo que la palabra “des-ocultamiento” nos está diciendo desde ella misma, apartándose de conceptos abstractos. El filósofo identifica cuatro indicaciones:

a) Primera indicación:

El des-ocultamiento remite a un ocultamiento previo (Heidegger, 2021, p. 20). Sólo es posible des-ocultar aquello que se encuentra oculto. El des-ocultamiento nos guía por significados como desvelamiento, desenmascaramiento o también por los lados del ocultar como preservar, retener, encomendar, apropiarse, encierro, reclusión. La palabra “verdad” no aparece por ninguna parte.

b) Segunda indicación:

La oposición des-ocultamiento/ocultamiento supone un conflicto (Heidegger, 2021, p. 21).

c) Tercera indicación:

Esta guía nos indica que la verdad, en el sentido de *alétheia* (ἀλήθεια), reposa en relaciones opuestas (Heidegger, 2021, p. 27). La verdad es, esencialmente, una lucha. Se nos está mostrando, entonces, la esencia conflictiva de la verdad; su principio agonal en la misma base de su aparecer. Heidegger señala que la oposición de la verdad es la no-verdad, o sea, lo falso. Por lo tanto, es necesario comprender también lo falso en sentido griego: “Si el des-ocultamiento proporciona a la esencia de la verdad su carácter, debemos intentar comprender la falsedad como un ocultamiento” (Heidegger, 2021, p. 29).

d) Cuarta indicación:

Lo abierto (*lichtung*) como el inicio esencial del des-ocultamiento.

Para llegar a la cuarta indicación, nuestro filósofo se ocupa, antes y muy ampliamente, de las tres primeras.

Desde la mirada heideggeriana, en la comarca de la *alétheia* (ἀλήθεια) parmenídea se da la copertenencia entre ser y pensar (algunos analistas como Zubiría, 2016, p. 54, no comparten dicha apreciación), en tanto pensar es, en sí mismo, traer el ser a la presencia,

dado que en lo abierto o claro del ser (*lichtung*), que es “inicio esencial” de la *alétheia* (ἀλήθεια), se da la posibilidad del acuerdo entre ser y pensar: “Hemos de pensar la *alétheia* (ἀλήθεια), el no ocultamiento, como la *lichtung* que permite al ser y al pensar el estar presente en el uno y para el otro” (Heidegger, como se cita en Camello Casado, 2008, p. 259).

Heidegger repara en que la *alétheia* (ἀλήθεια) permanece impensada aún para los griegos: “el ser con el que la filosofía comienza no se despliega como presencia sino en la medida en que la *alétheia* (ἀλήθεια) reina ya, y en que la *alétheia* (ἀλήθεια) misma permanezca sin embargo impensada en su proveniencia esencial” (Heidegger, como se cita en Camello Casado, 2008, p. 252). Para Heidegger, ἀλήθεια como des-ocultamiento del ser es también la tarea misma del pensar (Camello Casado, 2008, p. 253). Esa *alétheia* (ἀλήθεια) impensada se expresa, entonces, en un tipo de correspondencia entre el ser y el decir (λόγος), pues ser y decir también se copertenecen. De este modo, la palabra des-oculta el ser. Por lo anterior, según Camello Casado (2008), hay que decir: “La *alétheia* (ἀλήθεια) —como *lichtung* de la presencia y actualización en el pensar y el decir—se manifiesta desde un principio bajo la forma de *homoiōsis* (ὁμοίωσις) y *adaequatio*, es decir, como asimilación en el sentido de concordancia de la representación y lo presente” (p. 259).

La Homoiōsis (ὁμοίωσις) Griega

Dentro del espacio esencial de la *alétheia* (ἀλήθεια) como des-ocultamiento, hay una forma de correspondencia —diferente de la verdad como “adecuación” de la modernidad, como se verá más adelante— que se refiere al concordar con lo des-oculto; ese “corresponder que toma y mantiene lo des-oculto como lo que es” o, también, “el corresponder desvelable que expresa lo oculto” (Heidegger, 2021, p. 66), lo cual es, en

griego, *homoiōsis* (ὁμοίωσις). En Platón y Aristóteles, ese es el significado de “tomar algo como algo” y lo que, para Heidegger, determinó el concepto metafísico de verdad (2021, p. 66). La *homoiōsis* (ὁμοίωσις), es decir, el corresponder concordante, asume la representación determinante (digamos, oficial) de la *alétheia* (ἀλήθεια), como un no distorsionar del ente. “La asimilación del decir desvelable al ente desvelado que se muestra a sí mismo” (Heidegger, 2021, p. 66) puede entenderse como la correspondencia entre lo que se dice del ente (el λόγος que des-oculta con la palabra) y lo que el ente es. A partir de dicha transformación de la esencia de la verdad acaecida en el mismo ámbito de la *alétheia* (ἀλήθεια), Monroy (2018, pp. 421, 422) advierte que se da lugar a otro conjunto de transformaciones que van desde ese concordar desvelable al corresponder como el des-ocultamiento mismo. De ahí que la *homoiōsis* (ὁμοίωσις) se empiece a presentar como des-ocultar en cuanto tal y el λόγος aparezca como ese decir inaugural que des-oculta, situación que dará pie para la apropiación de la *homoiōsis* (ὁμοίωσις) por parte de la ulterior mirada romana que, como se anticipó, se convertirá en *rectitudo* y luego en la *adaequatio* medieval. Es crucial entender las reseñadas transformaciones como nos lo indica Monroy: “En sentido estricto, no se trata de una transformación de la *alétheia* (ἀλήθεια) y de su contra-esencia, pues ello supondría una comprensión subjetiva de la misma, sino fundamentalmente un modo de su esenciarse y darse históricamente.” (2018, p. 422). Con ello se pretende dejar claro que no es una verdad objetivada la que cambia o se transforma con el tiempo, sino la esencia que la fundamenta y que funda, a su vez, una época histórica.

En tiempos de Platón y Aristóteles, el sustento de la verdad lógica es ese coincidir del decir *lógos* (λόγος) des-ocultante, con el ser (lo des-oculto). En *Lógica: la pregunta por la verdad*, Heidegger se refiere a que *lógos* (λόγος) se entiende también como hablar *de algo* o *sobre algo*, implicando así que el logro fundamental del habla es hacer manifiesto

aquello de lo cual se habla (2021, p. 15). La lógica investiga el hablar con relación a la verdad, pues la misión del *lógos* (λόγος) es poner de manifiesto el ser. De este modo, Heidegger infiere que la estructura formal de la verdad es el *así-como* o el *como-tal*, lo cual se designa como correspondencia entre el enunciado o proposición, con aquello sobre lo cual se formulan. Luego, este modelo primigenio se aplicó a otros modos de verdad que fueron apareciendo en el foco de la reflexión (Heidegger, 2021, p. 19).

La Esencia de Pseudos (ψεῦδος), lo Falso en el Dominio de la Alétheia (ἀλήθεια)

Si *alétheia* (ἀλήθεια) se traduce como des-ocultamiento y ello es la verdad en griego, ¿qué abarca el ocultamiento? ¿Acaso lo falso? Heidegger se dirige a la contra-esencia de la palabra *alétheia* (ἀλήθεια), sustrayendo la “α” privativa y obteniendo el término *léthe* (λήθη). Sin embargo, *léthe* (λήθη) no está referida a lo falso. Lo falso, en griego, es *pseudos* (ψεῦδος), por lo cual el filósofo de Messkirch decide seguir su pista y quizás, por esa vía, acercarse a la esencia de la *alétheia* (ἀλήθεια). *Pseudos* (Ψεῦδος) designa la falsedad y, en tanto nos movemos en las aguas de la oposición des-ocultamiento/ocultamiento, indagar en la esencia del ocultamiento como falsedad será determinante. *Pseudos* (Ψεῦδος) es un tipo de ocultamiento; no es lo falso, como lo entendemos hoy en Occidente. Heidegger lo explica brindando el ejemplo de la palabra *pseudónimo* que conocemos y usamos actualmente y que parece preservar la esencia de *pseudos* (ψεῦδος) (2021, p. 41). ¿Qué oculta el pseudónimo? ¿Se trata de un nombre falso? No exactamente. Los pseudónimos de Kierkegaard, por ejemplo, al mismo tiempo que ocultan su identidad, la dejan aparecer. Incluso, Víctor Eremita, Wilhelm, Johannes de Silentio o Johannes Climacus pueden decirnos mucho más sobre el autor que el mismo Kierkegaard. Zeus también se oculta apareciendo como el rayo, su señal más propia. Se trata de un “distorsionar”, no en términos modernos, como lo aclara insistentemente

Heidegger, no como un comportamiento del sujeto, sino como algo que él llama “acaecer propicio” (*Ereignis*), “un suceder objetivo en el dominio del ente” que da cuenta de un cambio en la esencia de algo (2021, p. 44).

Heidegger se apoya en evidencias filológicas que aportan las obras de Hesíodo, Homero, Píndaro y Sófocles para evitar caer en interpretaciones personales sobre los significados que van saliendo a la luz y relacionándose entre sí. Es así como *pseudos* (ψεῦδος) sigue arrojando material semántico desde dichos autores griegos. El pasaje de *La Ilíada* que cita Heidegger (2021, p. 40) y que se refiere a la señal de Zeus, el rayo, trata la pregunta sobre si dicha señal es *pseudos* (ψεῦδος) o no. Si deja o no deja aparecer algo. Se ve, en este aparecer, que, mientras se muestra, no sólo presagia, sino que también encubre.

Cuando Pseudos (ψεῦδος) se convierte en Falsum

¿En qué momento el ψεῦδος se desplaza hacia un dominio ajeno a la *alétheia* (ἀλήθεια)? ¿Por qué se lo tradujo por “falso”? Heidegger lo explica de la siguiente manera: falso proviene de *falsum* (Heidegger, 2021, pp. 52-54). Llegó a la lengua alemana —y, por supuesto, a la nuestra— en la Edad Media a través del *falsum* latino. La raíz *fall*, emparentada con el griego *sfallō* (σφάλλω), expresa derrumbar, llevar a la caída, derribar, hacer tambalear, dejar precipitarse en lo erróneo. *Sfallō* (Σφάλλω) nunca llegó a ser la contrapalabra de *alethés* (ἀληθές). Sin embargo, ese tambalear sólo sucede si sale al encuentro eso otro que hace que el hombre se caiga. Una buena pista está en *to asfalés* (τὸ ἀσφαλές) que significa “lo que no ha caído”, lo que permanece en su puesto y perdura.

Ahora bien, el ámbito esencial decisivo para el despliegue del *falsum* es el *imperium* romano que denota mandato, mandamiento (Heidegger, 2021, p. 55). El mandar supone un ser superior y otros inferiores, supervisión, estar al acecho, vigilancia, acción. Los inferiores que se aproximen al lugar del mandato deben ser derrocados, en latín *fallere* y

cuyo participio es *falsum*. El derrocamiento es zancadilla desde atrás, un truco, un traspié furtivo, lo que engaña de manera alevosa: lo falso.

Lo anterior explica por qué el *falsum* es esencial para los romanos. Pertenece al ámbito del *imperium*, del orden, del *iustum* (“ser en derecho” y “tener derecho”) y de la *iustitia*, que nada tiene que ver con δίκη, la justicia griega que habita en el territorio de la ἀλήθεια (los dioses griegos no ordenan; indican, dan señales). El *pseudos* (ψεῦδος) griego pensado desde el *falsum* traslada el *pseudos* (ψεῦδος) al dominio romano-imperial de la caída (Heidegger, 2021, p. 56). Es así como *pseudos* (ψεῦδος) se convierte en lo que hace caer, en vez de distorsionar y ocultar.

Para Heidegger, la latinización es ya una transformación de la esencia de la verdad y del ser que permanece oculta y que es, por demás, el “originario acaecer propicio de la historia” (Heidegger, 2021, p. 57). Debe seguirse haciendo énfasis en que no se está hablando de la transformación de una esencia de la verdad objetiva, sino de la verdad que se esencia y es, ella misma, historia, en tanto que funda una época. De tal modo puede explicarse que el imperio no es la causa sino la consecuencia del cambio de *alétheia* (ἀλήθεια) a *veritas* (la verdad como *rectitudo*). Historiográficamente, señala Heidegger, puede decirse que hay un acaecimiento propicio (apropiador) (*Ereignis*) de romanización de la humanidad griega. Tanto así, que vemos el mundo griego con ojos romanos. Cuando Heidegger habla de un acaecimiento propicio se refiere a un acontecer esencial, oculto y determinante, en la historia de la verdad y del ser. El tránsito de *pseudos* (ψεῦδος) a *falsum* es uno de sus ejemplos.

Como se ha visto, lo falso en sentido griego tiene el rasgo fundamental de la ocultación. En griego, la palabra *sfállō* (σφάλλω), que significa “engañar”, alude a una consecuencia esencial de *pseudos* (ψεῦδος). Para el mundo romano, la esencia del engaño,

del conducir al error, del distorsionar y, por tanto, del *pseudos* (ψεῦδος), es determinada por *fallere*, por la caída. De ahí, lo erróneo se hace *falsum*. A esa sustitución en la base de la esencia de *pseudos* (ψεῦδος) se refiere Heidegger con la expresión “acaecimiento propicio de una transformación en el fundamento esencial de la historicidad de toda la historia” (Heidegger 2021, p. 61). Ese acaecimiento conduce a Occidente a pensar el mundo griego de un modo romano, latino, cristiano, románico, moderno-europeo. *Falsum* ha transformado y desalojado el *pseudos* (ψεῦδος). En ese cambio ya se expresa una forma de dominación perteneciente al ámbito del *imperium* romano. Desde entonces, Occidente ha conocido el *pseudos* (ψεῦδος) sólo en la forma *falsum*. Para nosotros, no hay duda de que lo opuesto a lo verdadero es lo falso. La consolidación de ese cambio, de ese transporte del *pseudos* (ψεῦδος) al *falsum*, es una obra de los romanos, cuya fuerza actuante es el *imperium* eclesiástico, el *sacerdotium* (Heidegger, 2021, p. 61). Su dominación se funda en el mandato, en el orden, en lo recto. La inquisición española es una forma del *imperium* curial romano. Lo no-falso en manera romana, es el *verum*.

El Dominio del Verum Cristiano

¿Cómo se da la conexión entre *verum* y lo verdadero? La clave que da Heidegger está en el desplazamiento del *pseudos* (ψεῦδος) al *falsum*, cuya consolidación es una obra romana donde la fuerza que actúa no es el *imperium* estatal, sino el *imperium* eclesiástico. A través de esas dos caracterizaciones del mandato se fija en Occidente “lo falso”. Heidegger asevera que el ámbito esencial del *fallere* determina tanto el *falsum* como lo no-falso que, dicho de manera romana, es *verum*, es decir, lo verdadero en latín cristiano (2021, p. 62). Tanto *verum* (lo verdadero) como la *veritas* (la verdad) son dominantes en el lenguaje latino de la Iglesia, como lo confirma esta cita bíblica fundacional: “*Ego sum via,*

et veritas e vita” (“*Soy el camino, la verdad y la vida*”) (Juan 14, 6). El significado de “verdadero” es, pues, determinado por el *verum* latino cristiano.

Heidegger continúa con su punzante seguimiento sobre el significado del vocablo latino *verum*. La raíz *ver*, así como *fall*, la raíz de *fallere*, es indogermánica. En alemán está en palabras como “defender” (*wehren*), defensa (*die wehr*) y presa (*das wehr*); en esta última hay un matiz llamativo, pues es un “presa contra”, resistencia. El rastreo continúa por los lados del “italico-óscico” donde *veru* es el pórtico que cierra el paso a la entrada, el espacio en frente de o contra la puerta, contra *ver* (*verostabulum-vestíbulo*). No obstante, avisa el pensador alemán, *ver* no sólo alude a esa defensa o estar-contra, sino a mantenerse en el puesto, sostenerse, estar firme (Heidegger, 2021, p. 63). *Veru*, en latín antiguo, quiere decir puerta, pórtico que encierra y echa cerrojo. Claramente se distingue que el elemento originario en *veru* y *verum* es encerrar, encubrir, ocultar, albergar. La palabra *eruma*, también de procedencia indogermánica, nombra el arma defensiva y se relaciona con *verum*, una noción completamente opuesta al des-ocultamiento que refiere la *alétheia* (ἀλήθεια) (Heidegger, 2021, pp. 62-64).

La palabra latina *aperire* también habla del *verum* originario. Lo oponente en latín se expresa en el prefijo *op*, estar en contra. *Op-verio*; *ap-verio*; *aperio* (yo abro); *aperire*, abrir. El principio de *apertum* es lo no encerrado: *aléthes* (ἀλήθης), lo des-oculto. Como lo demuestra este seguimiento filológico, el originario *verum* latino (encubrir, ocultar) correspondería al significado del *pseudos* (ψεῦδος) griego, pero no coincide, pues el *pseudos* (ψεῦδος) griego devino en el *falsum* romano, no en el *verum*. Pero como *verum* es la contrapalabra de *falsum* en el dominio esencial del *imperium*, *ver* (contra el *falsum*) es lo opuesto a caer, es sostenerse a sí mismo, estar arriba. *Verum*, entonces, es “lo que permanece constante, lo erguido, lo dirigido hacia lo que es superior, porque se dirige

desde arriba. *Verum es rectum* (*regere*, “el régimen”), el derecho, *iustum*” (Heidegger, 2021, pp. 64-65). Con base en lo expuesto, *verum* es el estar arriba, indicativo del derecho, y *veritas* será *rectitudo*, corrección.

El Dominio de la Adaequatio Medieval o la Verdad como Correspondencia

Un aspecto notable y peculiar del *verum* o de la *veritas* como *rectitudo*, es que se apropia del sentido de la *homoiōsis* (ὁμοίωσις) griega (concordancia con lo desoculto) para traducir la noción de *alétheia* (ἀλήθεια), como se anticipó más arriba.

La *homoiōsis* (ὁμοίωσις) (correspondencia desvelable) y la *rectitudo* latina (orientarse por), en la Edad Media, adquieren ambas el carácter de una asimilación de declaraciones y pensamientos correctos (ajustados a un derecho instituido y establecido) con respecto a un estado de cosas. Esa asimilación es *adaequatio*. La *alétheia* (ἀλήθεια) presentada como *homoiōsis* (ὁμοίωσις) se convierte en *adaequatio* romano medieval. Es en este punto donde nuestro filósofo y guía en este camino hacia la esencia de la *alétheia* (ἀλήθεια) observa que la metafísica recibe su esencia de la esencia de la verdad determinada de este modo (Heidegger, 2021 p. 66). Debido a que la *homoiōsis* (ὁμοίωσις) se volvió *rectitudo*, desapareció el ámbito de la *alétheia* (ἀλήθεια) griega que, aún para Platón y Aristóteles, como ya se dejó claro, se esencia como *homoiōsis* (ὁμοίωσις). Mientras que, para los griegos, “tomar algo como algo”, fue experimentado todavía en el ámbito de la *alétheia* (ἀλήθεια) (Heidegger, 2021, p. 67), en lo romano, en cambio, tomar algo como algo es *reor* y su sustantivo, *ratio*. La diferencia radica en que la esencia de la verdad como *veritas* y *rectitudo* recae en la *ratio* del hombre, y no en lo que aparece desoculto como un acontecimiento del ser, independiente del pensar del sujeto “racional”. El “tomar como verdadero” de *ratio*, de *reor*, se convierte en cálculo; en un ajustarse a lo que es correcto (Heidegger, 2021, p. 67). En la *rectitudo* como *adaequatio*, la *ratio* es supuesta

para asimilar la cosa y el carácter de des-ocultamiento de la verdad queda “olvidado y sepultado”. *Veritas* pasa a ser un dominio de la *ratio*, del comportamiento anímico espiritual del sujeto que pone lo verdadero en cuanto dado a la conciencia. ¿Cómo puede esto corresponder con las cosas de afuera?

El Dominio de la Certitudo Moderna

El ámbito de la fe cristiana introduce y prepara la nueva transformación de la esencia de la verdad del *verum* en *certum*. Lutero pregunta cómo puede el hombre estar seguro de la salvación eterna, de la Verdad, de ser un verdadero hombre cristiano, justo, justificado. Lo verdadero deviene en lo asegurado y lo cierto. La *veritas* cristiana se vuelve, fundamentalmente, un asunto de *iustitia*, donde el concepto fundante de la teología medieval, *rectitudo rationis et voluntatis* es, en su esencia, corrección de la razón y de la voluntad. La esencia moderna de la verdad es determinada con base en la certeza, la rectitud, el ser justo y la justicia. La transformación de *veritas* en *certitudo* determina el comienzo de la metafísica moderna teniendo en Descartes su precursor al establecer el *cogito* como principio del uso correcto de la razón (Heidegger, 2021, p. 69). La esencia del decir ya no es más el *lógos* (λόγος) griego (el dejar aparecer de lo des-oculto) sino el *iudicium* romano, que se refiere al “decir correcto”. Lo no verdadero pasa a ser lo falso en el sentido de lo erróneo, del uso incorrecto de la razón.

Verdad en Occidente es *veritas*, lo que llega de arriba, mandato, como ya se miró. Desde el punto de vista de Heidegger, parece que la *alétheia* (ἀλήθεια) se hubiera “sustraído” de la historia de la humanidad occidental, pues su ámbito esencial ha sido cubierto por lo que él llama “un enorme baluarte de la esencia de la verdad”, lo que hace más difícil su rastreo (Heidegger, 2021, p. 71). El sentido histórico propio y oculto del siglo XIX es ese cumplimiento de la esencia romana de la verdad, haciéndose en Hegel

“autocerteza de la razón absoluta” y en el mismo Nietzsche, por medio de su “voluntad de poder”, un modo de *iustitia* (Heidegger, 2021, pp. 76-77).

Crítica Heideggeriana al Concepto Tradicional de Verdad

La insistencia en la recuperación de la esencia de la *alétheia* (ἀλήθεια) por parte de Heidegger es, en sí misma, su posición crítica, pues al dar cuenta de las transformaciones sufridas, pone el acento sobre el olvido del ámbito del ocultamiento y des-ocultamiento que han despojado la verdad de su conexión inicial con el ser, para convertirla, ya dentro del dominio de la *certitudo* moderna, en una cuestión de juicios ajustados a la corrección racional. Las consecuencias de las sustituciones identificadas por Heidegger son históricas en el sentido de que, como acaecimiento propicio, fundan un espacio metafísico, una atmósfera que determina el carácter de todo lo que involucra al ser humano con su ser: la palabra, la acción, el mirar propio del hombre, el tiempo, el espacio, la libertad y, por supuesto, el arte. La crítica de Heidegger al concepto tradicional de verdad se da en forma de crítica al sujeto moderno.

Para Heidegger la esenciación del ocultamiento y des-ocultamiento está en todas partes, también en la palabra. En el ámbito de la *alétheia* (ἀλήθεια), el *mythos* (μῦθος) como “lo dicho inicialmente” y el *lógos* (λόγος) como palabra se entrelazan dejando aparecer la des-ocultación y la ocultación, lo des-oculto y lo oculto. La palabra que ha devenido en mandato, pierde su esencia como modo de la preservación del acontecer del des-ocultamiento y de la ocultación del ente, modo que, además, pertenece únicamente a la Antigüedad griega (Heidegger, 2021, p. 89). En la palabra se da el ser del ente en relación con la esencia del hombre, el ente que emerge de sí mismo y que emerge de tal modo que tiene la palabra en este emerger. Cuando los griegos describen el hombre como *to zoon lógon echon* (τὸ ζῶον λόγον ἔχον) (Heidegger, 2021, p. 89), se refieren a un ser viviente

determinado por la *physis* (φύσις) en tanto ser emergente y abierto a sí mismo en la palabra. Desde la interpretación romana “animal racional”, y esta es la réplica crítica de Heidegger, el *zōon* (ζῷον) se convirtió en animal y el *lógos* (λόγος), la palabra, se hizo *ratio* (Heidegger, 2021, p. 90). En esta sustitución la esencia de la palabra es expulsada; no conserva más su relación con el ser del hombre. Heidegger profundiza su objeción indagando en la posibilidad de una experiencia inicial esencial de la palabra, aquella que conserva dicha relación y que se funda en la esencia de la verdad. Ya en Homero se advierte ejemplarmente la conexión entre habla y verdad (Heidegger, 2021, p. 91).

En cuanto al *mythos* (μῦθος), que traducimos con el vocablo “mito” y asociamos fácilmente con la fábula, la invención y hasta la mentira, Heidegger puntualiza que, para los griegos, todo lo esencial emerge de la esencia del ocultamiento y el des-ocultamiento, por eso se refieren a la noche y al día despejado para expresar el inicio del todo. Lo que tiene que ser dicho inicialmente es el *mythos* (μῦθος); lo que se dice previamente. *Mythos* (Μῦθος) es la leyenda que abre, des-oculta y deja ver (Heidegger, 2021, p. 80). Noche, luz, muerte y tierra son *mythos* (μῦθος) (no imágenes que representan un concepto) en el lenguaje griego porque están asentadas sobre la esencia del ocultar y des-ocultar; o sea, con aquello que sale a la luz y se retrae en la oscuridad y que aparece de tal forma que este salir a la luz y el escapar de la oscuridad constituyen la esencia de toda presencia y toda ausencia. *Mythos* tiene que ver con los dioses (mitología es la doctrina de los dioses), pero no en el sentido del plural politeísta concebido desde la unicidad del Dios cristiano, sino desde la *alétheia*, que lee el *mythos* como palabra que oculta y al mismo tiempo preserva y revela la esencia espiritual de los dioses griegos, a cuya comprensión no se puede acceder por medio de la *veritas* romana.

Heidegger observa de manera crítica que la *veritas* pone fin al fundamento de la *alétheia* (ἀλήθεια) que determina esencialmente al ente (incluido el hombre), convirtiendo el ocultar y el des-ocultar en actividades que el hombre mismo controla.

Como parte de su objeción al pensamiento moderno, Heidegger muestra la relación esencial entre la palabra como escritura, la mano, la técnica y la transformación en la relación del hombre con el ser. El filósofo observa que hay una pertenencia esencial de la mano con la palabra que distingue al hombre. La escritura es la palabra indicada por la mano. Al escribir a máquina, afirma Heidegger, se degrada la palabra al estatus de un medio de comunicación y “acaece propicio” una transformación en la relación del ser con el hombre. El irrumpir del mecanismo en el ámbito de la palabra es una ocultación que, sin que el hombre se dé cuenta (olvido), le va sustrayendo su rango esencial a la mano y, por lo tanto, al ser del hombre (Heidegger, 2021, p. 111). Una vez la técnica comienza a configurar lo cotidiano, la máquina impone su propio uso. Heidegger es lapidario al colegir que la técnica comprendida como moderna (“técnica del poder de las máquinas”) es el *instrumentarium* metafísico de la relación del hombre con el ser, tanto así, que “es posible que el ser se haya retraído del hombre y que el hombre moderno se haya precipitado a un eminente olvido del ser” (Heidegger, 2021, p. 112). El hombre moderno, para Heidegger, es el hombre que “quiere ahorrar tiempo” (por eso acude a la técnica), que es un modo de ahorrarse a sí mismo del ser y, por tanto, de su modo más propio de verdad.

Desde la verdad moderna, ya tradicional para Occidente, la acción (*pragma*) (πραγμα) también pierde su relación esencial con la mano y, por tanto, con la palabra, y se vuelve “pragmatismo”: un actuar dominante y “práctico” de un sujeto sobre un objeto, división que en la *alétheia* (ἀλήθεια) no se concibe. *Pragma* (Πραγμα) se ha traducido como acción, aunque no es la traducción exacta. *Pragma* (Πραγμα) se refiere a “cosa”,

“asunto”, y tiene relación con la acción porque las cosas actúan en tanto cosas presentes y a la mano. A través de la mano suceden acciones como la oración, el saludo, el asesinato, el juramento, la señal, pero también la obra de mano, la artesanía y la herramienta. La mano se esencia como mano sólo allí donde hay des-ocultación y ocultación, porque la mano ha procedido sólo de la palabra y con la palabra. El hombre no tiene manos, afirma Heidegger. Es la mano la que posee la esencia del hombre (Heidegger, 2021, p. 105). La escritura maquinal, por ejemplo, despoja a la mano de su rango en el dominio de la palabra escrita y degrada la palabra a un simple medio de transmisión. En la máquina de escribir el hombre homogeniza su aspecto. Dicha posición crítica, por parte del filósofo, se refiere a la acometida de la técnica como factor de transformación metafísica que debe ser tomada en cuenta. Heidegger (2021) lo dice de este modo: “La comprensión de la esencia metafísica de la técnica es para nosotros históricamente necesaria si la esencia del hombre occidental debe ser históricamente salvada. El modo como aparece y se retrae el ser mismo ya ha decidido acerca del hombre y de la técnica” (p. 112).

El mirar del hombre moderno pierde el carácter fundamental de *theáō* (θεάω), en el cual quien mira se presenta a sí mismo a la vista de su esencia (Heidegger, 2021, p. 133), no se trata de la mirada directamente comprensiva de algo, sino el mostrarse que hace posible el mirar que comprende. El hombre moderno comprende el mirar exclusivamente como el dirigirse representativo del hombre al ente, es un mirar constitutivo; es una mirada en la que se excluye a sí mismo del mirar esencial. Se trata de una mirada “pragmática” orientada a obtener una imagen y un resultado simbólico. Es una mirada ausente del mirar en sí (Heidegger, 2021, p. 134). En el *theáō* (θεάω) el hombre se mira a sí mismo des-ocultado.

En Heidegger la verdad como *veritas*, *rectitudo* o *certitudo*, sepulta la esencia conflictiva y agónica de la verdad como un acontecer de ocultamiento y des-ocultamiento del ser. Esa transformación, como ya se dijo, cambia la relación que el hombre tiene con todo lo que él es y es en ello donde recae la crítica heideggeriana al concepto tradicional de verdad.

Modos de Ocultación en el Ámbito de la *Alétheia* (ἀλήθεια)

Si seguimos la progresión del *Parménides*, Heidegger continúa su indagación examinando los modos de ocultación griega, factor clave para caminar en busca de la esencia de la *alétheia* (ἀλήθεια), atendiendo así a la primera, segunda y tercera indicaciones, no sin antes dejar claro que no tiene sentido hablar de “tipos de ocultamiento” como si fueran una clasificación o un catálogo de significados de la palabra. Para el filósofo se trata de advertir la conexión histórica —no historiográfica— entre los modos de ocultación, y así comprender ese modo que permanece constantemente presente para los griegos, pero que no es considerado por ellos en su esencia. Desde el pensar griego, es crucial averiguar si hay modos de la ocultación que conviven con el *pseudos* (ψεῦδος), uno de sus rasgos fundamentales. Para Heidegger es esencial saber si *pseudos* (ψεῦδος) agota todos los decires griegos de oposición a la verdad.

Recordemos que la primera indicación nos sugirió la presencia de un ocultamiento previo; la segunda, el carácter conflictivo de la verdad, y la tercera nos llevó a considerar la relación entre opuestos como la base de la verdad. Para llegar a la cuarta indicación, Heidegger elabora con detalle todas las implicaciones posibles de las tres primeras. Fue necesario desenrollar la madeja desde *alétheia* (ἀλήθεια) hasta el *certum* moderno, pasando antes por la *homoiōsis* (ὁμοίωσις), el *pseudos* (ψεῦδος), el *falsum*, el *verum*, y la *adaequatio* medieval.

Como el filósofo que construyó un sistema filosófico en torno a la pregunta por el sentido del ser, se ha de respetar el proceso que lo llevó a presentar la cuarta indicación de la palabra des-ocultamiento como: lo abierto (*lichtung*): el inicio esencial del des-ocultamiento. Pero, antes, será necesario indagar en los modos de ocultación que Heidegger identifica en el *apatē* (ἀπάτη) (engaño), *keuthō* (κεύθω) (albergar), *kryptō* (κρύπτω) (ocultar), *kalyptō* (καλύπτω) (velar), *mythos* (μῦθος), *lógos* (λόγος), *lanthánesthai* (λανθάνεσθαι) y *epilanthánesthai* (ἐπιλανθάνεσθαι) (olvidar) y la *palabra poética*. ¿Cuál es el modo que se mantiene en todos ellos y lo fundamenta?

Apatē (Ἀπάτη) habla de un desvío o atajo del camino *méthodos* (ἡ μέθοδος), que, en sentido griego, no es un procedimiento de investigación, ni un trayecto que une dos puntos distantes, sino la esencia misma del curso, el estar-en-el-camino que es él mismo, un prospecto de des-ocultación (Heidegger, 2021, p. 78). *Apatē* (Ἀπάτη), como pasar-por, desvío o atajo, hace que salga al encuentro un nuevo prospecto que se muestra en vez de aquello que aparece en el camino recto. Ese cambio implica un engaño, un tipo de ocultación que desfigura lo oculto. “Sería realmente el dirigirse directamente a lo des-oculto” (Heidegger, 2021, p. 78).

Keuthō (Κεύθω), *krypto* (κρύπτω) y *kalyptō* (καλύπτω) están asociados de forma directa con la tierra y lo subterráneo. Tanto la muerte como el nacimiento entran en el ámbito del ocultamiento y el des-ocultamiento del cual reciben su esencia. (Es elocuente la diferencia que se presenta en los romanos, para los cuales lo alusivo a “tierra”, dentro del ámbito del mandato, es el dominio del poblado, el territorio dominado) (Heidegger, 2021, p. 79).

El *mythos* (μῦθος), como aquella palabra griega que expresa “lo decible previamente”, encuentra su esencia en la *alétheia* (ἀλήθεια); es un modo de ocultación que

no aniquila lo oculto, sino que lo preserva e incluso confiere y otorga, de un único modo, lo que es esencial. Heidegger lo expone bellamente en el Parménides de esta forma: (...) “sólo allí donde la palabra así fundada como leyenda preeminente, que impregna todo poetizar y pensar, por tanto, en los griegos; y sólo allí donde poetizar y pensar fundan la relación inicial con lo oculto, por tanto, en los griegos, sólo allí encontramos lo que porta el nombre griego *mythos* (μῦθος)” (Heidegger, 2021, p. 80). A este tipo de ocultamiento pertenece el “secreto”, el misterio. El secreto de lo misterioso en el *mythos* (μῦθος) es un tipo de ocultamiento.

El *lógos* (λόγος) es el decir del ocultar y del des-ocultar. En palabras de Heidegger: “Es un modo de la preservación des-ocultable del des-ocultamiento y de la ocultación del ente” (Heidegger, 2021, p. 89). Heidegger señala que la esencia griega del hombre se realiza en ese “tener palabra” (λόγον ἔχειν) destinada a sostener y a cumplir la relación esencial del ser con el hombre (2021, p. 102); (...) “lo viviente debe tener la palabra porque el ser sólo se revela en la palabra (Heidegger, 2021, p. 129) y sólo ha de revelarse aquello que está previamente oculto.

En cuanto al olvidar, como lo anota Heidegger, lo olvidado es lo que se ha sumergido en un ocultamiento y la ocultación pertenece ella misma oculta para quien ha olvidado (2021, p. 93). Como se ha hecho hasta ahora en el análisis de las nociones que gravitan en el dominio de la *alétheia* (ἀλήθεια), para Heidegger es prudente evitar comprender también el olvidar griego como el comportamiento de un sujeto en el sentido de una falta de memoria o un no-retener cognitivo. El olvidar al que se está haciendo referencia es *léthe* (λήθη), aquel al que alude Hesíodo en su *Teogonía*, y que suscribe una ocultación que sustrae lo que es esencial y enajena al hombre de él mismo, es decir, de la posibilidad de habitar su esencia. Por otro lado, lo curioso es que *léthe* (λήθη), por lo

general, no es mencionada en el texto, aunque lo que Hesíodo dice es suficiente para comprender su esencia. Tal vez, intuye Heidegger, parte de la esencia de *létthe* (λήθη) es “ser pasada por alto en silencio” (2021, p. 96), pues sólo en el habla esencial puede predominar el silencio esencial, en tanto el silencio también es palabra; se puede tener la palabra y retenerla. Los griegos, enseña Heidegger, guardan silencio con frecuencia, específicamente acerca de lo que es esencial para ellos (2021, p. 103). Esa es la ambigüedad esencial de la palabra trágica, la cual les es asignada a los poetas a partir de la esencia del ser. “El pronunciamiento de la palabra poética es la sentencia y la canción del ser mismo”, dice bellamente nuestro filósofo (Heidegger, 2021, p. 164). El poeta es sólo el *hermēneus*, el intérprete de lo que oculta y des-oculta la palabra. El poeta no invoca la diosa, no implora a la verdad del ser, sino que, antes de decir su primera palabra, él es ya invocado por el ser que se des-ocultará y ocultará en ella. De esta suerte el poeta es un salvador del ser contra el retraimiento (λήθη) de la ocultación. En virtud de *létthe* (λήθη) la *alétheia* (ἀλήθεια) puede ser preservada y permanecer así in-olvidada e inolvidable.

Létthe (Λήθη), Interpretación Heideggeriana del Mito de Er

Aunque no es objeto de este estudio detectar la indiscutible impronta platónica en el discursar de Heidegger sobre la *alétheia* (ἀλήθεια)³, no se puede tampoco soslayar que *létthe* (λήθη), su contra-esencia, es estudiada por el filósofo a partir de su aparición en el mito de Er, al final del capítulo X de *La República* de Platón. La importancia que tiene este reconocimiento es terminar de perfilar el carácter del concepto de verdad al que se está

³ En la introducción de su tesis doctoral *Heidegger, lector de Platón*, Camello Casado sostiene que “la relación de Heidegger con Platón podría ser el corazón mismo del movimiento de su pensar” y que la interpretación heideggeriana de la ἀλήθεια “esta entrelazada con el pensamiento platónico de un modo señalado” (2008).

apuntando en aras de aplicarlo al hecho de la interpretación actoral. Para una mejor comprensión de la verdad como *alétheia* (ἀλήθεια) que Heidegger analiza, es urgente observar el alcance de *léthe* (λήθη), también desde la interpretación del pensador.

Del mito de Er, relatado por Sócrates a Glaucón en *República X* (614 b-621 c), Heidegger se ocupa especialmente del momento en que la narración del guerrero Er — resucitado antes de que su cadáver fuera incinerado—ya como mensajero para los vivos elegido por los dioses, describe el tránsito de las almas por un “lugar maravilloso” (*República X*, 614 c), antes de volver a un nuevo ciclo mortal en la Tierra. Heidegger afila baterías sobre el siguiente pasaje:

Después de que pasaron también las demás (almas), marcharon todos hacia la planicie del Olvido, a través de un calor terrible y sofocante. En efecto, la planicie estaba desierta de árboles y de cuanto crece de la tierra. Llegada la tarde, acamparon a la orilla del río de la Desatención, cuyas aguas ninguna vasija puede retenerlas. Todas las almas estaban obligadas a beber una medida de agua, pero a algunas no las preservaba su sabiduría de beber más allá de la medida y así, tras beber, se olvidaban de todo. (*República X*, 621 a)

El “lugar maravilloso” —que en el mito no es la tierra, pero tampoco el cielo— es la localidad de lo extraordinario, de lo daimónico (δαιμόνιος τόπος), el lugar a donde llegan las almas desde lo subterráneo y lo supraterrrenal antes de iniciar un nuevo curso mortal sobre la Tierra. El último lugar en el cual los transeúntes deben detenerse es τὸ τῆς Λήθης πεδίων, “el campo de la ocultación que se retrae en el sentido del olvido” (Heidegger, 2021, p. 153). Este es el campo de *léthe* (λήθη), cuyo camino se conduce a través de una brasa que todo lo calcina y no permite el brotar, un llano que no deja que nada emerja. Este campo se opone a todo aparecer, es decir a la *physis* (φύσις). En este punto Heidegger

interpreta el campo de *léthe* (λήθη) como lo que impide toda des-ocultación del ente y de lo ordinario (2021, p. 153), pero no se queda en ello. El filósofo advierte que no es sólo el ocultamiento lo que caracteriza este lugar, sino que es allí donde lo extraordinario —lo demoníco— se esencia, pues en el campo de *léthe* (λήθη) no hay nada ordinario. La nulidad de lo ordinario (“la nada del retraimiento”) hace presencia y, en ese sentido, el campo de *léthe* (λήθη) es un lugar demoníco (Heidegger, 2021, p. 154). Luego, Heidegger enfoca su mirada sobre el “río de la Desatención” que él traduce en el *Parménides* como “río libre de cuidado” (2021, p. 154), cuyas aguas las almas deben beber con cierta medida, pues, de lo contrario, olvidarán todo. La interpretación que hace Heidegger conduce a pensar que ese olvido inaugural forma parte de la esencia de todo pensar y, por lo tanto, del sentido del ser, pues para ser y pensar en sentido heideggeriano es necesario advertir el olvido y sobreponerse a él. Sin ello, sin la ocultación esencial, no sería posible ningún tipo de des-ocultamiento. “De este modo el olvido forma parte del asunto mismo del ser, reina como destino de su esencia” (Heidegger, como se cita en Camello Casado, 2008, p. 136). Así lo dice en el *Parménides*, concluyentemente, el filósofo:

Todo hombre que sobre la tierra recorra el viaje mortal, es sobre la tierra y en medio del ente de modo que, a causa de esta bebida, actúan una ocultación y un retraimiento del ente tales, que un ente sólo es, en tanto predomina al mismo tiempo y en oposición a esta ocultación y a esta retirada, un des-ocultamiento en el cual lo des-oculto es conservado. Por esta bebida, tomada con medida, el hombre que retorna a la tierra lleva una esencial pertenencia al dominio de la esencia de la ocultación”. (Heidegger, 2021, p. 155)

Sobre la “α” privativa en *a-létheia* (ἀ-λήθεια) Heidegger (1997) añade otra consideración en *Plato, the sophist*. El prefijo “α” da cuenta de una “privación”, de algo

que ha sido sustraído. La verdad, que para el hombre moderno es algo positivo, aparece para los griegos como algo negativo en *a-létheia* (ἀ-λήθεια). *Alétheia* (Ἀλήθεια) alude a lo que no está oculto. Esta expresión privativa, sigue diciendo Heidegger, indica que los griegos tenían una comprensión del carácter de indisponibilidad de lo des-oculto, es decir, un entendimiento de aquella tendencia del ser a esconderse porque está en su esencia el retraerse (p. 11). La *alétheia* (ἀλήθεια), como lo subraya Camello Casado (2008), “descansa en la *léthe* (λήθη), bebe de ésta, pone delante lo que por ella permanece escondido” (...) “El estado de des-ocultamiento necesita (y usa) del estado de ocultamiento de la *léthe* (λήθη), como de su reserva, una reserva de la que, por así decirlo, el des-ocultar bebe” (p. 136).

La *Alétheia* (ἀλήθεια) como Paraje

¿Podría la *alétheia* (ἀλήθεια) ser un mero concepto? Toda la reflexión de Heidegger (2021) en el *Parménides* es, como él mismo lo expresa, el intento de lograr la “experiencia pensante” de esta pregunta asombrosa (p. 208). La característica primigenia de la *alétheia* (ἀλήθεια) es que es esencialmente una pregunta que se mantiene y sostiene en el inicio, pero, también, un lugar, un paraje.

En el fragmento del poema de Píndaro, del cual se sirve el pensador alemán para mostrarnos la esencia poética de *léthe* (λήθη), brilla una característica fundamental de la verdad “inicial”. Canta Píndaro:

“El sobrecogimiento abre paso al florecimiento de la esencia y el regocijo conduce al hombre a pensar hacia adelante; pero a veces también le sobreviene la nube sin señal de la ocultación, la cual aparta de las acciones el camino directo y las coloca fuera de lo que está solícitamente des-oculto” (Olímpica, Oda VII, 48 ss., 43 ss., como se cita en Heidegger, 2021, p. 97).

El poema nos habla de que la *alétheia* (ἀλήθεια) es el paraje del sobrecogimiento, también en su esencia. Heidegger, sin perder el hilo del pensar griego, ve en los significados del *aidōs* (αἰδώς) (sobrecogimiento) aquello que determina la *alétheia* (ἀλήθεια), lo des-oculto en su des-ocultamiento. Anota que no se trata de un sentimiento que el hombre posee, sino de la disposición que determina su esencia que es la relación del ser con el hombre (Heidegger, 2021, p. 98). El ser mismo porta el sobrecogimiento; es éste el que se impone al hombre. Del sobrecogimiento surge el canto del poeta al des-ocultar el ser que se dona a sí mismo en el poema, en la obra de arte.

La *alétheia* (ἀλήθεια) es el lugar de lo demónico, de lo extraordinario, pues, como se observó, lo es el campo de *léthe* (λήθη), su contraesencia. Heidegger recuerda que, según Aristóteles, los filósofos son aquellos que saben lo que es excesivo, lo asombroso, lo demónico. En cambio, las gentes corrientes se ocupan del ente (tratan, calculan y organizan), es decir, de lo ordinario, sin ver el ser. Lo extraordinario es lo simple, lo inaparente, el ser mismo, “lo inasible para las tenazas de la voluntad”, lo que se sustrae a sí mismo de las maromas del cálculo. Lo asombroso es lo que pertenece tan inmediatamente a lo ordinario, que nunca puede ser explicado sobre la base de lo ordinario. Lo demónico es lo extraordinario a partir de lo cual emerge todo lo ordinario. Es más, lo extraordinario aparece solamente en la forma de lo ordinario (2021, p. 131).

La *alétheia* (ἀλήθεια) es el campo de la mirada originaria *theáō* (θεάω) que es “más originaria que la presencia de las cosas”. El hombre moderno comprende el mirar exclusivamente como el dirigirse representativo del hombre al ente. *Théa* (Θέα) es el mirar en sí mismo. La esencia y el ser tienen para los griegos el rasgo del des-ocultarse y “sólo si pensamos en la *alétheia* (ἀλήθεια), estaremos en condiciones de pensar el *theáō* (θεάω)”.

En su mirar y en su vista, continúa advirtiendo nuestro autor, aparece lo extraordinario: el dios (Heidegger, 2021, pp. 133-138).

La *alétheia* (ἀλήθεια) es el lugar de la palabra inicial *lógos* (λόγος) que oculta y des-oculta. El *mythos* (μῦθος), interpreta Heidegger, es “la palabra como nombramiento del ser” (2021, p. 145). El filósofo enfatiza que sólo si reconocemos la relación originaria entre la esencia del ser y la palabra, seremos capaces de comprender por qué para los griegos, y solamente para ellos, a lo divino (*to theion*) (τὸ θεῖον) debe co-responder lo legendario (*mythos*) (μῦθος) (Heidegger, 2021, p. 148). La palabra “correspondencia” significa que una palabra o leyenda corresponde al ser, pues lo des-oculta al decirlo. Lo divino como *daimónion* (δαιμόνιον) es el rasgo esencial de la mirada sobre lo ordinario que aparece fundamentalmente como un mirar y también como un decir que des-oculta (Heidegger, 2021, p. 145).

La *alétheia* (ἀλήθεια) es el paraje de la palabra poética y, por tanto, del arte. Poetizar y pensar tienen prioridad para los griegos. El arte trae a la obra el des-ocultamiento del ser a partir del actuar del ser mismo. Una palabra importante que nombra la relación del ser con el hombre es *eudaimonía* (εὐδαιμονία), aquel aparecer que llega a la presencia del *daimónion* (δαιμόνιον), cuyo *tópos* (τόπος) es el lugar extraordinario, el círculo de lo que está en conexión con el *daimón* (δαιμόν), el “dónde” presente, el área en la cual brilla lo extraordinario y la esencia del ser llega a la presencia (Heidegger, 2021, pp. 151-152).

En la descripción de dicha característica nos ilumina Heidegger con estas preguntas: “¿Qué nos obliga propiamente a la palabra poética?” “¿Qué verdad es propia para la poesía como poesía?” (2021, p. 204). El poeta o, si se quiere, el artista, trae a la obra el enigma del ser y su carácter agonal, huidizo, sobrecogedor, daimónico, extraordinario. Una planta o un animal, al estar suspendidos de algo fuera de ellos mismos, no pueden ver, en el sentido

más griego de ese término, ni el afuera ni el adentro, no tienen un mundo que desentrañar de lo oculto (Heidegger, 2021, pp. 205-206).

En el paraje de la *alétheia* (ἀλήθεια) no se da el emplazamiento sujeto/objeto. Ninguno de sus rasgos puede ser comprendido como una representación o vivencia psicológica referida a un ente a la vista o a la mano. Heidegger es reiterativo al hacer claridad sobre ello y, como se vio más arriba, su crítica a la concepción tradicional de verdad parte de la transformación de la esencia de la verdad que, al obliterar el entorno del ocultamiento y des-ocultamiento, convierte lo verdadero en un juicio lógico impartido por el individuo que luego debe ser justificado o corregido. La diferencia entre el ordenamiento moderno sujeto/objeto y el ámbito de la *alétheia* (ἀλήθεια) determina la distinción que hace Heidegger entre historia e historiografía; entre el *pseudos* (ψεῦδος) y el *falsum*; entre la palabra como un medio de comunicación y el lazo *lógos-mythos* (λόγος-μῦθος) como decir des-ocultante e inicial; entre el olvido como “pérdida de memoria” y *léthe* (λήθη) (lo que enajena al hombre de sí mismo); entre el Dios que imparte órdenes y los dioses que dan señales; entre la mirada depredadora y acechante del sujeto moderno y la mirada “que sale al encuentro” y mira en lo des-oculto; entre el tiempo como un objeto de uso, factor de cálculo o algo que se posee, y el tiempo apropiado o inapropiado; la tierra como dominio o la tierra como aquello que alberga y desde donde la vida se des-oculta; entre la naturaleza como objeto de dominación y la *physis* (φύσις) como aquella fuerza de donde emergen los seres.

Lo que se mantiene en los modos de ocultación griegos, al tener esencia en la *alétheia* (ἀλήθεια), es que en ellos no se aniquila lo oculto, sino que se lo salva y alberga. En eso radica el “rasgo fundamental del misterio”, “el secreto de lo misterioso” (Heidegger, 2021, pp. 82-83).

Habiendo estudiado las maneras en que se presenta el ocultamiento y desplegado las posibilidades que emergen de la naturaleza agonal de la *alétheia* (ἀλήθεια), Heidegger se dispone a abordar el fundamento aquel, la esencia inicial de la olvidada verdad griega, que, con cierto suspenso, anuncia primero como aquello “más obvio, más próximo y más difícil de ver”. Para el pensador de Messkirch no es casual que sea así. “Este pasar por alto no procede de una falta de atención; no es la consecuencia de negligencia o de incapacidad, sino al contrario: debido precisamente a su fidelidad a la experiencia más inicial del inicio que aún se retrae, los griegos pasan por alto lo inicial del inicio” (Heidegger, 2021, p. 175). ¿Cómo fundamenta Heidegger la *alétheia* (ἀλήθεια), entonces?

***Lichtung* (el claro): La condición de Posibilidad del Des-ocultamiento como Fundamento de la *Alétheia* (ἀλήθεια)**

Si bien Heidegger no hace una fundamentación sistemática de su concepto de verdad que, además, no define como concepto, sí que podríamos comenzar afirmando que el fundamento del ámbito de verdad heideggeriano encuentra su clave en la cuarta indicación que aporta la traducción “des-ocultamiento” y a la cual Heidegger dedica especial atención en la segunda parte del *Parménides*. En este sentido, la fundamentación de Heidegger no puede consistir en la formulación justificada de unos argumentos, sino en afinar la atención en el claro (*lichtung*), en eso abierto que proporciona la posibilidad del des-ocultamiento.

La cuarta indicación es, pues, el claro, lo abierto, aquello que se mantiene en los modos de ocultación y lo que hace posible que el ser se oculte y des-oculte.

Lo abierto juega, entonces, en la base de la esencia de la *alétheia* (ἀλήθεια) que, como se ha visto, presenta una característica deliberadamente ambigua: por un lado, la superación de una des-ocultación que se retrae, así como también una superación de lo

distorsionable y de lo desfigurable en el *pseudos* (ψεύδος); y por el otro, un albergar, asumir y un preservar en el des-ocultamiento.

¿Cómo describir la *lichtung* del Heidegger tardío, tan determinante de la *kehre* en el carácter de su pensamiento? Garrido (2015) provee un robusto arsenal de herramientas para hacerlo comedidamente y así dar cuenta del camino de Heidegger para sacar el *lichtung* de las comarcas del *Dasein* (ya que no es éste el que aclara o despeja) y llevarlo a la llanura donde tiene lugar el acontecimiento de la ocultación, “de la verdad despejada, iluminada” (p. 163), y evitar el matiz metafísico. Mientras que la metafísica se ocupa de lo iluminado por la luz de la verdad, la mirada de Heidegger se posa sobre la luz misma, aquello que hace posible que el ente se manifieste y sea. Dicha luz, en el discurrir lingüístico heideggeriano, deviene en el “claro”, el espacio abierto que posibilita que el ente se presente y aparezca. “La metafísica sabe del ente gracias al claro, pero nunca se pregunta por el claro mismo” (Garrido, 2015, p. 166). Casi se podría decir que en ese momento se produce la *kehre* en el pensamiento filosófico del mismo Heidegger como acontecimiento propicio (*Ereignis*) de la verdad (o del ser) como *lichtung*, donde el claro no es lo que se oculta, sino el espacio donde lo que se oculta puede des-ocultarse, el campo que posibilita la ἀλήθεια. En este punto, la *lichtung* o “claro del ser” (o “lo aclarado”) se aleja del principio rector de la Idea platónica, pues la donación del ser “siempre viene acompañada de una ocultación”, la donación del ser no es absoluta (Garrido, 2015, p. 167).

Características de la lichtung

Garrido (2015) define “lo aclarado” en Heidegger como un espacio que no es “total y transparente” (p. 168) porque en él la des-ocultación está mediada por la existencia finita del *Dasein*, por el lenguaje y por su habitar. Lo aclarado, por lo tanto, “es un conocer previo a la verdad óptica” (Garrido, 2015, p. 168).

Este espacio no puede darse sin la conexión fundamental entre ser y ente. No puede darse el uno sin el otro (Garrido, 2015, p. 169).

Se trata de un espacio abierto en cuanto vacío, un espacio sin espacio. El claro es análogo a la nada, pero “una nada que permite al ente ser”, de ahí que ser, claro y nada se copertenezcan entre sí (Garrido, 2015, p. 170).

“El mundo del espacio sin espacio es el mundo de la diferencia ontológica” (Garrido, 2015, p. 169) que es “el espaciamiento del ser del ente”, “el hueco que permite todo venir a la presencia” (Garrido, 2015, p. 176).

El claro necesita ser cuidado. El *Dasein* mismo es un espacio que debe ser iluminado (Garrido, 2015, p. 170). La tarea del *Dasein* es cuidar el claro del ser (Garrido, 2015, p. 176).

El claro también es el límite de la posibilidad ontológica del *Dasein*, en tanto éste sólo puede limitarse a ser un espectador del darse y des-ocultarse. En vista de que no tiene control sobre dicha dinámica, siempre habrá espacio para la ausencia, para lo no dicho, para lo no construido, para lo oculto. Ese es el freno o el límite “hacia la actitud metafísica de contentarse con el ente” (Garrido, 2015, p. 171).

A raíz de la ocultación manifiesta en el claro, el ente es posible; por eso a todo ente le va de suyo el disimulo. Ello explica el olvido del ser (Garrido, 2015, p. 172).

El claro sólo aparece bajo este doble juego: por un lado, imposibilita la omnipotencia de un sujeto constituyente (*cogito*), y por el otro, imposibilita la autonomía del ente por sí mismo (Garrido, 2015, p. 173).

En el claro radica el fundamento de la finitud, no en el *Dasein*, pues es el claro el que está “hendido” en esta finitud implícita, en ese juego en el cual el ser se rehúsa, pero también se manifiesta. “El claro es el lugar de la ausencia” (Garrido, 2015, p. 173).

“El acontecimiento apropiador (*Ereignis*) es lo manifiesto en el claro del ser”

(Garrido, 2015, p. 173).

La Lichtung en Relación con el Tiempo, el Espacio, la Libertad y el Ser en el

Parménides

Lichtung y tiempo: En la tragedia de Sófocles *Aias* (V, 646 ss., como se cita en Heidegger, 2021, p. 181) el tiempo está referido a lo abierto, en el sentido de que el tiempo tiene en sí mismo consigo el ente, lo pone en libertad y lo revoca. El tiempo en griego, χρόνος, corresponde en esencia a τόπος, lugar al cual algo pertenece. Χρόνος regula la pertenencia del aparecer y tiene su esencia en este dejar aparecer. La esencia inicial del tiempo es esencialmente alejada del número, del cálculo y de todas las artes. En términos modernos, el tiempo es parámetro, medida, cálculo, factor, un objeto de uso. El hombre cada vez tiene menos tiempo a pesar de su ahorrar tiempo. Para el pensar griego original, el tiempo es el acontecer inicial de la ocultación y la des-ocultación. Toda cosa necesita surgir en su tiempo (Heidegger, 2021, p. 183) que es siempre un inicio.

Lichtung y espacio: Lo abierto remite a lo espacial, a la ausencia de fronteras y de límites, a lo sin objeto, “al todo originario de lo real, en el cual la criatura es admitida y dejada libre” (Heidegger, 2021, p. 202). El animal tiene ante sí lo sin límite, por eso está libre de la muerte. “Lo sin límites como un todo, también puede ser llamado Dios” (Heidegger, 2021, p. 203).

Lichtung y libertad: Lo abierto es lo ya libre. La apertura es libertad. En toda metafísica hay una relación directa entre libertad y voluntad y la libertad de la voluntad es comprendida como la caracterización de una facultad del alma, concebida desde el comportamiento humano. En el dominio de la *alétheia* (ἀλήθεια), en cambio, lo libre es el albergue del ser. Su garantía, el paraje que lo alberga (Heidegger, 2015, p. 185). Lo “libre

de” y “lo libre para” constituyen una libertad más original que no puede fundarse en el comportamiento humano, toda vez que la esencia de lo abierto sólo se revela al pensar el ser mismo. A su vez, pensar el ser requiere de un despertar. El filósofo asevera que pensar el ser no se trata de nada solemne, ni de viajes místicos, ni de estados raros excepcionales, ni de arrobamientos o delirios (Heidegger, 2021, p. 192). El filósofo quiere hablar de un despertar que ve repentinamente que el ente es. El “es” se muestra de repente como una irrupción y plantea un abismo que despeja lo libre. Pensar el ser requiere un salto en lo abismal desde el fundamento habitual del ente; no es el fruto de una explicación.

Como una gran ironía que emerge de lo abierto, Heidegger sentencia que el ser no es ningún fundamento, sino lo sin fundamento. Es una carencia, si se lo calcula en términos de ente. “El “es” es lo libre, en cuyo despejamiento aparece el ente como des-oculto” (2021, p. 193). En el plano óptico nunca se llega a lo libre del ser; es precisamente esto libre lo que el animal nunca ve porque la capacidad de ver es lo que lleva a la luz la esencia del hombre y lo que lo distingue esencialmente de las otras especies (2021, p. 195). El hombre, y sólo él, es el ente que, al tener la palabra, es capaz de mirar dentro de lo abierto y ve lo abierto en el sentido del *alethés* (ἀληθές) (2021, p. 200). El animal, por el contrario, no ve lo abierto. De ahí que, para nuestro autor, determinar al hombre como “ser viviente racional” (que calcula y planifica), como se hizo desde la modernidad, es totalmente ajeno a la *alétheia* (ἀλήθεια) y no puede considerarse en la fundamentación de la verdad inicial griega.

Heidegger (2021) nos confronta al final del *Parménides* preguntando: ¿qué es la esencia de la verdad para nosotros? El filósofo nos sorprende afirmando que no lo sabemos porque no comprendemos la esencia de la verdad ni nos comprendemos a nosotros mismos,

al no saber quiénes somos nosotros mismos (p. 208). Pensar no es ningún saber, por lo cual la esencia de la verdad se dignifica con la pregunta misma.

Desde la *alétheia* (ἀλήθεια) que es posible desde la *lichtung* se emprenderá el camino hacia la verdad que se manifiesta en el arte y sólo entonces se podrán utilizar las herramientas teóricas que nos permitan dilucidar aquella verdad que se pone en obra cuando el ser del actor artista se oculta y des-oculta a través del personaje que interpreta. Como nos lo ha enseñado Heidegger en este capítulo, buscar la esencia de una cosa no es algo que el individuo pueda otorgar. En términos modernos, el sujeto es el que determina el uso del objeto que está bajo su dominación, pero, si se expresa en clave heideggeriana, podría decirse que es el sentido el que se busca a sí mismo a través del *Dasein*, como la palabra se hace inicio en el ser del poeta. En tal caso, aquí corresponde sólo escuchar y atender el llamado del ser que necesita aparecer en lo des-oculto, es decir, en el corazón abierto de la diosa Ἀλήθεια.

La Verdad del Actor en las Artes Escénicas de Occidente

La *Poíesis* (ποίησις) del Actor

¿Qué es lo que se muestra en “el *arte* del actor”? ¿Dentro de qué ámbito de verdad se ha movido el arte del actor a lo largo de la historia de las artes escénicas en Occidente? De la primera pregunta se ocupará con detalle el tercer capítulo de esta monografía, que pretende tomar una posición definida y apoyada teóricamente en la interpretación heideggeriana de *aletheía* (ἀλήθεια). No obstante, es necesario brindar claridad con respecto al dominio donde está comprendido dicho “arte del actor”, antes de dar paso al rastreo historiográfico de la verdad en el arte teatral, que, como se verá, no siempre estuvo concentrada en la labor específica de los actores. En cada momento histórico —y vendría bien utilizar el lenguaje del maestro para decirlo— el desplazamiento del lugar de la verdad en el arte escénico indica un *acontecimiento propicio* que determina épocas distintas en su manifestación historiográfica. La misma transformación histórica de la esencia de la verdad —he aquí la tesis del presente capítulo— fundamenta, en cada caso, el modo de verdad al que está referido el oficio de la interpretación actoral e incluso si ello podía catalogarse como un arte; es más, los devenires en Occidente del concepto mismo de *arte* con sus raíces en la *poíesis* (ποίησις) y la *téchne* (τέχνη) griegas, también forman parte de la dificultad que supone hablar del trabajo del actor como una de sus expresiones.

Por lo pronto, será prudente independizar la actividad productiva propia del actor —que luego lo acreditará o no como artista en el sentido heideggeriano que importa a esta investigación—, de su producto en sentido aristotélico (el personaje) y la obra teatral de la cual es intérprete.

Cuando Heidegger afirma con respecto a la *coseidad* de la obra de arte en *El origen de la obra de arte*: “Todas las obras poseen ese carácter de cosa” (...) “la tan invocada

vivencia estética tampoco puede pasar por alto ese carácter de cosa inherente a la obra de arte” (Heidegger, 2021, pp. 12-13), puede caerse en la tentación de pensar aquella cosa potencialmente artística que el actor teatral produce —por ejemplo, el personaje— del modo sustancialista en el que se entienden las creaciones de un zapatero, un pintor o un escultor. Sin embargo, es interesante, desde el planteamiento de Heidegger, preguntarse y quizá establecer un equivalente a esa *cosa-obra* que produce el actor y que puede ser percibido como un objeto estético o como obra de arte.

Resulta oportuno traer a colación la amplia noción de *poíesis* (ποίησις) en sentido griego que comprendía todo hacer productivo del ser humano, y que tiene su raíz en la palabra *poiéō* (ποιέω) que significa hacer, fabricar, como lo recuerda Zambrano (2019, p. 42). Lo conveniente para la búsqueda en curso es que *poíesis* (ποίησις), que tanto Platón como Aristóteles entendieron como fabricación de algo, también se la concebía, en la Grecia Antigua, como ese espontáneo traer a la presencia por parte de la naturaleza, aquel natural paso del no-ser a la presencia (Zambrano, 2019, p. 42). Por el momento, es de notar que ese hacer esencial del actor teatral, por el que se está indagando en este estudio, tiene que ver con aquel tránsito ontológico y que es común a todos los procesos productivos del ser humano, independientemente de que sean artísticos o no.

En contraste, Dubatti, (2007), en el primer tomo de *Filosofía del teatro*, incluye lo artístico como elemento fundante de la *poíesis* (ποίησις) estrictamente teatral y concluye que ésta comprende esencialmente la producción artística, la creación productiva de entes artísticos y los entes artísticos en sí (p. 90). *Poíesis* (Ποίησις) designa “producción y producto, trabajo en progreso y artefacto. Trabajo poético y objeto poético” (Dubatti, 2007, p. 91). Toda *poíesis* (ποίησις) es un hacer y todo *poietés* (ποιητής) es un fabricante, un hacedor, un creador. Monroy (2012) trae a la mesa “la estructura poiética del *Dasein*” en

Heidegger para explicar la *poíesis* (ποίησις) como existenciario del “ser en”, es decir, como parte de la estructura ontológica del *Dasein* que, al crear, supera la significación práctica, técnica o útil. *Poíesis* (Ποίησις), entonces, también tiene que ver con la cura, el cuidado, con el “tener que ver con algo”, producir, encargarse de algo, emplear, abandonar y “dejar que se pierda algo”, emprender, imponer, examinar, indagar, considerar, exponer, definir” (p. 88). En todo ello se mantiene la constante original de toda *poíesis* (ποίησις) que es traer a la presencia la no-existencia de algo.

Ahora bien, si la acción está en la esencia misma de la *poíesis* (ποίησις) que también es acontecimiento, algo que pasa, pero también el suceso mismo (Dubatti, 2007, p. 91), ¿dónde estaría la singularidad de la *poíesis* (ποίησις) teatral? Una vez trazadas estas fronteras, siempre movedizas, será posible acercarse a la *poíesis* (ποίησις) del actor (de teatro, por lo pronto), al ser éste un elemento indispensable del acontecimiento teatral cuya composición interna, según el teórico argentino, consta de tres momentos que se concatenan causalmente: 1. El acontecimiento convivial, que parte del vivir cotidiano con otros y consigo mismo. 2. El acontecimiento poético, o sea, la creación poiética que marca un salto ontológico respecto de la realidad cotidiana (la metáfora). 3. El acontecimiento del espacio del espectador a partir de la observación de la *poíesis* desde una distancia ontológica. (Dubatti, 2007, pp. 35-36).

Dubatti (2007) insiste en la búsqueda del “ser del teatro” que atraviesa, incluso, sus crisis, sus derivas, “des-definiciones”, la des-regulación genérica y el auge de las formas

excéntricas o híbridas, la trans-teatralización¹ y fugas delirantes que llevan a algunos teóricos a decretar la muerte del teatro. Así pues, el mencionado Doctor en historia y teoría del teatro consigue llegar a la siguiente delimitación:

El medio (en términos aristotélicos) de constitución de la *ποίησις* que llamaremos específica de la teatralidad, son las acciones físicas y físico-verbales de al menos un cuerpo viviente en presencia convivial, de allí la radicalidad física del actor en el teatro. El cuerpo del actor no puede ausentarse del convivio sino parcialmente; algo de su cuerpo aurático debe permanecer en escena (...) Se trata de acciones activas o pasivas: generadas por el cuerpo a partir de su propia energía aurática o recibidas por él (...) Acciones necesariamente metafóricas, pero no necesariamente ficcionales: lo propio de la *poíesis* es la metáfora, no la ficción, ya que es común en el arte la *poíesis* no ficcional. Las acciones son además no naturales, es decir, diferenciadas de las acciones reales, ya por su misma génesis —acciones que no observamos en el mundo cotidiano— o porque al ser tomadas por la matriz de la *poíesis* mutan: acciones despragmatizadas de su función en la empiria y transformadas en poesía. (Dubatti, 2007, p. 103)

La compleción de la *poíesis* teatral se produce con el acontecimiento de la expectación. Para que se dé la teatralidad como *poíesis* debe existir al menos un espectador.

Si revisamos las ocho categorías del arte teatral que Pavis (1998) identificó para elaborar el índice sistemático de su *Diccionario del teatro* en Occidente (1. Dramaturgia. 2.

¹ “Extensión de la teatralidad por fuera del teatro, acentuado por el auge de la mediatización. Para desempeñarse socialmente hay que saber *actuar*” (...) Se habla de *teatralidad social, sociedad del espectáculo, farandulización social o política* (Dubatti, 2007, p. 15).

Texto y discurso. 3. El actor y el personaje. 4. Los géneros y las formas. 5. La escenificación. 6. Los principios estructurales y las cuestiones de estética. 7. La recepción del espectáculo. 8. La semiología.), la tercera, que corresponde al actor y al personaje (productor y producto), como es evidente, define un territorio cuyos límites lo separan de las siete áreas restantes, aunque no taxativamente, como está dicho en su prefacio, pues el mismo autor describe las fronteras de “una materia en movimiento” (p. 12). En la referida introducción se deja claro que el diccionario está razonado esencialmente desde la tradición teatral occidental, lo cual invita a la pregunta por aquella labor específica que el actor, quizás de cualquier cultura, lleva a cabo. Lo que este índice nos revela es que de la estricta *poíesis* del actor no necesariamente dan cuenta las demás categorías, de modo que, con miras al objetivo de este estudio, se prescindirá de su consideración en sentido fundamental.

El diccionario de Pavis (1998) define al actor como aquel que está en “el centro mismo del *acontecimiento* teatral. Es el vínculo vivo entre el texto del autor, las orientaciones interpretativas del director y la mirada y el oído del espectador”. También señala que, hasta principios del siglo XVII, el término “actor” designaba sólo al personaje de la obra y, un poco más tarde, al intérprete de un papel, “el artesano del escenario” o, como en francés, *comediante* (p. 33). En la tradición occidental “el actor es ante todo una presencia física en el escenario, que mantiene verdaderas relaciones «cuerpo a cuerpo» con el público, que es invitado a captar la dimensión inmediatamente palpable y carnal, pero también efímera e inaprensible de su aparición” (Pavis, 1998, p. 33).

Debe recordarse que en el presente análisis se está indagando por la *poíesis* de todo actor, no exclusivamente del actor teatral, para quien el acontecimiento de la expectación sucede de forma convivial (presencial), ya que el espectador se sitúa en el mismo marco

espaciotemporal que el actor. Sin embargo —y aquí se podría dar un interesante diálogo con Dubatti—no deja de ser una constante que para que se complete la *poíesis* de un actor cuyo trabajo está mediado por la tecnología debe existir en él la conciencia de que su creación está destinada a ser observada u oída por un público no presente físicamente y en un tiempo no necesariamente sincrónico, lo cual también condiciona su “estar en escena” como sucede con el actor de teatro en vivo, aunque la cualidad de la relación actor-espectador cambie. En tal sentido, y a riesgo de estar en desacuerdo con Dubatti, podría decirse que la teatralidad es constitutiva de la *poíesis* del actor, sea éste de radio, cine o televisión, ya que antes de que dichos medios entraran en la escena del teatro, el actor ya estaba ahí, haciendo aquello esencialmente suyo sobre lo cual se discurre en este apartado. La esencia de la *poíesis* del actor está ligada a aquello inicial que persiste siempre y que atraviesa los distractores de los medios técnicos de transmisión, los cuales fueron incorporándose y transformando, a su vez, las técnicas actorales, pero no su hacer fundamental. Los acontecimientos del convivio, de la *poíesis* como metáfora y el de la expectación —sin los cuales la teatralidad no puede darse, según Dubatti (2007, p. 35) — siguen sucediendo, aunque los técnicos (que forman parte del convivio) sean camarógrafos y no tramoyistas, el salto poético (aquella transmutación de una realidad en otra) se transmita a través de una pantalla y los espectadores sean virtuales.

Otros maestros de las artes escénicas se refieren a la *poíesis* actoral de formas más o menos complejas. Stanislavski (2014), por su parte, registra, en *Un actor se prepara*, las lecciones del “Director Tortsov”, quien afirma que el objetivo fundamental del arte del actor es la creación de la vida interna de un espíritu humano, y su expresión en forma artística (p. 13), a lo cual podría agregársele, “mientras es observado por otro”. Brook (2019) parece confirmarlo con su famosa frase: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y

llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro lo observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral” (p. 13). El hombre que camina, el actor, realiza una acción aparentemente simple que, al introducir el elemento de la expectación, se complejiza, atrae una mirada penetrante que saca dicho evento de lo cotidiano y conduce a las mil preguntas e interpretaciones que pueden hacerse ante el acontecimiento “un hombre caminando”. “Para ejecutar esa acción en apariencia sencilla de modo que parezca tan natural como el mero hecho de caminar, se requiere toda la habilidad de un artista profesional” (Brook, 2019, p. 18).

De un modo bastante más radical, Grotowsky (1979), para quien el aspecto medular del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor (p. 9) (ni siquiera el texto), afirma que un actor es aquel que, mediante un estado de autopenetración —y esta es su *poíesis*— se revela a sí mismo, sacrifica la parte más íntima de su ser, la más penosa, aquella que no debe ser exhibida a los ojos del mundo, y manifiesta su más mínimo impulso. Su hacer más propio es expresar, mediante el sonido y el movimiento, aquellos impulsos que habitan la frontera que existe entre el sueño y la realidad (Grotowsky, 1979, p. 29). En aquella “lucha por la verdad íntima de cada uno”, en este esfuerzo por “desenmascarar el disfraz vital” (que es la misión del arte teatral), el actor se hará “santo”: “Si el actor, al plantearse públicamente como un desafío, desafía a otros y a través del exceso, la profanación y el sacrilegio injurioso se revela a sí mismo deshaciéndose de su máscara cotidiana, hace posible que el espectador lleve a cabo un proceso similar de autopenetración” (Grotowsky, 1979, p. 28).

Con la misma fe puesta en el actor como centro del acontecimiento teatral, Artaud (2019) habla del actor como aquel cuerpo transparente en donde se discute, se especifica, se indaga, se ilumina y se pone en actividad la vida misma, “con sus movimientos y sus

quejas, sus borborismos, sus espacios en blanco, sus pruritos, sus eczemas, sus estancamientos, sus torbellinos sanguinolentos, sus precipitaciones, su sangre irascible, sus cambiantes estados de ánimo, sus coyunturas, sus vacilaciones” (p. 67). El poeta y escritor francés considera que “es necesario que los espectadores tengan la sensación de que se acciona frente a ellos una escena de su propia existencia, y una escena realmente importante” (Artaud, 2019, p. 93), para que ello conduzca —como un milagro (una revelación) — al verdadero propósito del arte teatral que es “crear mitos que nos liberen a nosotros de otro mito en donde hayamos sacrificado nuestra pequeña individualidad humana” (Artaud, 2019, p. 110).

En este punto, hay que admitir que la *poíesis* del actor es esencialmente artística. El actor es, fundamentalmente, un creador de un acontecimiento artístico cuyo producto es lo interpretado a través de su cuerpo. Como hemos visto, en la ontología del acontecimiento teatral habita la metáfora, el salto poético, que es aquella comarca donde danza la verdad que el arte pone en obra. Tavira (1999) es tajante al respecto: “En semejante mundo, el hombre de teatro debiera recordar a la luz del arte, que no todo es teatro, porque si todo es teatro, nada es teatro. Lo otro, lo que no es el mundo, será el teatro; lo otro, lo que no es rol, ni simulación, ni política, ni comercio, ni prostitución, será actuación como arte” (aforismo 12, p. 19).

El punto de vista del escritor, profesor y director de teatro, Sandro Romero Rey, es más pragmático, quizás, al afirmar que la *poíesis* del actor está centrada en la interpretación. El actor es aquel que interpreta, bien sea un texto, una realidad, una fábula, una historia. Puede que existan diferencias en el dispositivo de la representación entre un actor de teatro y otro “mediatizado”, pero la creación del actor es, básicamente, la *traducción* a través de su propio cuerpo como herramienta indispensable, en el mismo

sentido que el “actor santo” propuesto por Grotowsky, que parte de sí mismo, sin acudir a nada más, para lograr una experiencia de comunión con el espectador” (Romero Rey, comunicación personal, julio, 2024).

Es probable que definir la *poíesis* del actor no sea tan simple como decir, desde una lógica deductiva, “construir un personaje” y haya que recurrir a una aproximación poética como la de Tavira (1999) en su aforismo 28 y su innegable gesto heideggeriano: “Así como pensar no es nunca pensar lo ya pensado, sino que cada vez del pensar es pensar lo nunca antes pensado, actuar no es nunca repetir la representación de lo antes acontecido ya, sino que actuar es cada vez, realizar aquí y ahora lo nunca antes sucedido y que sin embargo estuvo escrito en el siempre, que es donde yace todo lo escrito antes o después de ser vivido” (p. 27). Rozik. (2014), en cambio, lo simplifica con el supuesto de que lo que hacen los actores es producir imágenes de seres humanos impresas en sus cuerpos (p. 40).

En síntesis y para efectos del ejercicio historiográfico que se hará en seguida, es suficiente con el entendido de que actor y personaje forman un todo, si no totalmente independiente de las demás categorías del acontecimiento teatral, cuando menos sí generadora de una peculiar *poíesis* propia, en tanto su material e instrumento de trabajo son la subjetividad del actor y su cuerpo expuesto ante un Otro observador. Tanto el proceso de creación por parte del actor como lo creado por él (la cosa-interpretación) son un hacer y un hecho no consumado, siempre en movimiento, pues, como se vio, el elemento medular de la *poíesis* del actor está en su actuar, en la acción que al tener lugar en la escena de la expectación se transforma en metáfora.

Orígenes del Arte Teatral

En *El origen de la obra de arte*, Heidegger (2021) establece que *origen* significa, en el marco de su análisis, “aquello a partir de donde y por lo que una cosa es lo que es y tal

como es” (p. 11). De manera que la pregunta por el origen se transforma en la pregunta por la esencia. (2021, p. 11). Aunque no en el mismo sentido ontologista de Heidegger, el enfoque interdisciplinario del teatrólogo Eli Rozik busca la respuesta en lo que él llama “fuentes existenciales” del teatro; esto es que, más que averiguar sobre las manifestaciones que pudieron engendrar el teatro en sentido historiográfico, debería indagarse por sus raíces en la constitución psicológica y comportamientos socioculturales del ser humano, toda vez que las actividades teatrales rudimentarias, como “medio imaginístico específico”, pueden tener lugar en cualquier parte y en cualquier época (Rozik, 2014, pp. 7,8).

El abordaje de Rozik resulta compatible con el de Heidegger en un aspecto que favorece la línea argumental de la investigación en curso y es que la cuestión del origen historiográfico no puede ser resuelta porque los datos históricos sobre el origen del arte teatral presentan muchas imprecisiones y baches, y, si lo fuera, no resulta tan interesante como poder “establecer las condiciones que permitieron su entrada en la existencia, su posible existencia durante los últimos miles de años, y su previsible existencia en el futuro” (Rozik, 2014, p. 16). De esta manera, los diferentes momentos de ausencia o presencia, preponderancia o insignificancia de la verdad en el arte del actor no serán tipificados en clave de evolución histórica, sino de modos de verdad que surgen y pueden seguir transformando dicho arte en el presente y eventualmente en el futuro.

De acuerdo con lo anterior, el teórico argentino, cuyo estudio está restringido al teatro occidental, cuestiona la muy difundida teoría que sostiene que el teatro tiene su origen en el ritual, pues considera que el teatro y el ritual son dos fenómenos ontológicamente diferentes. Su tesis defiende, en primer lugar, que “el teatro es un medio [sistema particular de significación y comunicación (Rozik, 2014, p. 24)], y el ritual es un modo de acción que puede emplear cualquier medio e incluso varios medios. Una religión

podría haber elegido, a lo sumo, adoptar o rechazar el teatro” (Rozik, 2014, p. 19). Y en segunda instancia, que el medio teatral se origina en una forma innata de pensamiento, basada en la imagen como unidad básica de significación que requiere ser impresa sobre materia real que, en el caso del teatro, es el cuerpo de los actores (Rozik, 2014, p. 39). La diferencia entre el ritual y el teatro, según la tesis de Rozik (2014), es que el ritual apunta a “afectar estados de situaciones en la esfera divina o en cualquier otra esfera y el arte teatral sólo apunta a afectar la percepción de los estados de situaciones o, mejor aún, los pensamientos sobre ellos” (p. 44). Sin embargo, tanto el teatro como el ritual se valen de la mimesis, noción muy afincada, no sólo en el pensamiento griego antiguo, sino en el pensamiento occidental. Rozik, en su argumentación para desvincular al arte teatral de su posible origen en el ritual, establece una diferencia fundamental: el ritual se manifiesta como “una copia o *imitación* de la vida, pero siempre con un fin práctico. En contraste, el arte es también una representación de la vida, pero libre de acción inmediata” (Rozik, 2014, p. 33). Lo que sí se puede concluir es que la mimesis es un componente estructural del arte teatral y en virtud de ello se hará un acercamiento a lo que se entiende por dicha noción y posteriormente la correspondiente indagación sobre su incidencia en la verdad (o no verdad) del arte del actor.

La dinámica metodológica del seguimiento historiográfico del modo de verdad que se muestra en el arte teatral —y su consiguiente consecuencia en el arte del actor— seguirá la siguiente secuencia a lo largo de todo el presente capítulo: i. Horizonte de verdad que determina la comprensión del arte en cada época histórica. ii. Principio de verdad regente en el arte teatral. iii. Implicación de dicho principio en el arte del actor.

En concordancia con ello se verá la mimesis en la Antigüedad griega, el orden de la Edad Media, la corrección de la Modernidad y la crisis identitaria de la Contemporaneidad,

sin dejar de coincidir con Dubatti (2010) en que el Teatro no tiene historia, pero sí la teatralidad, la cual consiste en “la emergencia cronológica de las Poéticas” (...) que no implica una linealidad evolutiva hacia un fin, sino el flujo laminar de las Poéticas que persisten paralelas en el tiempo (p. 13).

La Mimesis como Principio Rector de las Artes en la Antigüedad Griega

Los griegos de la Antigüedad pensaron la verdad como des-ocultamiento (*alétheia*). Por lo tanto, la noción de mimesis en el arte, entendida como imitación de la belleza o copia de lo verdadero, ya sea ello la Idea platónica o la *physis* aristotélica (Darriulat, como se cita en Margot, 2023, p. 81), al estar inscrita en el ámbito de la *alétheia*, alude a una forma de ocultamiento que, como se observará, tiene diversas implicaciones sobre la comprensión de las artes en Platón y Aristóteles, dos exponentes paradigmáticos del pensamiento griego y de Occidente.

Antes que nada, es importante anotar que, como lo advierte Suñol (2008), desde hace veinticinco siglos la mimesis ha pasado por un proceso constante de “definición y redefinición”, “aprehensión y desapropiación”, tanto en el área del pensamiento reflexivo como de la práctica artística, y que ese prolongado historial es, en sí, su definición, la cual es, al fin y al cabo, la historia de la estética misma (pp. 1,2). Pero también debe tenerse en cuenta que la noción de mimesis no es sólo patrimonio conceptual de las artes representativas sino de la integralidad del pensamiento griego. “La reflexión filosófica sobre el arte no puede desligarse de los supuestos y de los problemas ético-políticos, gnoseológicos, ontológicos y metafísicos indisolublemente ligados a ella (la mimesis) (Suñol, 2008, pp. 2, 3). El *corpus* aristotélico, por ejemplo, da cuenta de la mimesis como elemento vinculante en la pedagogía, las matemáticas, la biología y en su perspectiva cosmológica.

Sin perder de vista lo anterior, se comenzará por ver con un poco más de detalle la mimesis desde el pensamiento griego representado en Platón y Aristóteles, en su asociación directa con el arte.

Platón define las artes por la mimesis y no por la belleza. En *República* (X, 596 c-597 b) se habla de dos formas de mimesis (imitación): La primera, imita a las Ideas, es decir, produce imágenes artificiales a partir de las formas reales. La segunda, produce imágenes aparentes de esas imágenes. Estos dos niveles se ejemplifican en la imitación artesanal y la imitación pictórica: el artesano fabrica algo que es semejante a lo real, mas no lo es; el pintor imita las obras de los artesanos; él no produce las cosas en su verdad, sino las cosas en su apariencia. Uno produce la copia; el otro, el simulacro. Margot (2023) registra una referencia sobre el tipo de exactitud que se le ha de exigir a la copia, donde ésta debe tratarse de una *corrección cualitativa*, en otras palabras, de la “adecuación con que una imagen representa los elementos *esenciales* del objeto original (...) Para que sea correcta ha de reunir los rasgos fundamentales y definitorios del mismo (Delgado, como se cita en Margot, 2023, p. 86). El dato anterior remite a pensar en la *homoiōsis* (ὁμοίωσις) (Capítulo 1.3) como aquel tipo de correspondencia —entre el *lógos* y el ser— en el ámbito de la *alétheia*, que, como se observará más adelante, tendrá bastante que aportar a lo verdadero (o menos verdadero) en el arte teatral y, más concretamente, en el arte actoral.

De un modo más general, se puede afirmar que, para Platón, el artista está tan alejado de la verdad como el sofista, quien utiliza el arte retórico para ilusionar o engañar. Desde el punto de vista del filósofo ateniense la mimesis constituye “la obra de los ilusionistas, autores de engañifas, por medio de las palabras los colores y las formas” (Margot, 2023, p. 87), ya que, del mismo modo en que las uvas de Zeuxis en el lienzo parecían tan reales que los pájaros se lanzaban a picotearlas, puede el sofista elaborar un

discurso adornado y engañoso capaz de convencer a otros (los ignorantes) de algo que puede no ser verdadero. En el *Gorgias*, Platón (2018, p. 318) pone al conocedor de la retórica en la misma situación que el artista porque de similar manera se procura un medio de persuasión “que le permite aparecer ante los ignorantes como más sabio” (459 c).

Aristóteles, por su parte, retoma la postura platónica en la *Poética* (I-VI), pero Suñol (2008) advierte sobre “la posible significación que el principio aristotélico conforme al cual las artes imitan a la naturaleza tiene para la comprensión de la mimesis «artística»” (p. 7), pues alrededor de este principio se ha estructurado la recepción de la mimesis aristotélica y, a partir de ahí, ha dominado no sólo la reflexión filosófica sobre los productos del hacer humano, sino las perspectivas estéticas sobre la producción artística hasta el siglo XIX (2008, p. 7). Suñol (2008, p. 13) afirma que en los tres primeros capítulos de la *Poética* se constituye la mimesis como concepto fundacional de las artes de las cuales la obra se ocupa, a saber: la epopeya, la poesía trágica, la comedia, la poesía ditirámbica y “la mayor parte del arte de tocar la flauta y del de tañer la cítara”, que son todas ellas, en conjunto, imitaciones (Aristóteles, 2024, p. 35, *Poética*, 1447 a). En tanto cada una imita de distinta manera, se pueden clasificar de tres modos: 1. Por el tipo de medio que utilizan, por ejemplo, el verso —en el caso de los poetas como Homero— o el ritmo, la melodía y el metro, por separado o combinándolos, como sucede en la poesía ditirámbica, la nómica, la tragedia y la comedia (Aristóteles, 2024, pp. 36, 37, *Poética*, 1447 b). 2. Por el tipo de personas que se imita, o sea, por el objeto: personas mejores —como Homero lo hace en el poema, o como se da en la tragedia— o personas peores, como pasa en la comedia (Aristóteles, 2024, p. 37, *Poética*, 1448 a). 3. Por el modo de imitar: hay quienes imitan a gente que “actúa y obra” (dramas, “porque imitan a quienes obran”), como Sófocles y Aristófanes, mientras que otras, como Homero, imitan mediante la narración

“pasándose por otro o siendo él mismo y sin cambiar” (Aristóteles, 2024, p. 37, *Poética*, 1448 a).

De la *Poética* de Aristóteles, como es obvio, interesa a este estudio todo lo concerniente al arte teatral, una de las artes miméticas que combinan todos los medios de imitación. La tragedia y la comedia, pertenecientes a dicho grupo, según Aristóteles (2024, p. 41), nacen a través de la improvisación, “la una a partir de los que entonaban el ditirambo, la otra a partir de quienes ejecutaban los cantos fálicos” (*Poética*, 1449 a).

En cuanto a la comedia, es descrita en la *Poética* como “imitación de hombres peores, pero no respecto a todo tipo de maldad, sino que lo risible es una parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto, una fealdad que no comporta dolor ni destrucción, como, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y deforme, pero sin dolor” (Aristóteles, 2024, p. 43, *Poética*, 1449 a). Por su parte, en la comedia persistió el tetrametro (más tarde el hexámetro) por ser la poesía de carácter satírico y más próxima a la danza, mientras que la propia naturaleza de la tragedia, al introducirse el diálogo, encontró en el yámbico el verso adecuado (Aristóteles, 2024, p. 42, *Poética*, 1449 a).

En el análisis que el filósofo estagirita hace de la tragedia, la define como “la imitación de una acción seria y completa, de cierta dimensión, en un lenguaje condimentado (que tiene ritmo, armonía y canto) que usa por separado cada clase de condimento en las distintas partes, con personajes que actúan y no mediante una narración, y que lleva a cabo mediante la compasión y el temor la purificación de pasiones tales” (Aristóteles, 2024, p. 44, *Poética*, 1449 b). A su vez, Aristóteles identifica sus seis partes: el argumento, los caracteres, la dicción, el pensamiento, la puesta en escena y el canto. Para el filósofo, el más importante de todos es el argumento o entramado de los hechos, “pues la tragedia es imitación, no de los hombres, sino de las acciones y de la vida (...) por las

acciones se es feliz, o lo contrario. En consecuencia, los actores no actúan para imitar los caracteres, sino que incluyen los caracteres por mor de las acciones. De modo que los hechos, es decir, el argumento constituye el fin de la tragedia, y el fin es lo más importante de todo (...) Además, sin acción no puede haber tragedia, pero sin caracteres sí puede haberla “(Aristóteles, 2024, p. 45, *Poética*, 1450 a). En su orden jerárquico, establece Aristóteles, lo segundo en importancia son los caracteres o personajes que actúan según un carácter y pensamiento y en función de lo cual se juzgan las acciones; el tercer elemento importante es el pensamiento, que es “todo aquello mediante lo cual, al hablar, se muestra algo o bien se manifiesta una opinión” (Aristóteles, 2024, p. 45, *Poética*, 1450 a), “ser capaz de decir cosas pertinentes y que hagan al caso” (Aristóteles, 2024, p. 47, *Poética*, 1450 b) ; el cuarto, la dicción (“expresión mediante palabras”), y entre el canto y la escenificación, tipifica el primero como “el más importante de los condimentos”. El filósofo deja claro que “la eficacia de la tragedia existe aún sin representación y actores”. (Aristóteles, 2024, p. 47, *Poética*, 1450 b).

En aras del propósito que corresponde al presente apartado, dado el lugar de la mimesis en la *alétheia* como ámbito de la verdad griega, ¿cómo se expresa en el sentido del teatro y del “arte” del actor?

Desde la perspectiva platónica, como ya se observó, el arte no tiene jerarquía de verdad en tanto que copia o imita lo real, pero no tal como es, sino tal como aparece. Por consiguiente, el arte teatral, como la pintura, carece de estatus ontológico; no es “en sí”. Es más, de acuerdo a la distinción que hace Platón de las técnicas imitativas (técnicas figurativas y técnicas simulativas), el arte teatral (sin entrar todavía en asuntos genéricos de esa forma particular de arte) se encontraría entre las técnicas figurativas, en tanto “producen imágenes que tienen la pretensión de ser tan “reales” como los objetos

sensibles” (Margot, 2023, p. 88). En términos de Deleuze (como se cita en Margot, 2023, p. 88), se trataría de una copia “dotada de semejanza” (las técnicas simulativas no lo están). En Platón, las bellas artes ni siquiera participan del principio de lo Bello, “porque no engendran producciones que tengan una verdadera realidad y su esencia consiste únicamente en la imitación” (Laquière-Rey, como se cita en Margot, p. 92). El arte teatral, por tanto, sería una actividad poiética atrapada en el mundo sensible, que fija a su espectador en la inmediatez de los sentidos, de las pasiones, de las emociones y de los afectos, pues se dirige, como todas las artes, “a la parte inferior de nuestra alma” (Margot, 2023, p. 94). “La pintura y en general todo arte mimético realiza su obra lejos de la verdad y se asocia con aquella parte de nosotros que está lejos de la sabiduría y que es su querida y amiga sin apuntar a nada sano y verdadero” (Platón, 1988, pp. 469, 470, *República X*, 603 a-b).

Desde la perspectiva platónica, el artista, sin embargo, posee la dignidad de apuntar hacia lo ideal, pues no imita el fenómeno sino a la Idea misma de la belleza, “su mirada está siempre orientada hacia lo inteligible, «hacia las formas perfectamente bellas»” (Margot, 2023, p. 95). El arte de la copia, entonces, orienta el pensamiento hacia lo inteligible, es decir, hace visible en la imagen, esto es, en el modelo, un inteligible invisible, mientras que el arte del simulacro “invoca el modelo al tiempo que lo oculta”, cortando la comunicación entre lo sensible y lo inteligible, pues a falta de la Idea misma, convoca a su fantasma (Margot, 2023, p. 96).

Desde la mimesis platónica, entonces, el actor teatral ocuparía, en el mejor de los casos, “a un artesano que quiere hacer valer la Idea en sus obras”, pudiendo servir hasta de paradigma para el legislador, según Panofsky (como se cita en Margot, 2023, p. 96), lo que permitiría no ser tan severos en cuanto al espíritu antiartístico de Platón, pero, sin lugar a

dudas, el actor teatral sería, como todos los demás artistas de las artes miméticas, un hábil ocultador de la verdad y, en su versión más degradada, un mago del simulacro.

En Aristóteles, la mimesis, al ser concebida por él mismo desde una perspectiva natural o física, que trasciende el ámbito de las artes miméticas, como lo acredita Suñol (2008, p. 49) sobre *Poética* (1448 b), pone de manifiesto “la continuidad natural que existe entre la habilidad mimética ingénita, la poética y, en general, las artes miméticas, en la medida en que a partir de esa capacidad cognitiva originaria se derivan y se desarrollan estas artes como formas más o menos complejas de conocimiento” (Suñol, 2008, p. 55). Ello es determinante para distinguir que, aun cuando todo hombre posee la habilidad innata de imitar, es preciso de aquellos naturalmente mejor dotados para hacerlo, que es lo que posibilita el desarrollo de las artes miméticas. La naturaleza cognitiva de la mimesis eleva su jerarquía con respecto al punto de vista platónico, pues aquellos más dotados poseen la inteligencia para captar la metáfora, a través de la cual puede obtenerse conocimiento, pues comporta un “acto de identificación de semejanzas entre cosas disímiles” (Suñol, 2008, p. 73). Suñol (2008) sostiene que, en virtud de la primacía que Aristóteles da a la tragedia entre las otras artes poéticas, es posible afirmar que, para el estagirita, la mimesis es, primariamente, un cambio, un devenir otro, pues en cuanto habilidad innata, quien imita, al pretender asemejarse a lo imitado, deviene algo o alguien diferente (p. 101)². En este tránsito ontológico está implicada la licencia del poeta, que no necesita describir las cosas que han sucedido, sino aquellas que podrían suceder, es decir, “las que son posibles según

² Pero, enfatiza Suñol, no debe confundirse el modo dramático con la actuación, puesto que éste es inherente a la estructura discursiva y completamente independiente de la representación o interpretación de los actores (2008, p. 101).

lo verosímil o lo necesario” (Aristóteles, 2024, p. 50, *Poética*, 1451 b). Ese reconocimiento que Aristóteles hace de una adecuación eminentemente poética desvinculada de la verdad como “acaecer efectivo”, les da a las artes miméticas criterios de corrección propios y autonomía para regirse por sus propias reglas, “ya sea que se trate de un cuadro, de una obra musical o de una interpretación teatral” (Suñol, 2008, p. 109).

Así las cosas, el arte teatral, desde la mimesis aristotélica, describiría, si no mundos verdaderos, al menos sí mundos verosímiles en cuanto probables. Como el mismo Aristóteles lo estableció, el arte teatral propiamente dicho sería subsidiario del arte poético que, expresado en la tragedia, da preminencia a la trama sobre los actores y sus demás partes; en la verosimilitud y elementos necesarios del argumento —que permiten, además, que sucedan cosas inverosímiles (Aristóteles, 2024, p. 72, *Poética*, 1456 a) — radica la bondad de la obra trágica. Todo este tipo de acciones —como lo respalda Castillo Merlo (2015) —, y todo aquello que puede ser considerado como irracional, ponen a prueba el arte del poeta, ya que debe articular y presentar su acontecer de un modo convincente. “De esta manera, lo verosímil escapa a su determinación a partir de lo que es verdadero o falso, y de una adecuación entre la obra y las acciones particulares del mundo, para afectar directamente a las relaciones, a los nexos, que permiten la síntesis de dichas acciones en una trama unitaria y coherente” (Castillo Merlo, 2015).

En esta instancia no sobraría recordar que la *alétheia* griega es el horizonte de verdad y fuente de sentido de la mimesis griega, no obstante las diferencias de percepción entre Platón y Aristóteles ya señaladas. Tal vez valga la pena observar otros aspectos de la mimesis aristotélica donde el bajo continuo de la “la diosa verdad” se deja sentir, ya que después de lo expuesto en este subcapítulo pueden entenderse mejor. Es observable que el deber del poeta —que según Aristóteles (2024, p. 58) es “proporcionar por medio de la

imitación el placer derivado de la compasión y el temor, [y] es evidente que ello ha de estribar en los hechos (Aristóteles, 2024, p. 58, *Poética*, 1453 b) — alude a la *alétheia* como paraje del “sobrecogimiento”, pues desde ahí surge la palabra poética que estremece y provoca el florecimiento de lo esencial del alma humana purificándola mediante la catarsis. También es notable en la “peripecia” y el “reconocimiento”, las dos partes que conforman la estructura del argumento trágico aportadas por Aristóteles (2024, p. 54) en la *Poética* (1452 b). El estagirita afirma que toda trama debe constar de un vuelco inesperado en el curso de los acontecimientos y de un consecuente reconocimiento o paso de la ignorancia al conocimiento, lo cual conducirá al sufrimiento o acción destructora o dolorosa. No parece aventurado decir que en la peripecia (entendida como giro o vuelco) se insinúa el dominio *aletheico* a través del *apatē* (ἀπάτη), uno de sus modos propios de ocultamiento que significa desvío o atajo, aquello que hace “que salga al encuentro un nuevo prospecto —el vuelco, la peripecia— que se muestra en vez de aquello que aparece en el camino recto” (Capítulo 1.3). Y en el re-conocimiento —esa parte del argumento de la tragedia que se da sólo entre individuos donde uno de ellos re-conoce al otro o se reconocen mutuamente (Aristóteles, 2024, p. 54, *Poética*, 1452 b), aparece la *alétheia* (ἀλήθεια) que des-oculta lo que ha estado retraído en la *léthe*, un modo de ocultamiento que se expresa como olvido, pero un tipo de olvido sin el cual la *alétheia* no podría manifestarse y, por lo tanto, tampoco ese re-conocimiento fundante.

En cuanto al estatus del actor, como se evidenció, es secundario con respecto al argumento y su misión es, básicamente, no obstaculizar la narración dramática ejercitando su dicción sin caer en excesos de gesticulación superflua (como a veces lo requiere un “público inferior”) ni realizando movimientos “reprobables” tan propios de los “malos actores” (Aristóteles, 2024, p. 96, 1462 a).

De acuerdo a lo analizado, se puede concluir que, dentro del horizonte de la *alétheia*, la mimesis es el principio rector que le da sentido a las artes teatrales; y el argumento creado por el poeta —y no el actor—, el lugar preferencial donde esta verdad artística se expresa.

El Orden de la Edad Media

Como se analizó en el capítulo 1.1.6., con el imperio romano se instala el mandato del *verum* que luego refuerza la autoridad eclesiástica, donde tal dominio confiere a lo verdadero un carácter jerárquico y absoluto. Bajo dicho paraguas, lo verdadero se convierte en aquello único que proviene de arriba y que debe “mantenerse en su puesto”, derecho y dirigido hacia lo superior. *Verum* es ahora *rectum*: régimen, orden.

Según Rozik (2014), debido a la ausencia de fuentes directas, sólo a partir de las regulaciones de la Iglesia es posible inferir la suerte de la tradición teatral viviente, pues la Sagrada Institución denunciaba *mimos* (aquellos que iban de un lado a otro presentando espectáculos de entretenimiento) y reprimía al clero por unirse a “actividades satánicas” (p. 113), prejuicio derivado de las connotaciones paganas del teatro. El cristianismo, anota Rozik (2014), ya rechazaba el disfraz y “encontró al mundo romano albergando *mimos* que se burlaban indiscriminadamente de todos los credos” (p. 113). Después del Edicto de Milán en el año 313 y todavía más después de la muerte de Juliano en 363, la penetrante influencia cristiana empezó a ejercer presión y a producir cambios sobre la legislación civil del Imperio hasta el punto de que los mismos emperadores “suplicaban por algo de decencia y humanidad” (Rozik, 2014, p. 114). Sin embargo, “un instinto popular tan profundo”, como el teatral, no pudo ser obliterado del todo por las leyes del dogma, pues dejaron a los cristianos laicos el derecho de acceder al teatro en días específicos —como los domingos, o durante los festivales eclesiásticos (Rozik, 2014, p. 114) — y limitaron al

clero su interdicción absoluta. No obstante, en el siglo VII, los teatros terminaron cerrándose debido a las invasiones bárbaras/germánicas (que se repartieron los restos del Imperio Romano de Occidente), y a la inflexible detracción de la Iglesia. Aunque la intransigencia eclesiástica duró mil años, lapso en el cual el teatro pareció haberse borrado, Chambers (como se cita en Rozik, 2014, p. 115) afirma que de ninguna manera ello significó la extinción completa de los *scenici* (entretenedores populares). Lo anteriormente dicho niega la tesis de que el teatro se desarrolló a partir de la liturgia cristiana. Más bien, sucedió que “el instinto dramático del hombre europeo no se extinguió a principios de la Edad Media (...) En cambio, encontró su expresión en la ceremonia central de la adoración cristiana, la misa” (Hardison, como se cita en Rozik, 2014, p. 111).

Los *scenici*, expulsados de los teatros, seguían actuando en banquetes, en la calle o en pueblos donde podían congregarse a su antiguo público, conservando así una tradición teatral anterior a la llegada de la ley cristiana. El cambio de las circunstancias los obligó a competir con los *juglares*³, gladiadores y domadores de bestias en su oficio de animar y divertir, así que aprendieron acrobacia y a recitar historias, pero, en esencia, continuaron

³ Los *juglares* fueron inicialmente intérpretes de los poemas y canciones de los trovadores, artistas populares que, instalados en las plazas públicas, ejecutaban juegos, malabares, acrobacias o improvisaciones teatrales antes de vender al público objetos diversos, pomadas o medicamentos. *Juglar* es la palabra genérica para malabarista, saltimbanqui, charlatán, farsante, vendedor, barbero y dentista, domador o feriante. En la Edad Media los *juglares* se ubicaban en los lugares de paso más frecuentados, como el Pont-Neuf de París o la plaza de San Marcos en Venecia. Son los representantes de un teatro no literario, popular y a menudo satírico o político, espectáculo gratuito, por ser el lugar de encuentro de las clases populares (pero también muy a menudo de los aristócratas que no desdeñan mezclarse con ellas). Su espectáculo se basa casi siempre en una *performance* física, no en la producción de un sentido textual o simbólico. Los procedimientos son los de una maestría física o burlesca. Sin embargo, a veces desarrolla una forma más elaborada, monólogos a la vez populares y eruditos en tablados al aire libre (Pavis, 1998, pp. 266, 267).

siendo *bufones*⁴, “incontenibles y obscenos”. De este modo, formaron parte del “vasto cuerpo de entretenedores nómades, de los cuales dependía gran parte de la alegría de la Edad Media” (Chambers como se cita en Rozik, 2014, p. 115), entre los cuales también había equilibristas, prestidigitadores, titiriteros, músicos, bailarines, cantantes, narradores y posiblemente actores, que, por presentarse juntos en el mismo espectáculo, recibían a menudo el nombre colectivo de *mimos* (Rozik, 2014, p. 116).

Los *mimos*, quienes regían el escenario romano, realizaron una reivindicación cada vez mayor del teatro, pues, según la investigación de Rozik (2014), eran ellos los que poseían “el potencial para la renovación de la tradición teatral pagana y su integración al ritual cristiano” (p. 117). Las invectivas de la Iglesia estaban dirigidas especialmente a ellos y, desde esas normativas, puede inferirse su incontenible relevancia. Tertuliano reprende a sus compañeros cristianos por acudir a los *mimos*, y trata de persuadirlos con el argumento de que, si quieren espectáculo, pueden encontrar voces más dulces, máximas más sabias y melodías más suaves en los ejercicios de la Iglesia que en cualquier comedia y que, además, “en ellos está la verdad en lugar de la ficción” (Chambers, como se cita en Rozik, 2014, p. 118). El clero, entre su resistencia y la comprensión del poderoso fenómeno de fascinación por los *mimos*, termina adoptando los atrayentes procedimientos teatrales para escenificar sus tropos, entendidos en este contexto como la interpolación de un texto litúrgico añadiendo cantos o textos nuevos y sin autoridad al texto auténtico y oficial, fenómeno constatable desde el siglo IX hasta el siglo XII (Rozik, 2014, p. 120).

⁴ Los *bufones* son personajes periféricos como los “locos” cuya palabra es, a la vez, prohibida y escuchada. Al ser seres marginales, pueden comentar impunemente los acontecimientos en una especie de forma paródica del coro trágico (Pavis, 1998, p. 59).

Observar la evolución del tropo litúrgico al teatro medieval es determinante para nombrar el modo de verdad que, desde la comarca del *verum*, le da sentido al arte teatral medieval y, por consiguiente, al arte actoral.

El Drama Litúrgico

El drama litúrgico, considera Castro Caridad (s.f.), es una de las claves para entender el fenómeno del teatro latino medieval. Es de tener en cuenta, eso sí, que se trata de una denominación moderna desconocida en la Edad Media, que designa un tipo particular de ceremonia religiosa, desarrollada únicamente dentro del rito romano y que se ubicó, por norma general, al final del oficio de maitines de las festividades litúrgicas del año cristiano (p. 39).

El primer ejemplo conocido del drama litúrgico es el texto redactado por el obispo benedictino de Winchester, san Ethelwold, en la segunda mitad del siglo X, con el cual éste se proponía unificar el rito litúrgico de todos los monasterios de su diócesis, denominada *Visitatio Sepulchri* o Visita al Santo Sepulcro. El documento se trata de una puesta en escena —dialogada y cantada— que recrea el momento en que el ángel, sentado al lado del sepulcro, anuncia la resurrección de Jesús a “las tres Marías” que vienen a unguir el cuerpo del Mesías. En dicho texto está inspirada la composición literaria *Quem quaeritis* (¿A quién buscáis?) (Castro Caridad, s.f., pp. 41, 42). Rozik (2014) (y otros historiadores del teatro, como Gautier) también ve en el *Quem quaeritis* los signos claros de un argumento teatral y deduce que “la Iglesia funciona [en ese caso] como un espacio alternativo, que presuntamente prestaba al texto-*performance* el significado universal simbolizado en la arquitectura de la iglesia” (pp. 122, 123). Más allá de la discusión entre teatrólogos sobre la posible fuerza generativa del ritual católico en la recreación del teatro, lo que a la presente

investigación interesa es el marco de verdad que la atmósfera de la época le proveía a la representación teatral.

Las pesquisas de Rozik (2014) aportan valiosos recursos teóricos e históricos al respecto: en los benedictinos era deber del monje la introspección diaria y la observación absoluta del valor de la verdad, concebida como un sacrificio visible. Eran necesarias, además, la confesión diaria y la total subordinación al abad. De este modo se tendría “acceso a la luz”, en el sentido en que el mismo Agustín lo planteó al decir “aquel que llega a la verdad tiene acceso a la luz” (p. 124). Según Kobialka (como se cita en Rozik, 2014, p. 124), ese “acceso a la luz” es un “ver a través” espiritual, una transmutación del ojo físico en uno de perspectiva espiritual. Desde ahí es posible colegir que la representación teatral de la liturgia (que podría confundir al teatro con el ritual) no sólo logra ser el puente del drama litúrgico al teatro en la Edad Media, sino el medio para lograr la mencionada transmutación visible del ojo físico en el espiritual, aquel que ve la luz de la verdad (en escena), lo cual sólo es posible si existe el aval del *verum* imperante, es decir, si la autoridad eclesiástica como referencia de lo verdadero es la operante del medio teatral. El drama religioso logró gran éxito con la *Visitatio*, que fue celebrada en infinidad de iglesias

occidentales y posteriormente con los *milagros*⁵, los *misterios*⁶, las *pasiones*⁷ y las *moralidades*⁸, descubriendo en el teatro un gran medio para servir a su propósito

⁵ *Milagro*: género teatral medieval (del siglo XI al XIV) que cuenta una vida de santo bajo una forma narrativa y dramática (Milagro de Théophile por Rutebeuf). La Virgen salva a un pecador arrepentido, hecho que da lugar a escenas de la vida cotidiana y a intervenciones milagrosas. Algunos milagros eran escenificados por escolares o cofradías; fueron sustituidos progresivamente por los misterios, las moralidades y las pasiones (Pavis, 1998, p. 290).

⁶ *Misterio*: *ministerium*: oficio, acto. *Mysterium*: drama medieval religioso (del siglo XIV al XVI) que escenifica un episodio de la Biblia (Antiguo y Nuevo Testamento) o de la vida de los santos, representado con ocasión de fiestas religiosas por actores aficionados (especialmente mimos y juglares) bajo la dirección de un conductor y con decorados simultáneos *casas* (*maisons* en francés). Los misterios duraban varios días y un recitador se encargaba de situar cada uno de los episodios en el lugar correspondiente. Su escritura y conducción era encargada por el municipio y en su representación confluían toda suerte de estilos, dando lugar a una serie de cuadros. Los actores se agrupaban en cofradías. En 1548, escandalizada por la evolución de los misterios hacia lo burlesco y la grosería, la Iglesia prohibió en la región parisina que el teatro convirtiese la religión en motivo de espectáculo; sin embargo, la tradición se perpetuó y ejerció una notable influencia sobre la dramaturgia isabelina (Marlowe y Shakespeare) y española (Calderón). El *Misterio de la pasión* relata la vida de Cristo, mezclando lo cómico-grotesco con las discusiones teológicas, convirtiendo todo el espacio urbano en escenografía gracias a una serie de efectos espectaculares (Pavis, 1998, p. 296).

⁷ *Pasión*: forma teatral que escenificaba la pasión de Cristo en los misterios inspirándose en los Evangelios. La representación presentaba cuadros espectaculares, duraba varios días y utilizaba a centenares de actores, que invadían la población. Todavía hoy se presentan pasiones (Cataluña) (Pavis, 1998, p. 330).

⁸ *Moralidad*: tipo de obra dramática medieval (a partir de 1400) de inspiración religiosa y de intención didáctica y moralizadora. Los “personajes” (entre cinco y veinte) son abstracciones y personificaciones alegóricas del vicio y de la virtud. La intriga es insignificante pero siempre patética o enternecedora. La moralidad está a caballo, participa a la vez de la farsa y del misterio. La acción es una alegoría que muestra la condición humana comparándola a un viaje, a un combate incesante entre el bien y el mal: de aquí proviene el carácter pedagógico y edificante de las obras. Sus temas son bíblicos (*El hijo pródigo*) o contemporáneos con elementos farsescos y bufonescos rayanos en la *sotie*. La psicomaquia escenifica los conflictos entre los siete pecados capitales, las virtudes, los vicios, para invitar al hombre, eterno pecador, a arrepentirse y a implorar la piedad divina. El “recorrido del combatiente” espiritual está sembrado de emboscadas, pero la gracia divina le protege de las tentaciones. Es en sí misma una forma teatral, puesto que el texto, considerablemente literario y de autor muchas veces conocido, está dividido en diálogos y traza una acción. *Everyman*, publicado en 1509, es considerada como

catequizador, ya que servían para “explicitar de manera plástica los grandes misterios de la Salvación humana” (Castro Caridad, s.f., p. 45).

El Drama Profano

La premisa de que la práctica teatral se refugió en la Iglesia y que la expresión medieval del teatro fue el drama litúrgico resulta bastante discutible, pues hay evidencia de que el teatro “dejó de ser un código literario vivo ya en el siglo II a. de C.” (Castro Caridad, s.f. p. 49). En la Roma antigua, a diferencia de los griegos, se prefería el mundo del espectáculo, las *farsas*⁹, el *mimo*, los juegos circenses de gladiadores y bestias, etc. Todas esas expresiones fueron ganando terreno en las preferencias del público hasta el punto de convertir aquellas presentaciones en auténticos “espectáculos basura”, sensacionalistas y obscenas. “El romano no sentía aprecio estético por una obra teatral” (Castro Caridad, s.f., p. 49). Esas formas vulgares era precisamente lo que la Iglesia repudió con tanta ferocidad a partir del siglo II d. de C. Por otra parte, el judaísmo medieval, que tiene, como el cristianismo de la época, la misma tradición religiosa monoteísta y antipagana, compartió la misma animadversión hacia las expresiones teatrales y las prohibió totalmente. Más tarde, la influencia del teatro cristiano llevó a las autoridades religiosas judías a abrirle una única puerta al teatro en la festividad del *Purim*, cuyo lema es “al contrario”. Así, el teatro

una de las moralidades más antiguas y genuinas. Actualmente se han hecho intentos para recuperar este tipo de obra en Eliot, Yeats y en Brecht, paródicamente en Los siete pecados capitales (Pavis, 1998, p. 300).

⁹ *Farsa*: la etimología de esa palabra alude a la sustancia condimentada que sirve para rellenar una vianda. Ello indica el carácter de cuerpo extraño de este tipo de alimento espiritual dentro del arte dramático (*farcir* en francés, *infarcire*, en italiano). Originariamente, en los misterios medievales solían intercalarse momentos de relajación y de risa: la farsa era concebida como aquello que confiere picante al alimento cultural y serio de la alta literatura, y lo completa. (Pavis, 1998, p. 205).

empezó a formar parte de las actividades carnavalescas judías de ese “día de la desobediencia” (Rozik, 2014, p. 151).

Aunque las manifestaciones populares y “populacheras” siguieron perviviendo a pesar de las prohibiciones, el concepto de teatro como género literario propiamente dicho se perdió en Occidente desde el siglo I al siglo XII (Castro Caridad, s.f. p. 50).

La diferencia fundamental que Castro Caridad (s. f.) identifica entre el drama litúrgico y el teatro, o el drama secular, es “el grado de concreción”. Mientras que en el drama litúrgico todo está determinado por el rito (oficio litúrgico, templo y valores simbólicos basados en la Biblia), en el teatro “se llega a un grado máximo de reproducción de la realidad” (p. 50). La realidad imaginaria es propia del teatro, mas no del drama litúrgico, pues los que actúan en él son conscientes de que están siendo parte de una comunidad religiosa; en el teatro, se juega a “ser” el personaje. La tendencia a identificar el drama litúrgico con la pieza teatral se debió a que los argumentos eran los mismos que los de las ceremonias eclesiásticas. Así empezaron a verse versiones profanas de la *Visitatio*, con escenas que ya no tenían que ver con las Sagradas Escrituras (Castro Caridad, s.f., p. 51).

Según los argumentos de Castro Caridad (s. f.), en la Edad Media hubo tres manifestaciones de la dramatización: “la popular, de mimos, histriones y juglares; la ceremonial del drama litúrgico engastado en el rito oficial, y la dramaturgia del siglo XII que abrirá las puertas a la recuperación del gran teatro de Occidente” (p. 52).

¿Qué puede decirle esto a la indagación sobre el factor que determina lo verdadero en la textura del teatro medieval?

En concordancia con lo visto hasta ahora, y en analogía con la mimesis como manifestación de la *alétheia* en la *poíesis* teatral de la Antigüedad, no sería aventurado

conjeturar que aquello que determina lo verdadero en el arte teatral medieval y que se subsume en el dominio del *verum* es la noción de Orden. Si nos atenemos a las tres manifestaciones listadas por Castro Caridad (s.f., p. 52) puede observarse que:

El drama litúrgico, si se lo interpreta desde la filosofía teatral de Dubatti (2007), sería un teatro de ilustración —o tautológico— que parte de la puesta de un saber previo, en este caso, el credo religioso, organizado doctrinalmente de manera inamovible; un teatro de revelación programada, en el que se cumple un esquema conceptual (preceptual en este caso específico) *a priori* (p. 166). Dicha estructura genera un discurso de orden invariable, absoluto, inviolable. El drama litúrgico escenifica la verdad institucional, la representa y la convierte en algo visible para el espectador que es parte de una comunidad totalizada y homogénea y que participa en calidad de fiel y de previo avalador y creyente de aquello puesto en escena. El actor del drama litúrgico, por su parte, está inmerso en la uniformidad dogmática de la escenificación y, por lo tanto, en él no recae el establecimiento de la verdad de lo que se actúa.

De los espectáculos populares, que seguían teniendo lugar de manera marginal, pero en paralelo con el drama litúrgico, hay que anotar que, justamente al estar prohibidos por las leyes religiosas hegemónicas (incluidas las leyes del judaísmo), daban cuenta de lo contrario al Orden, lo insurrecto, lo subversivo, lo no recto, lo vulgar, lo que no debe ser visto ni debe ver la luz, lo diabólico, lo inmoral, lo caótico. La *farsa*, por ejemplo, que existe desde la época griega (Aristófanes) y latina (Plauto), y que luego se constituye en género durante la Edad Media en Francia y se prolonga hasta el siglo XVII, “consigue al menos no dejarse reducir ni recuperar por el orden, la sociedad o los géneros nobles como la tragedia o la alta comedia” (Pavis, 1998, p. 205). No sólo estaba asociada al humor grotesco y al mal gusto, sino a lo opuesto al espíritu, por ser “cómplice del cuerpo, de la

realidad, de lo cotidiano” (Pavis, 1998, p. 205). El cuerpo, la realidad y lo cotidiano constituyen el mundo contingente y degradado, de menor jerarquía estética, metafísica, moral y ontológica frente al mundo ordenado que debe imperar por mandato divino. En la farsa se le concede valor a la dimensión corporal del personaje y del actor: “La farsa debe su popularidad eterna a una fuerte teatralidad y a una atención concentrada en el arte escénico y en la técnica corporal extremadamente elaborada del actor. La farsa es el triunfo del cuerpo” (Pavis, 1998, p. 205).

Con respecto al principio rebelde de la *farsa*, Mauron (como se cita en Pavis, 1998, p. 205) reitera: “La farsa hace reír con una risa franca y popular; utiliza para ello recursos probados que cada artista modifica a su modo y según su registro: personajes típicos, máscaras grotescas, payasadas, mímica, muecas, equívocos verbales, gestos y palabras en un tono copiosamente escatológico u obsceno”. En ello radica su carácter subversivo frente a los poderes morales o políticos, los tabúes sexuales, el racionalismo, y las reglas de la tragedia. Gracias a la farsa, asevera Pavis (1998), “el espectador se venga de los condicionamientos de la realidad y de la razón razonable; las pulsiones y la risa liberadora vencen a la inhibición y a la angustia trágica, bajo la máscara de la bufonada y de la licencia poética” (p. 205).

El actor fársico, el bufón, se burla de la verdad instituida. En el Diccionario de Pavis (1998) aparece como “el principio orgiaco de la vitalidad desbordante, la palabra inextinguible, la revancha del cuerpo sobre el espíritu (Falstaff), la burla carnavalesca del pequeño frente al poder de los grandes (Arlequín), la cultura popular frente a la alta cultura (los pícaros)” (p. 58). Foucault describe al loco de la Edad Media como aquel cuya palabra no puede circular pero que, a diferencia de cualquier otra palabra, se le atribuyen extraños poderes como, por ejemplo, decir una verdad oculta o ver desde la total ingenuidad lo que

la sabiduría de los demás no puede percibir (Foucault, como se cita en Pavis 1998, p. 58). Confirma Foucault (2015), en su primer tomo de *Historia de la locura*, que en las *farsas* y *soties*¹⁰ el personaje del Loco, del Necio y del Bobo adquiere mucha relevancia. Ya no está simplemente al margen, sino que ocupa el centro del teatro, como poseedor de la verdad. El loco recuerda a cada uno su verdad. Con su lenguaje necio e irracional dice las palabras razonables que dan el desenlace cómico a la obra (p. 30). Es aquel que se sale con la suya y al que no se le puede endilgar culpa alguna. “Es un animal que se niega a pagar los platos rotos de la colectividad y que nunca pretende hacerse pasar por otro” (Pavis, 1998, p. 59).

En cuanto a la recuperación del teatro a partir del siglo XII (tercera manifestación de la dramatización en el medioevo), Castro Caridad (s. f.) declara que ésta no hubiera podido darse sin la influencia de las Tragedias, los Diálogos y la obra filosófica de Séneca, recopilados tardíamente por monásticos italianos que empezaron a interesarse en ellos (p. 56). El teatro comenzó a considerarse como medio didáctico y también actividad beneficiosa para el ser humano, percepción que nace del concepto aristotélico *eutrapelía*, que es “aquella virtud moral propiciada por la diversión amena y agradable” (Castro Caridad, s. f., p. 61). El pensamiento dominico —y con más fuerza el franciscano— en tanto fueron definitivos en el desarrollo del teatro europeo, siguen dando testimonio del determinante monopolio ideológico de la Iglesia.

El *verum* eclesiástico también transformará el concepto aristotélico de verosimilitud, necesaria para la lógica interna de una obra y que se da cuando una acción es

¹⁰ *Sotie*: obra cómica medieval muy popular en los siglos XIV y XV e interpretada por “locos” (en francés *sots*) que, bajo la máscara de la locura, caricaturizaban a los poderosos y los comportamientos sociales (*Juego del príncipe de los locos*, de Gringore). (Pavis, 1998, p. 430).

lógicamente posible según el encadenamiento lógico de los motivos. Pero, como lo expone Pavis (1998), “también es evidente que la verosimilitud no es más que un conjunto de codificaciones y de normas que son ideológicas, es decir, están ligadas a un momento histórico, pese a su universalismo aparente” (p. 504). Es un código ideológico común al receptor y al emisor que asegura la legibilidad del mensaje mediante referencias implícitas o explícitas a un sistema de valores institucionalizado que hace las veces de real (Hamon, como se cita en Pavis, 1998, p. 504).

Esto explica la relatividad histórica de la verosimilitud. Lo verdadero cambia y también su modo de aparecer. Pavis (1998) asegura que el primer factor de esos cambios es “la creencia de una época en su facultad y sus métodos de producir la realidad. Lo verosímil no es una cuestión de realidad bien imitada, sino una técnica artística para poner en signo esta realidad” (Pavis, 1998, p. 505).

En línea con lo anterior, la verosimilitud del drama litúrgico descansaría, entonces, en la fe que comparte la congregación creyente. La verosimilitud de la obra teatral a partir del siglo XII, retoma el concepto de la *Poética* aristotélica y, si el principio se aplica a la actividad teatral de los bufones o a la dramaturgia de la alta comedia que vino después, se estaría cumpliendo la clave de la astucia de lo cómico, que consiste en deslizar verdades prohibidas o desenmascarar realidades sociales (o de cualquier tipo) a través de lo inverosímil y de lo descabellado, es decir, de lo que se sale del orden.

En síntesis, la esencia del *verum*, como horizonte esencial de la verdad del medioevo, instauro una comprensión de la verdad como mandato jerárquico, empoderado por la hegemonía religiosa. Lo verdadero, en consecuencia, estará asociado a lo ordenado por Dios, desde lo alto, tanto en sentido prescriptivo como organizativo de todas las cuestiones que competen al hombre, entre ellas su relación ancestral con el arte. Por ende,

en el arte teatral (que sólo adquiere tal rango después del siglo XII), se sintió la hegemonía del *verum* en el orden que genéricamente dio forma al drama litúrgico, pero primordialmente en su fuerza transgresora (el des-orden), protagonizada por aquellos actores y personajes teatrales que, desde el corazón del caos y la locura, vociferaban verdades incómodas, y que terminaron constituyéndose en un elemento muy importante en el desarrollo de la dramaturgia del resto del medioevo y del teatro renacentista.

Realismo: El factor Activo de la *Certitudo* Moderna en el Arte Teatral

Fernández (2006) se refiere a la modernidad del pensamiento occidental como el momento en que “la religión dejó de ser un obstáculo para los saberes” (p. 20), incluidas las artes, sin duda. Aún bajo el Orden de la Edad Media, cuando la razón perdía autonomía frente a la palabra revelada, surgieron mentes contestatarias como la de Guillermo de Ockham, que reivindicaban la independencia del pensamiento humano como único medio para conocer la realidad de lo puramente fáctico y “relegaban a la fe la aceptación de realidades no sensibles como Dios y el alma” (Fernández, 2006, p. 23).

La transformación del *verum* eclesiástico en el *certum* moderno surge cuando el hombre descubre su propio pensamiento como referente del mundo y como facultad capaz, incluso, de demostrar la existencia de Dios. La modernidad tiene en Descartes el padre del sujeto que concibe su razón como criterio de verdad, en tanto la sustancia pensante queda fuera de toda duda. El *cogito* cartesiano se establece como principio del uso correcto de la razón (Heidegger, 2021, p. 69), de modo que lo verdadero será lo que se ajuste a dicha corrección, es decir, a lo cierto según el correcto juicio. La dialéctica entre racionalistas y empiristas, comprendida en el marco de dicha corrección, y a caballo sobre los descubrimientos científicos, terminará de darle al pensamiento moderno —obsesionado con la observación de la naturaleza— su carácter humanista, libertario e innovador. La razón

humana como protagonista frente a lo divino, al mundo y a la propia alma, se atreve a considerar que la infinitud no sólo le pertenece a Dios, sino al universo que, a la luz de mentes geniales como las de Copérnico, Brahe, Kepler y Galileo, consigue explicarse desde la física, la geometría y las matemáticas. Según Lewis (1954) el Renacimiento no se refiere sólo al renacimiento de la cultura clásica, ya que ello no fue un factor causal sino marginal, buscado intencionalmente al tratar de encontrar un apoyo intelectual equivalente en autoridad y en dignidad al que ofrecía la Iglesia. La literatura clásica surgió en la época de expansión comercial de Grecia y Roma con elementos vivificantes que ahora se reafirmarían. La gloria pagana de Grecia y Roma sustentó la fuerza contestataria de los rebeldes anticlericales (p. 28). En la misma dirección se ubica Gombrich (2017), al considerar que lo que originó el Renacimiento no fue sólo el estudio del arte griego y romano, sino el deseo de ver el arte renacer y, por cuenta de ello, retornaron con fervor al examen minucioso de la naturaleza de la mano de la ciencia y, desde ese espíritu de renovada curiosidad, recuperar las reliquias de la Antigüedad (p. 174).

El dominio de la *certitudo* transforma todos los aspectos de la vida humana, dado que conlleva las inquietudes gnoseológicas sobre el origen, la esencia y la posibilidad del conocimiento de lo real, que dieron lugar a diversas corrientes de pensamiento. No podía el arte escapar del despertar humanístico que, desde el Renacimiento hasta el éxtasis del idealismo hegeliano, se empeñó en “hacer inteligible lo en sí mismo ininteligible” (Fernández, 2006, p. 23).

Conciérne a este apartado nombrar aquel elemento común que, abrigado por la *certitudo*, se expresa como valor de verdad en las artes (por lo tanto, en el arte teatral y en el arte del actor), que no es otra cosa que aquello que hace posible el mencionado tránsito de lo ininteligible a lo inteligible. Para el sujeto moderno, hacer que algo sea inteligible es

ajustar aquello no inteligible a la corrección de su razón y de su juicio; para el artista moderno, es lograr que aquello no inteligible pueda ser comprendido racionalmente a través de su conversión en realidad tangible. El arte pictórico ambicionaba copiar la naturaleza con “científica exactitud” (Gombrich, 2017, p. 178), pero también transmutar lo divino en volumen, en color y en movimiento. El realismo —y esta es la tesis del presente acápite— es la manifestación de la *certitudo* en las artes miméticas de la modernidad.

No obstante, conviene hacer la siguiente claridad: si la noción de “realidad” es entendida como el mundo físico que rodea al sujeto y que es perceptible mediante los sentidos, no se pondrá el foco sobre la discusión filosófica acerca de la esencia, origen o modo en que se llega a conocer dicha realidad. El término “realismo”, en el contexto de esta indagación sobre el modo de verdad que se expresa en el arte teatral, no se refiere a la corriente gnoseológica cuya posición metafísica asume que las cosas son reales por sí mismas y que no necesitan de la conciencia para ser verdaderas, como lo explica Lenin (2014, pp. 46, 52) en *Epistemología y metodología*. Realismo, en el territorio de las artes de la modernidad, es un tipo de mimesis que pretende imitar exhaustivamente la realidad desde la perspectiva del sujeto. A partir de esa orilla se puede decir que los pintores renacentistas, por ejemplo, conseguían darle cuerpo (casi vivo) al mismo Dios y a toda su corte celestial a través de la detallada y estudiada anatomía humana, hasta el límite de hacerlos parecer “reales” (como Da Vinci y Miguel Ángel en el siglo XV), y también — como lo hizo Vermeer dos siglos después en los albores del barroco— describir en sus cuadros escenas de “la vida real” dejando ver “lo que sintió el artista cuando contempló la luz filtrándose por la ventana y avivando el color de un pedazo de tela” (Gombrich, 2017, p. 329). No serán pocas las analogías del teatro con las demás artes miméticas (pintura, escultura y arquitectura) especialmente a comienzos del Renacimiento, dado que, como lo

indica Jordá Fabra (2015), no hay tratados específicos de actuación en dicha época y es a través de la gestualidad observada en la iconografía y en obras artísticas (y textos relativos a ellas) que se pueden hacer inferencias. “Por otra parte, se trata de un arte con gran dependencia e interrelación con otras artes en un momento de progresiva integración de las mismas” (pp. 29, 30).

Para comprender el carácter del arte teatral que se desarrolló entre los siglos XV y XVIII, y observar de qué manera acontecía el realismo como factor de la *certitudo*, no se pueden desconocer las manifestaciones teatrales paradigmáticas que tuvieron lugar en diferentes lugares de Europa y en épocas históricas puntuales. Como lo confirma Lewis (1954), el Renacimiento llega en distintas épocas a distintos países, pero “dondequiera y en el momento en que el mundo moderno tomaba forma, surgió el teatro en todo su magnífico esplendor para darle la bienvenida. Ariosto, Aretino y Maquiavelo en Italia; Lope de Vega, Calderón y Alarcón en España; Marlowe, Jonson y Shakespeare en Inglaterra; Corneille, Racine y Molière en Francia; Lessing, Goethe y Schiller en Alemania; y Pushkin, Gogol y Ostrovsky en Rusia” (pp. 23, 24).

Dado que el propósito del presente subcapítulo no se centra en el estudio historiográfico del teatro de la modernidad, sino en la identificación del realismo en el arte teatral moderno como factor de la *certitudo* (su dominio de verdad), se tomarán en consideración los ejemplos que más contribuyen a su explicación, a saber: el teatro profano en el Renacimiento (basado en su desarrollo en la península ibérica durante la transición del siglo XV al siglo XVI), la comedia maquiavélica y la *Commedia dell'Arte* en la Italia del siglo XVI, el teatro isabelino en la Gran Bretaña del siglo XVII —con Shakespeare como su principal representante— y la comedia francesa en el siglo XVIII de la mano de Molière y Diderot. No por ello se pretende desconocer el renombrado Siglo de Oro del teatro

español que junto a las demás expresiones de la comedia y de la tragedia de la modernidad “retomó y mantuvo durante tres siglos, la posición social que en civilizaciones anteriores había alcanzado” (García, 2008, p. 25).

El Realismo como Factor de la Certitudo en el Teatro de Principios del Renacimiento

En su tesis de doctorado, Jordá Fabra (2015) se refiere, en primer término, al talante difuso de la teatralidad de la época, por la mezcla entre la cultura medieval y las nuevas corrientes renacentistas, y cuyos refugios fueron la calle y el templo. Por un lado, el teatro de la calle había conseguido sobrevivir en la tradición mímica de juglares e histriones, y el teatro del templo, por otro, había recurrido a los mimos —que entretanto condenaba— para poner en escena la liturgia. “Como los argumentos de la temática piadosa son inamovibles y el texto de los histriones es su cuerpo, el Medioevo fue alejando acción y palabra, de modo que hubo que esperar a la transición del siglo XV al XVI para que el teatro recuperara su carácter también textual o literario” (p. 30). Tal transformación tiene lugar cuando el teatro religioso se muda a la calle y a las cortes (siglo XV), y se celebran los fastuosos *momos* en los salones y jardines de los palacios; estos eran espectáculos teatrales en los cuales actuaban los mismos cortesanos representándose a sí mismos o a personajes de su misma clase social “en la vida real” (Jordá Fabra, 2015, p. 55). Luego, fueron incluyendo a otros nobles e incluso criados. Aquí comienzan a gestarse los cánones de la profesión del actor, curiosamente, según lo anota Jordá Fabra (2015), sin el profesionalismo instituido de los individuos que lo ejecutaban (p. 61).

El primer actor áulico hereda las diversas tradiciones de los juglares, bufones y trovadores (que utiliza consciente e inconscientemente) y a través de ellos obtiene recursos de representación y recitación, así como también la idea de la actuación como un oficio destinado a entretener y divertir (Jordá Fabra, 2015, p. 70). De las prácticas teatrales

cortesanas y religiosas (con las cuales aprende a representar personajes y pasajes bíblicos de cierto modo) recibe el rito, la convención, el juego y el ceremonial; y de las escenificaciones paganas y farsescas recoge los personajes-tipo y formas esquemáticas de representación en las tablas (Jordá Fabra, 2015, p. 70).

El teatro secular de principios del siglo XV todavía no se impregna del espíritu inconformista de la modernidad; aún conserva la atmósfera ritual de la liturgia y el encorsetamiento expresivo del ceremonial cortesano. El actor de la época se encuentra cautivo del rito social o religioso; no es dueño de su dicción ni de sus gestos ni de sus movimientos, predeterminados y fijados por una norma exterior al ejercicio dramático (Hermenegildo, como se cita en Jordá Fabras, 2015, p. 71). Su arte perseguirá la medida del gesto para “recuperar la huella de la semejanza divina”, en aras de lo cual debe primar el hieratismo y la majestad. Así, la función expresiva tendrá una consonancia con lo negativo y con el descontrol (Jordá Fabras, 2015, p. 72).

La entrada del realismo humanista en las artes pictóricas llega al teatro con sus nuevos códigos de color y de valores plásticos, conduciéndolo a abandonar, como lo hicieron las artes en general, los postulados de la representación abstracta e ideal de la realidad. La expresión solemne de los dramas cortesanos y religiosos ceden el paso al gesto comunicativo, cuyo propósito ya no era simbolizar sino narrar historias (Jordá Fabras, 2015, p. 73). La figura humana cobra importancia y es protagónica su relación con el espacio a través del movimiento y el gesto. “El efecto de la perspectiva (que regula el espacio) y el efecto gestual fisiognómico (que regula el verismo del rostro y de lo dicho en palabras) suponen el paso a la modernidad teatral” (Rodríguez, como se cita en Jordá Fabras, 2015, p. 74).

Como en la pintura, en la escultura y en la arquitectura, lo divino pudo transfigurarse en color, densidades, texturas y capiteles, el teatro renacentista de temática religiosa de cambio de siglo también procuró escenificar —con realismo— los pasajes y personajes de las Sagradas Escrituras, cuidando todavía más los detalles, al ser mirados muy de cerca, como a cuadros vivos o esculturas en movimiento, en las salas de la corte o en las capillas donde rezaban reyes y mecenas, como lo señala Jordá Fabras (2014, p. 80).

El realismo en el arte teatral de principios del Renacimiento le abre la posibilidad a un teatro de “desregulación antropocéntrica” en oposición al de regulación teocéntrica, como lo explica Ansaldo (2021) haciendo referencia al análisis de Dubatti sobre “el teatro que busca fundar otros territorios de subjetividad al margen de las concepciones institucionalizadas impuestas por el teatro de regulación” (p. 98), que es aquel que refuerza el orden establecido, como es el caso del drama litúrgico. El actor de teatro, al igual que los artistas plásticos de la época, convierte en realidad tangible personajes y pasajes de la Biblia en una forma teatral de regulación teocéntrica y, al mismo tiempo, como se verá en la comedia, representa escenas de la vida corriente de hombres y mujeres, exponiendo sin mucho pudor la crudeza de sus sentimientos y vicios. En este último sentido, la *certitudo* como corrección se expresa, en el actor, a través de la mimesis o el realismo que debe lograr hacer inteligible, por medio de su personaje, la universalidad de las pasiones humanas.

El Realismo en la Comedia De Maquiavelo y en La Commedia Dell'Arte en la Italia del Siglo XVI

“Pensar a Maquiavelo sólo como un teórico de la política es comprenderlo de manera fragmentada”, afirma Sforza en *Historia del teatro* (Ansaldo et al., 2021, p. 106).

Mandrágora, una de las comedias que forma parte de su basto *corpus* literario, sale a la luz

en el momento en que Florencia, su ciudad natal, se proclamaba como “capital indiscutida del Renacimiento europeo” (Ansaldo et al., 2021, p. 108) y Nicolás Maquiavelo ya había entrado a la vida política desempeñándose como secretario de la segunda cancillería y otros cargos diplomáticos. En el contexto de un Renacimiento plural —sigue indicando Sforza— donde los centros del poder político en Italia eran las monarquías, señorías, ducados, marquesados y repúblicas establecidos en las diferentes ciudades de la península, el teatro se constituyó como “posible y efectivo legitimador” de la autoridad regente (Ansaldo et al., 2021, p. 111). Después de la experiencia del autor, actor y director Ludovico Ariosto en la corte Estense de Ferrara, muchos otros autores, entre ellos Maquiavelo, utilizaron la comedia para describir a la sociedad en la que vivían, ya fuera para elogiarla o criticarla.

Lo que incumbe al análisis en desarrollo es que “las comedias de Maquiavelo abrirían el camino hacia un nuevo modelo de comicidad, en permanente tensión entre la carcajada abierta de la *allegra brigata* florentina y la sonrisa amarga de quien conoce profundamente la intrínseca maldad de los hombres y la labilidad de la Fortuna que los domina” (Ansaldo et al., 2021, p. 111). En el microcosmos de la representación escénica, Maquiavelo conseguía hacer inteligible el macrocosmos de la cotidianidad social y política, en una época turbulenta que terminaría en la caída de los Medici y la restitución de la República.

La *Mandrágora* fue representada en 1518 como parte de los festejos por la boda de Lorenzo II con Magdalena de la Tour d’Auvergne, a cargo de una de las primeras compañías de actores aficionados conocida como *Compagnia della Cazzuola* (Compañía de la Cuchara) que operan en el momento del pasaje del “teatro de autor” al “teatro del actor” (Ansaldo et al., 2021, p. 112) entendido este último como un teatro forjado desde el criterio de los actores. La comedia de Maquiavelo se presenta, entonces, según Sforza, como “la

pieza teatral que más cabalmente logra ilustrar a esa Florencia renacentista, con sus tipologías humanas, sus conflictos, su espacio, sus costumbres, sus lenguajes y, por cierto, su ambivalente, corrupta y cínica moral” (Ansaldo et al., 2021, p. 114).

Ya Maquiavelo se había referido en *El Príncipe* a la *verità effettuale* como referencia de su “realismo político”, que es “aquella verdad que se entiende como la circunstancia, lo que está ahí presente, lo que conlleva a un actuar que no juzga en bien o mal, sino por los beneficios prácticos que un hecho pueda traer” (Anfossi, 2015, p. 2) y en la cual la astucia del gobernante debe enfocarse; el príncipe debe saber “leer su tiempo” y actuar de acuerdo a él (Anfossi, 2015, p. 11). En la *Mandrágora*, este concepto es protagonista, ya que, en su trama, los personajes se van adaptando a las circunstancias sin miramientos morales y actúan guiados por un eventual resultado beneficioso; de este modo, el espectador puede comprender, de una forma didáctica, cómo es la dinámica del juego político (Anfossi, 2015, p. 11).

Por medio del recurso cómico, Maquiavelo logra una “representación de la realidad de los personajes”, “extrayendo el sentimiento fresco y vivo de lo humano (...) evitando que esta teoría [el realismo político] se volviera pura abstracción” (Chabod como se cita en Ansaldo et al., 2021, pp. 117, 118).

Otro de los aspectos del realismo que más manifiestan la *certitudo* moderna en la comedia de Maquiavelo y que fue, en su momento, una novedad, es que los personajes “tenían el mismo desparpajo y la misma determinación que puede encontrarse en muchos de los protagonistas reales de los sucesos históricos presentados” (Ansaldo et al., 2021, p. 122), lo que explica un mayor compromiso poético en el actor. De esta forma Maquiavelo juega con una cruda “realidad efectual” que permite proponer, a su vez, una realidad distinta y crítica capaz de doblegar, incluso, la mala fortuna. En otras palabras, por medio

del ajuste estricto a la realidad particular de un carácter o de un hecho, era posible, para el florentino, crear un nuevo horizonte de comprensión racional sobre un estado de cosas generalizado en su sociedad.

En cuanto al ardiente surgimiento de la *Commedia dell'Arte* italiana, originada en los espectáculos callejeros de los juglares y mimos ambulantes y las compañías de actores profesionales medievales (Gómez, Oliva, Rudlin, como se citan en Pérez García, 2008, p. 26), puede decirse, como lo anota Pérez García (2008), que ésta introdujo una forma de interpretación, (asociada a veces con lo bufonesco cortesano) que se extendió más allá de Italia influenciando el teatro español del barroco (justo cuando Lope de Vega comenzaba a brillar) y preparando el camino para Shakespeare en el teatro isabelino. Dado que las compañías que ejecutaban dicho tipo de comedia eran ambulantes y se presentaban en las plazas de los pueblos, el lenguaje escénico buscaba la aprobación popular y acercarse al individuo común, por lo cual las representaciones se centraban en la improvisación con escaso protagonismo del texto. García (2008) continúa describiendo la manera en que el lenguaje corporal adquirió peso inusitado —en aras de contrarrestar la pluralidad de dialectos de las ciudades italianas—y, por lo tanto, un potente desarrollo del arsenal expresivo recurriendo a recursos escénicos como la danza, la pantomima y la acrobacia (p. 26). Si Mariana Gardey (Ansaldó et al., 2021, p. 212) acierta cuando asevera que la comedia, en lugar de “depurar y estilizar la expresión, deforma y exagera la naturaleza para hacerla risible”, ¿cómo ocurre el realismo en su caso particular?

Siguiendo el hilo que dicta la *certitudo* o la verdad como certeza o corrección racional, la comedia, tan práctica y trivial, se reivindica por su sentido ético: “corrige a los hombres y los conduce paradójicamente a la belleza y a la verdad moral por el espectáculo lamentable de sus fealdades del alma” (Gardey en Ansaldó et al., 2021, p. 212). La

siguiente conclusión de la autora va en línea con la argumentación que se viene adelantando y es la siguiente: “el hecho de que la comedia evoque costumbres contemporáneas al espectador, de que el ambiente y los personajes sean tomados de la realidad cotidiana, le permite proclamarse copia exacta de lo real, más cercana a la vida que las idealizaciones de la tragedia” (Gardey en Ansaldo et al., 2021, p. 212).

En el nuevo histrionismo introducido por la *Commedia dell'Arte*, la labor del actor encuentra un canal para conectar con el realismo de los sentimientos y emociones de la gente del común subrayándolos o sobreactuándolos con su técnica expresiva, especialmente con la tipificación de personajes característicos. El sujeto moderno encuentra en el actor de la comedia un “espejo del mundo visible” (Gombrich, 2017, p. 178) en el cual inteligir su realidad como ser humano. La *poiesis* del actor cómico de la modernidad es, pues, reflejar, como un espejo, la imagen de la verdad de la vida concreta: *speculum vitae e imago veritatis* (Gardey en Ansaldo et al., 2021, p. 212).

Por lo anteriormente expuesto no sería aventurado concluir que el actor de la modernidad, en términos generales, también se asemeja a la del pintor renacentista que describe Gombrich (2017) en *La historia del arte*: “evocar una escena real ante nuestros ojos sin que le quedara ninguna parte de la tabla vacía y sin sentido” (p. 207).

El Realismo en el Teatro Isabelino de La Gran Bretaña del Siglo XVII

En la nueva sociedad que se fue construyendo en el Renacimiento, describe Lewis (1954), el feudalismo cede el lugar a una economía fundamentada en el comercio, la manufactura y el intercambio, lo cual deviene en un capitalismo galopante que derriba las viejas instituciones y abre nuevas perspectivas en la música, la poesía y el teatro, las cuales, en su momento, sirvieron también como apoyo ideológico. A principios del siglo XVI, Italia había perdido su prosperidad debido a las invasiones que el Vaticano permitía, y en

España aún predominaba la trinidad *trabajo, obediencia y Dios* fundante del espíritu feudal (Lewis, 1954, p. 29). El nuevo mundo se desarrolló de lleno en Inglaterra, en el cual creció una sociedad mercantilista burguesa que impulsó incluso a los nobles a convertirse en comerciantes —como los Medicis (Lewis, 1954, p. 34) —, a la Iglesia a sufragar guerras con sus enormes reservas de oro, y a los piratas a asaltar los barcos provenientes de América cargados del metal más codiciado de la época (Lewis, 1954, p. 33). De acuerdo con Lewis (1954, p. 30), la edad de oro del teatro que floreció durante el reinado de Isabel I de Inglaterra no fue un accidente: se necesitaba oro para financiar aventuras económicas y transformarlas en capital, y también se requerían ejércitos de hombres “liberados” de la tierra, pero sin derecho a la propiedad sobre la producción, a quienes llamaban “hombres libres” (en realidad, carne de infantería). “Shakespeare percibe la fuerza propulsora de esta revolución social en el preciso momento de su gestación, su armonía, su ritual, su mito, su leyenda y su lógica” (Lewis, 1954, pp. 27, 28). El dinero, el nuevo Dios, trastoca los valores de verdad. Canta el poeta:

“¿Oro? ¿Oro amarillo, brillante, precioso?... En grandes cantidades convertirá lo negro en blanco, lo malo en bueno, lo erróneo en justo, lo bajo en noble, lo viejo en joven, lo cobarde en valeroso, ¿cuál es la razón de todo esto?” (Shakespeare, *Timón de Atenas*).

El punto de vista del actor, director y dramaturgo inglés era el de los aristócratas y la Corte, al ser ésta la que dominaba la vida política y social y también el teatro. Shakespeare compartía “las nuevas fidelidades del Renacimiento: el Estado, la Nación [y] el Rey”, por quien aboga el poeta como elemento unificador (Lewis, 1954, p. 39). Sin embargo, es la razón y la nueva racionalidad de negocio, la que sustituye la autoridad de Dios. “El príncipe deberá ser justo, es decir, gobernará en interés del contrato que lo llevó al trono; cuando deja de hacerlo, cesa de ser divino” (Lewis, 1954, pp. 40, 41). En este

punto, Lewis (1954) introduce un elemento valioso para el presente estudio y es su observación sobre la persistencia de la lógica metafísica dentro del marco científico del racionalismo, incorporado astutamente para justificar las demandas de los nobles y la burguesía. El rey, por contrato, adquiere cualidades divinas para juzgar a otros.

Shakespeare refleja este parecer en sus obras, en el sentido de ver al rey como símbolo de unidad de la nación y figura indispensable para mantener a raya a los señores rebeldes y a los “mercaderes advenedizos”, teniendo siempre en la mira repartir los “codiciados monopolios” (p. 41).

Justamente, inspirado en la naturaleza de la nueva moral basada en el beneficio económico, el realismo del teatro isabelino, en cabeza de Shakespeare, su mejor exponente, evoca el problema de la humanidad de los reyes, las implicaciones de su ansia de poder y la revelación de su impudor. De la misma forma, no se arredra para retratar la aptitud de la Reforma para ser una religión “criada del capitalismo” como lo adjetiva Lewis (1954, p. 43). Shakespeare da cuenta de las contradicciones del Renacimiento inglés. Concentra su interés en el individuo y la lucha entre su conciencia y su yo desenfrenado y, aunque satiriza las ideas populistas de los rebeldes, también documenta el modo en que estas consignas socialistas se sedimentaron en el pueblo (Lewis, 1954, p. 46).

El horizonte de la *certitudo* se consolida con la sucesión de los revolucionarios descubrimientos científicos y el uso calculado y utilitarista de las inversiones en el campo de las finanzas, construcción y comercio. El realismo de la obra shakesperiana expone descarnadamente la crisis que, al terminar el siglo XVI, empieza a producir la división entre quienes añoraban el pasado y los que querían seguir las nuevas ideas. Hamlet es el retrato de la angustia y soledad de los desilusionados que se encuentran en dicha liminalidad. El contraste entre la ambición del hombre por dominar la naturaleza y el débil

dominio que tiene sobre sí mismo, con la subsiguiente destrucción de las relaciones humanas por la codicia y el poder, es un asunto prioritario en las tragedias del dramaturgo británico. Afirma Lewis (1945): “de todos los poetas del Renacimiento, es el gran Shakespeare quien expresa esa época en la forma más cabal con toda su complejidad, su eufórico entusiasmo y su desesperación” (p. 48).

En cuanto al factor realista en el trabajo del actor durante el Renacimiento, antes hay que recordar el travestismo escénico (masculino) como un rasgo característico de la *poïesis* actoral europea en su conjunto. En lo que respecta a Inglaterra, como lo indica Henríquez Ureña (como se cita en Ansaldo et al., 2021, p. 139), “las compañías eran todas de hombres: no se admitieron mujeres en escena hasta 1629”; en Italia hay registros de actrices profesionales desde 1574, y, curiosamente, en España, todavía muy anclada en la reciedumbre medieval, las mujeres se incorporaron como actrices en las compañías teatrales a partir del año 1587, mucho antes que en Gran Bretaña (Ansaldo et al., 2021, p. 139).

El lenguaje del actor isabelino, afirma Mansilla (como se cita en Ansaldo et al., 2021, p. 140), “se produce por el cruce de dos grandes tradiciones—la retórica y el arte juglar—que se articulan en el contexto de la realización profesional”. “Los años del teatro isabelino fueron los de la profesionalización de la actuación, proceso que no incluyó en ese momento a las mujeres y que hizo que el teatro estuviera más bien ligado al poder monárquico” (Trupia en Ansaldo et al., 2021, pp. 140, 141).

Dado que, una vez incorporadas las mujeres a la escena teatral también se usó el travestismo femenino (mujeres que se vestían de hombres) como recurso dramático en comedias del Siglo de Oro español y también en la escena isabelina, es admisible la postura de Trupia (Ansaldo et al., 2021) en su pieza *Travestismo escénico en el teatro del*

Renacimiento sobre que éste no debe ser comprendido como una transgresión, sino como un refuerzo del *statu quo*: “era una medida reguladora que evitaba malos entendidos en torno a la identidad de las personas y ratificaba la cosmovisión vigente de aquel entonces” (pp. 137, 138).

Considerada la circunstancia anterior, es preciso seguir indagando sobre el sentido del realismo en el arte propio del actor de la Edad Moderna; podría pensarse que el travestismo masculino de las primeras décadas lo desdice. Precisamente, debido a ello, es importante no perder de vista el dominio de verdad según el cual se razona en cada época. El actor moderno es realista en tanto ejecuta, a través de su personaje, acciones que el colectivo social puede juzgar como verdaderas en cuanto “relacionables” con la realidad epocal que vive en carne propia, siempre circunscrita a la cosmovisión instalada.

El silencio de la voz y la ausencia femeninas en diferentes ámbitos de la organización social, del discurso científico y del arte, confirma el dominio de la *certitudo* en tanto alude a la corrección o ajustamiento fiel a la realidad que instauro el *statu quo* del nuevo racionalismo, regla tan patriarcal e incontestable como, en su momento, fueron las leyes de la Iglesia. Como lo confirman Dubatti y Koss (Ansaldo et al., 2021, p. 202), si bien el teatro isabelino se abre ante el cambio de mundo que proponía la Modernidad, “la posición que asume es reaccionaria, conservadora. Sostiene sistemáticamente la cadena de legitimidad divina” trasplantada a la razón.

El Realismo en la Comedia Francesa del Siglo XVIII

La poética clásica, según lo que expone Mariana Gardey en el capítulo *Molière de Historia del teatro*, desarrolla dos tendencias: una idealista, “que busca la belleza para llegar a la verdad”, y otra naturalista, preocupada por la mimesis, reproducción verosímil de la apariencia visible de lo real” (Ansaldo et al., 2021, p. 211). La comedia es una

manifestación de la segunda, ya que se constituye como una pintura que, al mostrar las deformidades del alma humana, adquiere una función correctiva o didáctica por medio del ejemplo. Gardey lo reconfirma de este modo: la comedia, “en tanto que correctora de costumbres, es una representación verosímil de los comportamientos naturales de los personajes medios” (Ansaldo et al., 2021, p. 212). Dentro del género dramático en el que se convirtió, la autora citada identifica dos tipos de comedia: La comedia espejo (imitación exacta y decente de la realidad que exhorta a la meditación moral) y la comedia bufona [“que extrae de los efectos excesivos de la mueca una verdad superior que presenta lo bello y lo verdadero a partir de sus contrarios caricaturizados” produciendo hilaridad (Gardey en Ansaldo et al., 2021, p. 213)]. A principios del siglo XVIII, el género se hallaba expuesto en esas dos postulaciones. Jean Baptiste Poquelin, más conocido como Molière, es quien logra unir las dos vertientes (la farsa y la comedia humanista) creando como resultado “una estética de la risa de verosimilitud que él designó con el término amplio de *ridículo*” (Gardey en Ansaldo et al., 2021, p. 214).

El gran logro del dramaturgo, actor y poeta parisino fue hacer de la risa un instrumento ético para revelar verdades esenciales. El ridículo es el factor realista que restituye la verdad y la realidad con una evidencia que trasciende las simples apariencias, al seleccionar los rasgos más característicos y sometiéndolos a una rigurosa organización sintáctica. Gardey lo precisa todavía más al señalar la exactitud con la que Molière consiguió deleitar el espíritu con “la deformación de la mueca necesaria para suscitar la risa de manera simple y audaz: extrayendo con discernimiento y combinando con firmeza y densidad las deformaciones risibles de la realidad” (Ansaldo et al., 2021, 215). En el caso del gran Molière, lo verdadero puede no ser verosímil; puede incluso, exceder sus límites y seguir intensamente conectado con la realidad de la vida humana.

Molière, como continúa mostrando Gardey (Ansaldo et al., 2021, p. 217), introdujo un matiz innovador en la intención de la comedia que concierne igualmente a la *certitudo* como corrección acorde a la recta razón: para el poeta parisino, la comedia ya no tendrá la tarea de corregir costumbres y caracteres por medio de la fuerza didáctica del ejemplo, insuflando el temor al desprestigio y a la reprobación de la autoridad; ni siquiera será su interés tratar de enseñar lo bueno y lo malo. En el teatro de Molière, “nadie es corregido por la puesta en escena de sus propios errores y locuras” (Gardey en Ansaldo et al., 2021, p. 217); hace algo profundamente más inteligente: los errores de los que se burla la comedia de Molière —y que provoca la risa catártica— retratan la distracción, la ilusión de sí mismos, el delirio y la ceguera mental de quienes los cometen y que, muy probablemente no se sienten aludidos al ver su réplica en escena. “El teatro de Molière no ridiculiza los errores de los caracteres o de las costumbres: él revela el ridículo del extravío que constituyen su origen” (Gardey en Ansaldo et al., 2021, p. 218). De manera que ya no se trata de castigar o dar una lección moral por medio de la risa (*castigare ridendo mores*), sino de “contemplar burlescamente su ridículo natural, porque las costumbres humanas son cómicas por sí mismas” (Gardey en Ansaldo et al., 2021, p. 218). El agente realista se deja ver en la comedia de Molière porque traspone con fidelidad una realidad que en sí misma ya es risible.

Para indagar en el asunto del realismo en el arte del actor del siglo XVIII, nada más apropiado que el texto *Paradoja del comediante* escrito por el director de la Enciclopedia, en el ámbito de la Europa culta, Denis Diderot. Construido como un diálogo entre dos interlocutores que discuten sobre qué es ser un buen comediante, se establecen dos posiciones antagónicas que, de algún modo, revelan la contradicción intrínseca del arte

actoral entre una conciencia expresa y otra oculta; entre la evidencia de la escena y la latencia del artificio para llevarla a cabo.

El *primer interlocutor* es categórico en cuanto a que las cualidades primordiales del buen comediante son el juicio, la frialdad de discernimiento, la tranquilidad emocional, ninguna sensibilidad y una aptitud igual para todo tipo de papeles (Diderot, 1990, p. 125). Precisa ser un “imitador atento y discípulo reflexivo de la naturaleza”(…) “copista riguroso de sus estudios y observador continuo de nuestras sensaciones” ; “su interpretación, lejos de debilitarse, se fortificará con reflexiones nuevas que habrá recogido (Diderot, 1990, p. 127). Dicha perspectiva asume el *dictum* cartesiano a rajatabla. El actor debe ser matemáticamente preciso, reflexivo, estudioso de la naturaleza humana; imitar con constancia y con regularidad exacta un modelo ideal y así ser *uno* y el mismo en todas las representaciones que haga de su personaje. Su excelencia requiere, por lo tanto, ensayo obstinado, “sangre fría”, “poseerse a sí mismo”, “bella imaginación”, “tacto fino”, “mirar”, “reconocer”, “concurrir a la solución de un problema dado”, “memoria”, “conciencia presente”, “que las lágrimas descendan de su cerebro” (Diderot, 1990, pp. 128-132).

¿Qué es “ser verídico” en el arte escénico? Se preguntan los personajes de la paradoja. ¿Acaso consiste en mostrar las cosas como son en la naturaleza? El *primer interlocutor* responde sin dudar: “De ningún modo. Lo verídico en ese sentido no sería más que lo común. [Lo verídico] es “la conformidad de las acciones, de los discursos, de la figura, de la voz, del movimiento, del gesto, con un modelo ideal imaginado por el poeta y a menudo exagerado por el comediante” (Diderot, 1990, p. 135). Un gran comediante es, ante todo, “un fingidor trágico o cómico a quien el poeta ha dictado su discurso” (Diderot, 1990, p. 147). El actor no interpreta a un individuo sino al modelo ideal de individuo que el poeta ha trazado y del cual se espera una copia. No se personifica a un tartufo sino al

Tartufo; la intención no debe ser lograr el retrato exacto de un avaro, sino la exactitud del Avaro en sí (Diderot, 1990, pp. 154, 155).

El "verdadero talento" del comediante, según el *primer interlocutor*, consiste en "conocer bien los síntomas del alma prestada" y dirigirse a las sensaciones de los espectadores engañándolos con la imitación hiperbólica de esos síntomas, imitación que debe convertirse en "la regla de su juicio" (Diderot, 1990, p. 172). La sensibilidad, en su defecto, es aviso de "debilidad de los órganos" y "delicadeza de los nervios" que llevan al individuo a estremecerse, a temer, a turbarse, "a perder la razón" y "a no tener ninguna idea precisa de lo verdadero, de lo bueno, de lo bello, a ser injusto, a ser loco" (Diderot, 1990, p. 159)

Por el otro lado, el *segundo interlocutor* asume la postura lockiana al interpelar a su contrario con el argumento de que si el comediante debe imitar un modelo ideal, ese modelo no existe, dado que "no hay nada en el entendimiento que no haya estado antes en la sensación" (Diderot, 1990, p. 156). Para bien del debate, le propone a su oponente un acuerdo: reservar la sensibilidad natural del actor para los raros momentos en que su personaje pierda la cabeza, para olvidarse así de sí mismo, del espectador y de que se encuentra en un teatro y de esa forma brindar la sensación de que el comediante *es* el personaje mismo (Diderot, 1990, p. 181). El *segundo interlocutor* defiende que ello puede hacerse con "justeza", pero que es la sensibilidad la que le provee al actor la irritación, la indignación y la desesperación reales y la que lleva al oído y corazón del espectador "el acento verdadero de la pasión que le agita". "Hasta el punto (dice el dialogante) de que me arrastra, de que me ignoro a mí mismo", de que ya no es el actor sino "Agamenón el que veo, sino Nerón el que oigo" (Diderot, 1990, p. 182). El segundo personaje del diálogo propone que se le deje al arte que plantea su adversario todos los otros instantes, pues

quizás le ocurra al actor como al esclavo, “que aprende a moverse libremente bajo la cadena, al que el hábito de llevarla le quita su peso y su opresión” (Diderot, 1990, p. 182).

El factor realista, empero, que juega tanto en el trabajo del actor racional como en el del actor sensible, coexiste en las dos posturas como fenómeno de la *certitudo* porque de ambos modos se pretende llegar a la vía más verdadera de abordar la realidad de la vida cotidiana del ser humano sin anularse la una a la otra. Los dos interlocutores del diálogo debaten en el dominio que establece lo verdadero como lo que se ajusta al razonamiento correcto, ya sea desde la autoridad indubitable de una “cabeza fría” o desde el reporte que llevan los sentidos a la razón.

Aunque a lo largo del texto tiene más volumen la posición racional del *primer interlocutor*, es clara la trasposición de la discusión que a nivel filosófico supuso la confrontación entre racionalistas y empiristas, en la cual estos últimos también pusieron a pensar a la humanidad en el valor de la experiencia como generadora del conocimiento. Como ocurre en el ámbito del pensamiento filosófico, en el teatro de entonces, y quizás en el del presente siglo, tampoco se resuelve el antagonismo.

Del Naturalismo como Hipérbole del Realismo Moderno a la Des-Definición del Arte Teatral en el Dominio de la Posverdad Contemporánea

Sin duda ninguna, la amplitud y complejidad del tema que se pretende abarcar a partir de este punto darían material suficiente para la elaboración de una tesis doctoral. Es casi herético sintetizar la historicidad de la verdad que se juega en el acontecimiento artístico —en cualquiera de sus manifestaciones— rastreándola a través de una suerte de progresión evolutiva de estilos que en la contemporaneidad convergen, se traslapan, se mezclan, explotan, se atomizan, se destruyen y se reconstruyen asombrosamente. Guerrero Zamora (1961), en el prólogo del segundo volumen de *Historia del teatro contemporáneo*,

advierte la patencia de la dificultad de “historiar lo contemporáneo” en el teatro al considerar que “el hoy, además de no facilitar el concepto del bosque ofreciendo una amplia perspectiva de sus árboles—perspectiva que, sin embargo, existe, pues lo contemporáneo teatral abarca ya más de medio siglo—, complica en mayor grado su fisionomía rompiendo con la estética tradicional o aristotélica y lanzándose a la afirmación de nuevas convenciones de arte para cuya medida no sirven los metros consagrados por las autoridades que nos antecedieron”.

Antes de emprender el viaje desde el naturalismo a la *des-definición* del teatro contemporáneo es oportuno recordar que Heidegger (2021), en su seguimiento de la transformación histórica de la verdad, establece que la verdad como *certitudo* o corrección de la razón, es decir, la verdad en sentido moderno, funda la metafísica occidental y persiste hasta el siglo XIX, incluso en Nietzsche y su “cálculo de valores, es decir, la contabilidad, en la forma final del pensar metafísico occidental” (Heidegger, 2021, p. 74). De manera que, sin soltar el ojo guía de Heidegger y según la línea argumentativa que se viene siguiendo, se aprovechará la evidencia de que el factor realista sigue operando en el teatro decimonónico hasta llegar a su exacerbación en el naturalismo. Un poco antes, Diderot había iniciado la reflexión sobre las profundas consecuencias del pensamiento burgués en la creación artística, concretamente en el teatro. *Realismo* y *naturalismo* se convirtieron en etiquetas de escuela que supusieron ardorosos debates alrededor de los límites de la mimesis teatral y artística en general (Rubio Jiménez en Hormigón, 2008, p. 384).

La Verdad del Naturalismo Burgués

Después de la Revolución Francesa, las clases burguesas clamaban por un teatro donde se viera reflejada la nueva sensibilidad nacida de la filosofía ilustrada que centró su

atención en el análisis de los estados pasionales, pero encarnados no por grandes personajes abstractos —como en la tragedia clásica— “sino más cercanos y cotidianos, en lo posible pertenecientes a su mundo” (Rubio Jiménez en Hormigón, 2008, p. 384). De esta manera surgen el melodrama y el drama histórico romántico en donde se hipertrofia la representación de las pasiones adecuadas al contexto de la vida diaria burguesa, incluyendo, a veces sí y a veces no, personajes históricos. El público de entonces quería verse “en el espejo del escenario, *como era y como debía ser*” y es ahí, en esa tensión específica, en donde se busca el límite del realismo burgués. Se le exigía al espejo una doble imagen de su sociedad que, por un lado, quería ver reflejados y agrandados sus íntimos sentimientos y pasar cotidiano y, por el otro, confirmar la bondad de la moral e ideología de su grupo social (Rubio Jiménez en Hormigón, 2008, p. 384). “El teatro [que], en fin, imita al hombre”, como bien lo ratifica Guerrero Zamora (1961, p. 4), pone de presente la observancia de las leyes aristotélicas (por parte del arte dramático) —sujetas a la imitación de la naturaleza— hasta bien cumplida la mitad del siglo XIX. Dichas leyes llevaron al teatro a transitar de un realismo menor “al vicio naturalista”. Contra ello se reveló el movimiento románticista al reivindicar la creatividad del yo y el subjetivismo exacerbado con lo que más tarde se identificó como “simbolismo” (Guerrero Zamora, 1961, p. 5).

El teatrólogo francés Robert Abirached (como se cita en Hormigón, 2008, p. 386) se refiere a una “nueva mimesis” que deviene, poco a poco, en una obsesión por la realidad inmediata, dando lugar a la creación de personajes cada vez más concretos, ciudadanos con nombre y posición específica en la sociedad, biografía personal, y rodeados de una realidad doméstica tangible. La verosimilitud del drama burgués se va ligando con más intensidad a la verosimilitud del escenario que se hará “cada vez más precisa, más histórica y en

términos prácticos, más ilusionista, subordinando la noción de mimesis a la tiranía de la exactitud, copiando la realidad desde una posición demasiado cercana” (Rubio Jiménez en Hormigón, 2008, p. 388). Ya Diderot había reclamado que se trasladaran al escenario los efectos de la naturaleza, sugiriendo con ello un progreso del teatro en cuanto mayor realismo hubiera en el espacio físico de la representación: “el máximo de exactitud al servicio del máximo de verdad”; incluso, el dramaturgo y enciclopedista aconsejaba a los actores imaginar una pared en el borde del escenario con el propósito de crear una mentalización de privacidad y estimular la naturalidad de su actuación al no estar condicionados por lo que pasara en la sala (Rubio Jiménez en Hormigón, 2008, pp. 388, 389).

El naturalismo, en aras de una mayor veracidad, va induciendo a una forma particular de ensimismamiento, fenómeno análogo al que tuvo lugar en la pintura de la segunda mitad del siglo XVIII —verbigracia, Jean-Baptiste Simeón Chardin y su pintura *La bendición de la mesa* (Gombrich, 2017, p. 308) — donde el cuadro adquiere una autonomía completa con respecto al observador, y en el cual éste se convierte en un *voyeur* de un momento privado de los personajes representados. Emerge entonces la gran paradoja en que “la cultura burguesa es justamente la cultura de la apariencia, es decir, de la no verdad”; es más, “cree más en la apariencia de verdad que en la verdad misma” (Rubio Jiménez en Hormigón, 2008, pp. 390, 391). El objetivo era, sobre todo, la ilusión de la verdad y el culto al detalle realista; el logro de la máxima verosimilitud (Guerrero Zamora, 1961, pp. 296, 297). Al mismo tiempo, y con la misma envidia, el naturalismo contradice las ínfulas burguesas hasta llegar al punto insurrecto de implantar “lo feo, lo miserable, lo socialmente bajo y lo humanamente corrosivo como barro posible de armonía” (Guerrero Zamora, 1961, p. 300). Pérez-Rasilla (como se cita en Hormigón, 2008, p. 276) alude a

dicha paradoja, en cuanto a que el naturalismo plantea “una relación con la realidad no basada en el empeño de reproducirla como si se tratara de la realidad misma, sino que, por el contrario, busca desvelar aquellos detalles que pasan inadvertidos cuando se contempla la realidad de una manera rutinaria”.

La teoría fundamental del naturalismo escénico fue también proyectada por Émile Zola, como anota Guerrero Zamora (1961); en un artículo titulado *El naturalismo en el teatro y nuestros dramaturgos* dice el novelista francés que las fórmulas clásicas y románticas están basadas en transformaciones y amputaciones de la verdad, a la que debía cubrirse con “ropajes” para no mostrar su desvergüenza. En el naturalismo, “la verdad no necesita ropajes; necesita mostrarse en toda su desnudez” (p. 300).

El Naturalismo y la Inauguración de la Verdad del Actor

La teoría de la naturalidad interpretativa se basó en transmitir la vida con la mayor sencillez posible (Guerrero Zamora, 1961, p. 301) y el gran maestro francés André Antoine¹¹, el pionero de su implementación. Ante la degeneración grandilocuente del melodramatismo, el dramaturgo de Limoge, actor él mismo, se encarga de despojar el estilo actoral de los amaneramientos del romanticismo y el barroco, al exigirles a los actores de sus montajes exactitud y verismo en escena. Les pedía “vivir con la verdad”, “reposar en la observación y en el estudio de la naturaleza”, y a las actrices, “perder el deseo de ser maniqués suntuosos” (Guerrero Zamora, 1961, p. 303). Su atención acentuada en el trabajo del actor inaugura la verdad interpretativa como requisito de validez de la escena. Concibió un tipo de actor nuevo, despojado, sin el cual, afirma Guerrero Zamora (1961, p. 304),

¹¹ André Antoine (1858-1943), primer director de escena de Francia, fundador del Teatro Libre, Teatro Antoine y Odeón.

ninguna de las fórmulas posteriores del teatro hubiera tenido pertinente, apropiada realización, justa, encajada encarnación”. El actor concebido por Antoine fue el primero que le dio la espalda al público, detalle revolucionario en su momento (Guerrero Zamora, 1961, p. 303).

El manifiesto del arte naturalista, que bien empezaba a poner en práctica el actor, partía de la verdad como divisa del arte nuevo. La verdad en todos los momentos y caminos de la vida. “Pero no se trata de la verdad objetiva (...), sino de la verdad individual, que surge libremente de la más profunda convicción interior y es expresada libremente; la verdad de la mente emancipada y libre, que no quiere tener piedad de nada, que no quiere dejar nada en la sombra y que conoce un solo adversario, un solo enemigo mortal, desde su nacimiento y por herencia: la mentira, sea cual fuere la forma que adopte” (Otto Brahm como se cita en Guerrero Zamora, 1961, p. 307).

La innovación que supuso para el arte teatral y para el arte del actor la introducción de la perspectiva naturalista abrió el horizonte de nuevas corrientes de expresión, aun opuestas a ella como el caso del simbolismo y el expresionismo, pero, en el territorio de la interpretación actoral, da paso al realismo psicológico que se convertiría en la base técnica de un modo particular de actuación que todavía informa a los actores de hoy.

Por ello, antes de brindar una somera mirada sobre la manera en que las dos estéticas artísticas reaccionarias mencionadas se manifestaron en el arte actoral, no se puede soslayar la influencia de los dramaturgos nórdicos Ibsen y Strindberg, autores que, al inmigrar (a Italia y Francia respectivamente) y mezclarse con las figuras más activas del medio artístico europeo, determinaron la transformación de la verdad en el corazón mismo de la técnica del actor contemporáneo.

Henrik Ibsen, nace en Skien, pueblo meridional noruego en 1828. Según Guerrero Zamora (1961, p. 337), es él quien le allana el camino a Strindberg clavando los cimientos de una concepción dramática moderna. El aporte más importante de Ibsen al teatro contemporáneo es la dramaturgia construida a partir del yo como centro. Advierte Guerrero Zamora (1961) que el yo que le incumbe al dramaturgo noruego es aquel que se constituye desde su impulso espiritual; ese yo que se trasciende a sí mismo y se define como una fuerza de eternidad que se debate entre la voluntad imperfecta y la posibilidad de lo ideal, entre la autonomía y la necesidad de lo inevitable. Lo substancial en Ibsen no son las relaciones entre personas (característica del teatro del siglo XIX), sino la situación del yo “con respecto a sus posibilidades de realización metafísica: predestinación y libertad, verdad y belleza” (p. 354). De ahí en adelante se explora dramáticamente el yo con una intensidad no observada antes, y se lo aborda en círculos concéntricos: el yo con respecto a su espacio y tiempo históricos; luego, con respecto al espacio y tiempo personales (edad, localización, civilización y sociedad) y, finalmente, con respecto a su identidad psicofísica. De este modo, el personaje dramático no estará circunscrito en una situación contingente que comparte con otros personajes en escena, sino en el drama mismo de lo que significa ser humano, desde su mayor necesidad espiritual.

El reto para el intérprete del personaje ibseniano adquiere connotaciones existenciales de tipo universal que, necesariamente, lo confrontan con su propia verdad sobre el sentido de estar vivo en el mundo. El naturalismo actoral se verá a gatas para dotar de realidad escénica a la magnánima propuesta de Henrik Ibsen, que le da al drama espiritual su primera forma dramática contemporánea.

Por su parte, August Strindberg, nacido en Estocolmo veintiún años más tarde (1849), le brinda al arte escénico una comunión estrecha “pero excesivamente personal” con el

naturalismo, siendo el máximo precursor de éste y los demás aspectos del teatro contemporáneo, al buscar un subjetivismo cada vez mayor (Guerrero Zamora (1961, p. 5). El dramaturgo sueco es el “precursor de todo lo que es moderno en el teatro de hoy. Continúa siendo el más grande intérprete en el teatro de los conflictos espirituales que constituyen el drama, la sangre misma, de nuestra existencia en este siglo. Condujo al naturalismo a un punto lógico de una tan acerada intensidad que, si la obra de otro cualquier dramaturgo pudiera recibir el nombre de *naturalismo*, a la suya (...) habrá que calificarla, en cambio, de *supernaturalista* y encuadrarla en una categoría aparte únicamente reservada a Strindberg” (Eugene O’Neill como se cita en Guerrero Zamora, 1961, p. 23). Considerado como el “Zola sueco”, se une a las huestes del Teatro Libre francés junto al nombrado director André Antoine. La comunión de ambos genios funda al actor contemporáneo dentro de la fórmula naturalista que le dio entrada a la clase proletaria, mostrando con ello que la realidad representable no es siempre elegante, magnífica, erudita y bella. Strindberg, que encuentra “más poesía en una pequeña habitación de burgués que en todos los palacios vacíos y carcomidos de la historia” (Guerrero Zamora, 1961, p. 24), se revela contra los críticos del realismo que juzgan su predilección por la fealdad, arguyendo que él, como militante del realismo recalcitrante, esto es, como naturalista, ha perdido la fe en los ideales sociales que enseñan “el amargor de esa suerte de belleza que no existe si no es a expensas de los otros. Es a estos otros, pobremente vestidos, a quienes nos atrevemos a amar, compadecer a veces, y a veces a admirar” (Guerrero Zamora, 1961, p. 24).

A partir de Strindberg el actor adquiere un compromiso mayor; se ve abocado a firmar un pacto con un aspecto que no se había tocado anteriormente: “justamente porque [los naturalistas] detestamos todo lo que es artificial y afectado, nos gusta llamar a cada

cosa por su nombre y estamos persuadidos de que las sociedades se derrumbarán a menos que sea restablecido el pacto primero en el que se basan: la *sinceridad* que, en Strindberg, fue tan extremadamente subjetiva que rebasó los términos de lo real” (Guerrero Zamora, 1961, p. 24).

Podría quizás aseverarse que la sinceridad es el más importante valor que el nuevo actor tendrá que considerar para cubrir la realidad psicológica y espiritual del personaje que, desde la perspectiva naturalista del coloso Strindberg, comienza a ser casi más importante que el realismo de la puesta en escena. Con el escritor sueco, la sinceridad de los actores es lo que logra transmitir la verdad de la obra. Ese grado extremo de selección sobre un elemento de la realidad de la obra —en este caso, del hecho teatral— es lo que le abre el camino al expresionismo, movimiento artístico que, en el campo del arte interpretativo, se va desentendiendo de las incursiones insignificantes de la realidad, para adentrarse en el paroxismo dramático (Guerrero Zamora, 1961, p. 26).

El desafío que implica para el nuevo actor el arte de Strindberg consiste en lograr personificar las almas contritas y obsesivas forjadas en sus obras (ya cercanas a arquetipos delirantes fuera de toda realidad) con la más íntegra sinceridad de que es capaz el *alma* misma del intérprete. De este modo se configura la definición intuitiva pero más clara del expresionismo como movimiento artístico: “Una radiografía no presenta semejanza exterior con su objeto, pero revela la estructura interior de este objeto como ninguna fotografía podría hacerlo” (Elmer Rice como se cita en Guerrero Zamora, 1961, p. 27).

En lo que concierne al simbolismo como fuerza estética y artística reaccionaria contra el naturalismo, se fundamenta, según Guerrero Zamora (1961), en su “repulsión a lo concreto”, en la validación de la intuición. El psicoanálisis de Freud (de manera teórica) y, más tarde, la primera guerra mundial (en la realidad práctica) le muestran al hombre

contemporáneo las zonas oscuras e inextricables del inconsciente y, al mismo tiempo, la inestabilidad, la inconsecuencia y la falsedad de las verdades consideradas como objetivas. El naturalismo, al quedar enterrado bajo los escombros del derrumbamiento repentino de la realidad material, deja al artista a expensas de los monstruos inconscientes con los que duerme y sueña, por lo cual entra en una profunda crisis espiritual (pp. 5, 6). El arte, entonces, “se atrevió contra la lógica y la psicología” porque las nuevas leyes rayaban también en el absurdo, y así pactó con el antirrealismo extremo de tal modo que osaba identificar una mano con una raíz porque “había visto —y volvería a verlo— manos cortadas y sangrantes junto a raíces que las bombas habían desnudado de sueño y tierra” (Guerrero Zamora, 1961, p. 6).

La realidad objetiva, como los cuerpos despedazados, no era ya más una totalidad íntegra e inteligible, sino una madre desquiciada y adolorida, de la cual se hicieron cargo los artistas simbolistas, expresionistas y las vanguardias que sobrevinieron luego. En el territorio de las artes escénicas, Guerrero Zamora (1961) lo explica de la siguiente manera:

Lo que había recibido el nombre de realidad no era sino un fragmento de la realidad verdadera. Una parte, pues, había sido desatendida, quizá ignorada: el margen del misterio, del absurdo, de la paradoja. Las vanguardias la atenderían. Habían comprendido que el alma del hombre es mucho más compleja de lo que sospecharan los románticos y que, consecuentemente, el subjetivismo de éstos podía ser mucho más extremo, hasta el punto de que, en su expresión, en el ejercicio de su libertad, sus creaciones estuvieran mucho menos relativizadas por la organización normal de la realidad externa (...). Consideraron, en fin, que todo arte era convención de convenciones, y usaron su derecho de crear otras distintas. Tal fue la acción de las vanguardias y de ahí que sus autores deban ser llamados *neoconvencionales*. (p. 6)

En cuanto al marco epistemológico del movimiento naturalista, Manuel F. Vieites (Hormigón, 2008, p. 259), en su ponencia *El personaje dialéctico respecto a lo real*, sitúa al teatro del siglo XIX en el feudo del entusiasmo positivista. Para el autor, en consonancia con la tesis que se pretende sostener en el presente trabajo, la sucesión de escuelas o movimientos literarios guarda relación con la sucesión de paradigmas en el ámbito del pensamiento científico y las teorías del conocimiento (Hormigón, 2008, p. 260). En vista de que “el arte también es una forma de reflexión en torno al hombre y a sus circunstancias, y el arte no deja de reflejar los avatares de la condición humana”, se va a poder hablar, incluso, de “la crisis o muerte del personaje” porque, en otras esferas, se habla de “la crisis o muerte del sujeto” (Vieites en Hormigón, 2008, p. 260).

Entre el siglo XIX y XX, en el campo del teatro, al igual que en la ciencia y la filosofía, se produce una “verdadera revolución” con el desarrollo de nuevas tecnologías aplicadas a la creación teatral, transformando, incluso, el concepto mismo de *teatro*. La posmodernidad abandonará el modelo moderno de evolución, superación y desarrollo en sentido deductivo y lineal, para adoptar la idea de “estéticas y poéticas que se alternan, en un proceso de mestizaje y de reciclaje permanente” (Vieites en Hormigón, 2008, p. 262). A partir de la discusión alrededor de los dos paradigmas del conocimiento científico que arreció a finales del siglo XIX, a saber: la escuela positivista de Comte que deriva en el racionalismo crítico de Popper y la escuela hermenéutica que inician Dilthey, Droysen y Weber y que luego potencia Gadamer en *Verdad y método*, surge un tercero: la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt que reivindicará la dialéctica como instrumento de aprehensión de la realidad ya no sólo con fines de su explicación objetiva, como el primero, ni de su comprensión, como el segundo, sino de emancipación.

En el reino de las artes, el positivismo, como se dijo más arriba, enmarca al naturalismo; la hermenéutica, al simbolismo y la escuela crítica al realismo crítico. Según el punto de vista de Vieites (Hormigón, 2008, p. 268), los tres dramaturgos que mejor ejemplifican dichos paradigmas son, respectivamente, Ibsen, Pirandello y Brecht.

Pirandello y el Teatro del Espejo

Del siciliano Luigi Pirandello, nacido en Agrigento en 1867 y Premio Nobel de Literatura (1934), se tomará el aporte que, desde el presente estudio, se considera como el más determinante para el escrutinio de la verdad en el arte del actor contemporáneo. Se trata (muy básicamente) del triple piso ontológico, gnoseológico y expresivo sobre el cual cimentó “la médula temática” de su obra y que su coterráneo Gorgias había introducido dos mil años antes: lo objetivo no existe y, si existe, no es posible conocerlo; y si llegase a conocer algo, no podría comunicar a nadie su conocimiento (Guerrero Zamora, 1961, p. 172). No pasó con Pirandello lo que ocurrió con otros simbolistas como Jarry, Beckett o Ionesco, que llevaron a la escena —cada uno a su manera— el éxtasis de la irracionalidad, disolución y descrédito de la realidad, como también la incomunicabilidad de la verdad, mediante la violación de las leyes de causalidad e identidad, y la proyección *ad absurdum* de la psicología, la lógica y la desintegración del lenguaje mismo (Guerrero Zamora, 1961, p. 172). En el teatro del dramaturgo italiano se mantiene el verismo naturalista en cuanto a que el instrumento dramático, la conformación del drama y sus elementos constituyentes como el lenguaje, la coherencia psicológica y la “lógica de lo ilógico” no quedan comprometidos por el principio gorgiano aunque sí lo esté el pensamiento de sus personajes. Pirandello se pliega a la gramática verista sólo en sentido formal, resignándose a que, al fin y al cabo, cada uno cree en la objetividad de su propia verdad. Guerrero Zamora (1961) lo confirma al decir que “el autor está resignado de antemano y de ahí que

su creación se mantenga en la órbita de la realidad normal de nuestra existencia, respetada en su orden establecido y según sus leyes sustentadoras” (p. 172).

Los tres vértices del pensamiento de Pirandello que sustentan su obra son el hombre, la realidad y el tiempo, lo cual hace que su temática sea fundamentalmente ontológica y gnoseológica, pero que devino accidentalmente, según Guerrero Zamora (1961, p. 177), en drama psicológico, lo cual dio paso a abstracciones extremas en los simbolistas.

Para el teatro contemporáneo, Pirandello supuso la revelación de un amplio horizonte de ontologías no previstas hasta ese momento, de las cuales se aprovecharon las vanguardias del teatro neo-convencional. Ante la pregunta “qué es la verdad” Pirandello opta por renunciar a la respuesta y convertir esa renuncia en el asunto central del drama teatral.

El favor que le hace Pirandello a la verdad del actor es que éste, en tanto sigue utilizando los códigos inteligibles de la realidad normada y a través de personajes que hablan con la aparente coherencia del lenguaje común, logra acceder al abismo insondable que hay entre los seres. El actor intérprete de un personaje pirandelliano entra en contacto con un teatro “ontológico” cuyo dictado es aquella “soledad incommunicable” pero no sólo como afirmación o controversia de abstracciones, sino como consistencia concreta. Guerrero Zamora (1961) lo llama “teatro ontológico consecuente” en tanto el ámbito, la estructuración dramática, el análisis psicológico y la naturaleza del diálogo son de índole realista, “comprometidos con la realidad común en cuanto verosímiles” (p. 174).

Por otro lado, el espejo es un elemento clave en el lenguaje pirandelliano porque simboliza su mundo asistemático y contradictorio que le devuelve al ser humano su imagen aparente trasladada a la reciprocidad engañosa de las relaciones. Su frase “nadie conoce a

nadie” incluye el drama del ser humano que está destinado a no conocerse tampoco a sí mismo. El Teatro del espejo del Nobel siciliano atiende el asunto de que “si los demás son nuestro espejo, nosotros somos el suyo. La realidad se deforma del mismo modo en los sentidos ajenos y en los propios. En consecuencia, toda gnoseología sensorial no hace sino mixtificar la verdad con una imagen múltiple que no es sino demente reflejo suyo” (Guerrero Zamora, 1961, p. 181).

A fin de cuentas, lo que logra Pirandello con su obra es, no solamente poner en términos realistas y verosímiles su propio relativismo simbolizado en la paradoja del espejo, sino conectar al teatro con la filosofía a través de su puesta en escena figurativa y practicable, pero, sobre todo, vincular al actor mismo con el sentido filosófico de su personaje. El siguiente fragmento de un diálogo entre el personaje de El Padre y un grupo de actores en su obra *Seis personajes* lo ejemplifica:

“¿Pero todavía no se han convencido de que no pueden interpretarnos? ¡Sus actores sólo ven nuestra apariencia! ¿Creen ustedes que se puede vivir delante de un espejo que, no contento con apoderarse de nuestra imagen, nos la devuelve tan ridículamente desfigurada que nosotros mismos no la conocemos?” (Guerrero Zamora, 1961, p. 181).

Stanislavski y su Psicotécnica de Verdad del Actor

El director y actor ruso Constantin Stanislavski, nacido en 1863 y fundador del Teatro del Arte de Moscú, entra a resolver —en la práctica viva del oficio del actor— la paradoja filosófica planteada por Diderot y la contradicción entre relativismo y consistencia que trajo Pirandello a la conciencia del artista. Su contundente aporte al teatro contemporáneo es el sistema o técnica de interpretación que, según Guerrero Zamora (1961, p. 337) “es el más rotundo edificio teórico que se haya construido sobre formación del actor” cuya estructura, hasta ahora, no ha sido superada a pesar de las válidas críticas

que todavía suscita. A partir de este momento, se puede decir que el actor contemporáneo encuentra el primer camino de acercamiento a un tipo de verdad que se fundamenta en la emocionalidad y sensibilidad interiorizadas en su psiquis, causadas por vivencias incuestionables que el intérprete, de manera subjetiva, utilizará como memoria emocional y sensorial para imprimir realidad a la caracterización de su personaje. A este método se le conoce como *psicotécnica* y será uno de los estribos en los cuales se apoyará la tesis que en la presente monografía se sostiene: la verdad del actor es *alétheia*. Por tal razón, se le prestará especial atención a los hallazgos del director y actor moscovita con respecto a la compleja dialéctica entre la verdad del actor y la verdad del personaje que éste interpreta.

Stanislavski, por medio de su sistema —muy sacudido por la incursión del psicoanálisis, por cierto— busca denodadamente una vía para darle “carne y alma”, es decir, verdad (no verosimilitud), a los monumentos de complejidad psicológica que eran los personajes propuestos por Strindberg, Ibsen, Chejov, y por el mismo Shakespeare.

En *Mi vida en el arte*, su autor especifica la dificultad que los actores experimentaban: “Los directores teatrales explican inteligentemente lo que quieren conseguir, lo que se necesita para la obra; a ellos sólo les interesa el resultado final. Critican y señalan también lo que no es necesario. Pero guardan silencio sobre el camino para alcanzar lo deseado” (Stanislavski, 2013, p. 156). De ahí que el director ruso dedicara su vida a profundizar en el proceso creativo del actor, que, según el análisis de Jacobi (Hormigón, 2008), pone en obra un arte *sui generis* en tanto “la materia que él modela y sobre la que actúa es su misma persona. Es un escultor que se esculpe a sí mismo, que traduce su actitud con una actitud, un gesto con un gesto, la risa con la risa, la lágrima con la lágrima” (p. 437). El actor se transforma, él mismo, en símbolo, al mismo tiempo que sigue siendo un ser humano. Declara Jacobi (Hormigón, 2008) que, del poeta, del pintor y

del escultor “nos interesa la obra completada y acabada, no el *status* creativo. Pero el actor está constreñido a mostrarnos su emoción en el momento exacto en que realiza la obra de arte, sea cual sea su disposición efectiva de ánimo” (p. 438).

Las pesquisas de Stanivslaski parten de su propio esfuerzo, como actor, por ser sincero y buscar la verdad teatral, rechazar “el teatro dentro del teatro”, buscar en el teatro “la vida verdadera”, genuina, la vida artística, aquella verdad que excita el sentimiento y provoca la intuición creadora (Stanislavski, 2013, p. 193). El director moscovita no busca la verdad *de* la escena, sino la verdad *en* la escena (Guerrero Zamora, 1961, p. 323). El cuentista, dramaturgo y médico ruso Antón Chéjov, fue decisivo en la profundización e “higiene” del método, pues ayudó a encausar los excesos naturalistas de Stanislavsky hacia un realismo trascendente o transrealismo, caracterizado por la parquedad de elementos exteriores y el ensimismamiento en las acciones, esto es, el énfasis en las acciones internas del personaje.

Como lo expone Guerrero Zamora (1961, p. 327), el sistema de Stanislavsky se erige sobre unas leyes que, de no haber muerto su autor en el proceso de su elaboración, se habrían establecido por completo en ocho estadios: 1. Preparación del actor, o proceso creador consciente para estimular emociones subconscientes. 2. Forja del carácter o proceso creativo de la personificación. 3. El trabajo sobre el papel. 4. El paso del actor a un estado creador sobre la escena. 5. El arte de representar. 6. El arte del director escénico. 7. La ópera. 8. El arte revolucionario.

Pese a que sólo los dos primeros capítulos quedaron escritos, el método denominado con el título general *El trabajo del actor sobre sí mismo* sigue siendo el más logrado y robusto arsenal teórico que se haya concebido sobre interpretación, como lo prueba su

permanencia y continuación en Rusia y su irradiación en Norteamérica en el reconocido Actor's Studio fundado por Lee Strasberg y Elia Kazan (Guerrero Zamora, 1961, p. 327).

Constantin Stanislavski le aporta al teatro contemporáneo la solución práctica a la paradoja de Diderot: sentir o controlar. Hay que recordar que el punto de vista del enciclopedista se inclina por el actor cerebral, racional, pues estima que las emociones, si son genuinas, se apoderan de la voluntad del actor y éste no podrá repetir con exactitud, una y otra vez, las del personaje. La paradoja de Diderot plantea las siguientes preguntas que consigna Guerrero Zamora (1961): “Si el actor se identifica hasta tal punto con su personaje que comulga con sus sentimientos, ¿cómo controla los sentimientos de su arte? Y si los controla y, por tanto, se demuestra en ese grado imprescindiblemente consciente que es la creación, ¿cómo podrá comunicar a un auditorio los sentimientos que no está sintiendo? ¿Es posible al hombre salirse de sí, prescindir de su carácter, para asimilarse absolutamente una idiosincrasia preconcebida por ese a un tiempo prójimo y extraño que es el autor? Y todavía: a efectos de la comunicación, ¿qué es más eficaz, sentir con el personaje o imitar el sentimiento del personaje? ¿Ser o parecer? (pp. 327, 328).

La problemática, en la comarca de la verdad de Stanislavski, se soluciona en la coexistencia de la interpretación cerebralmente calculada del actor clásico y la interpretación romántica de los comediantes, a quienes Diderot no concedía cualidad artística, pues “la experiencia enseña que el actor sufre, con las repeticiones del mismo texto, un desgaste en su efectividad expresiva y que, además, según los días, baja, sube o se estaciona el termómetro de su inspiración” (Guerrero Zamora, 1961, p. 328). Stanislavski, por su parte, no se contenta con la apariencia de verdad sino con su “verdadera esencia”; por lo tanto, exige un estado de *sinceridad* que es inseparable de la inspiración. Sin embargo, el director ruso sabe, por experiencia propia, que el dios de la inspiración no viene todas las noches

(argumento al que se aferra Diderot para justificar la necesaria cerebralidad del actor) porque no es voluntaria, sino de “índole subconsciente” (Guerrero Zamora, 1961, p. 330). En consecuencia, “el problema eje del actor consiste en descubrir los estímulos que, volitivamente controlados, puedan excitar su subconciencia” (Guerrero Zamora, 1961, p. 330).

Stanislavski descubre la diferencia entre el *estado de ánimo actoral* y el *estado creativo*, que es aquel estado propicio para la llegada del “dios”. Si bien el actor no puede inspirarse voluntariamente, sí puede, mediante ejercicios técnicos, crear un espacio dentro de sí mismo, o mejor, las condiciones de posibilidad para que la creación inspirada se produzca. En *Mi vida en el arte*, su autor da cuenta de sus primeros descubrimientos para disponer el estado creativo: libertad del cuerpo, relajación muscular, la plena concentración de toda la naturaleza espiritual y física en el alma del personaje representado y, sobre todo, creer en lo que él mismo está haciendo. “Y en lo único que se puede creer es en la verdad. Por eso hay que sentir constantemente esa verdad (...) y para ello es preciso desarrollar en sí mismo una sensibilidad artística capaz de percibirla” (Stanislavsky, 2013, pp. 425-430). ¿Qué verdad es esa si en escena todo es mentira? A esta pregunta retórica el director moscovita responde: “la verdad de mis sentimientos y sensaciones, [hablo] de la verdad de la motivación interna creadora que trata de revelarse. No me interesa la verdad que se encuentra fuera de mí, en el exterior, sino de la que está encerrada en mí mismo; me refiero a la verdad de mi posición frente a tal cual fenómeno escénico, frente a tal o cual objeto, decorado, interlocutor intérprete de otro papel, frente a sus pensamientos y sentimientos (...) El actor se dice a sí mismo: *si* todo lo que me rodea en el escenario fuera verdad, esto es lo que haría yo; esta sería mi posición con respecto a tal o cual proceso” (Stanislavski,

2013, p. 430). Para Stanislavski, entonces, la creación empieza con ese *si* condicional que es el *si* mágico, el *si* creativo: la condición de posibilidad del arte del actor.

La verdad del actor stanislavskiano “es aquello en que el artista cree sinceramente; y hasta la mentira más manifiesta tiene que constituirse en verdad en el teatro para poder llamarse arte” (Stanislavski, 2013, p. 431). El actor que quiere comprometerse con este método debe desarrollar su imaginación y poseer la ingenuidad y la confianza de un niño cuando juega, así como la sensibilidad artística para captar la verdad que habla en su espíritu y en su cuerpo. Stanislavski llama *sensación de verdad* a las mencionadas propiedades y capacidades del intérprete (Stanislavski, 2013, p. 431), en donde nace la *fe* inquebrantable del artista, el absoluto del arte histriónico. Guerrero Zamora (1961) logra una cabal descripción de la convivencia entre el estado creativo y el personaje que será creado desde dicha instancia:

El actor no puede eximirse de su propia personalidad para asumir la del personaje en préstamo. Por lo tanto, lo que debe hacer es avivar sus propias vivencias al acicate del mágico *si* condicional, de unas circunstancias condicionales propuestas por la obra y que su imaginación acepta como reales. Así vivirá y no representará solamente, procediendo de acuerdo con los factores necesarios de su creación: su propio yo, cuyas vivencias estimula, y el yo del personaje, con el que comulga mediante la adaptación de aquellas vivencias a las circunstancias dadas. Y de este modo su interpretación será verdadera, vida profunda en la verdad, pues en la vida real, la verdad es lo que realmente existe, mientras que en el escenario consiste en algo que no existe en realidad pero que podría existir (...) y en lo que, por ese carácter potencial, podemos creer con sinceridad, prestándole así una fe que es inseparable de la verdad del mismo modo que la verdad es imposible sin la fe (p. 331).

Por la singular y comprometida inmersión que hizo el artista ruso en las profundidades del proceso creativo del actor, desde este punto en adelante no será posible referirse a la verdad actoral sin acudir a los parámetros de su método, ya sea para criticarlo o para aplaudirlo.

Las Vanguardias Posmodernas y su Rebeldía contra la Convención Realista

Lo que caracteriza a las vanguardias en el campo de las artes es su resistencia a dejarse encasillar en una clasificación, por lo cual la casi infinita gama de estilos lo único que tienen en común es su anarquismo e impertinencia con respecto a toda convención realista. Gombrich (2017), en referencia a los pintores de la primera mitad del siglo XX, dice que “el artista moderno quiere, simplemente, crear. El acento se carga en la creación y en las cosas. El artista quiere experimentar que ha hecho algo que no poseía existencia con anterioridad. No precisamente una copia de un objeto real (...), sino algo más importante y duradero, algo que el artista considera que posee mayor realidad que los objetos vulgares de nuestra monótona existencia” (pp. 452, 453). Las vanguardias ejecutan el primer esfuerzo por sustituir la convención de la realidad por otra convención, otra realidad, no una recreada, sino original y no mimética (Guerrero Zamora, 1961, p. 4), de ahí que a los movimientos emergentes del arte escénico se les denomine como *neoconvencionales*.

¿Dónde habita la verdad de dichas manifestaciones artísticas si, como conjetura Gombrich (2017, p. 463), “probablemente no hay más verdad al decir que el arte es expresión, o que el arte es construcción, que la que había al decir que el arte es imitación de la naturaleza”? ¿Acaso en “la agonía propia de la obra sincera”? Cabe dirigir la pregunta a algunos de los más representativos vanguardistas que se arriesgaron a seguir el delirio de su impulso creador; a aquellos neoconvencionales que, para caber en la escena del arte, como asevera Guerrero Zamora (1961, p. 6), necesitaron ampliar los límites de lo humano.

El director y actor ruso, Vsévolod Meyerhold, nacido en Penza en 1874 y colaborador temprano de Stanislavski en el Teatro del Arte (del cual desertó) desde su aguda crítica al naturalismo afirma que debe crearse una nueva convención consciente, pues “las leyes de la vida y las del arte no son idénticas” (Meyerhold, 2013, p. 71), y que “ya es hora de acabar de una manera decisiva con la cuestión de los sentimientos vividos” (Meyerhold, 2013, p. 74), pues la verdad en términos de reproducción fotográfica de la realidad (psicológica o física) es inútil, es una vulgar repetición; “el arte debe bastarse a sí mismo” y por ello “un dramaturgo auténtico crea un mundo que es inaceptable fuera del espacio escénico” (Meyerhold, 2013, p. 65). “¡Muerte al psicologismo!” (Meyerhold, 2013, p. 66). La verdad del actor para Meyerhold (2013) está en su alegría interior, en su gozo artístico. Desde la emoción del impulso creador brotan las lágrimas y la risa auténticas, pues ambas tienen la misma naturaleza psicofísica (p. 123).

En clave de poesía y unos años más tarde, el poeta y dramaturgo francés Antonin Artaud clama por una reencarnación del teatro desde la destrucción de sus códigos ya agotados. “Lo importante es la elaboración de otra realidad, la irrupción sin precedentes de otro mundo. El arte del teatro debe darnos ese mundo, quizás efímero, pero verdadero. Ese mundo lindante con la realidad” (Artaud, 2019, p. 90). La verdad del actor, para el director nacido en Ivry-sur Seine en 1896, habita en su cuerpo y espíritu alienados, despojados hasta la crueldad de sus gramáticas lógicas y desde donde las acciones son esencialmente humanas; sólo así, “olvidando el arte del teatro”, el espectador podrá tener la sensación de que él puede hacer, aún sin ninguna preparación académica o técnica, aquello que hace el actor (Artaud, 2019, p. 79).

Entre el alud de vanguardias que tuvo lugar en las primeras décadas del siglo XX, el escritor y dramaturgo alemán Bertolt Brecht introduce el realismo crítico en el arte teatral

contemporáneo. El elemento que más le atañe a la línea de investigación sobre la verdad del arte actoral es el que él mismo denomina como “efecto distanciador”, que consiste en devolverle a la realidad habitual su carácter extraordinario (Brecht, 2023, p. 149). Desde el distanciamiento crítico, es decir, racional, la puesta en escena brechtiana dirige el foco a aquella mirada acostumbrada o hegemónica sobre las cosas, para mostrar una verdad social o política. Este distanciamiento se pone en obra cuando, por ejemplo, una escena sobre alguien perseguido que pide asilo se representa como si fuera un evento histórico de gran magnitud y de extrema importancia o, también, como una costumbre habitual del lugar en el cual se desarrolla dicha petición. “Así representado, el suceso único y singular (...) adquiere un aspecto *distanciado*” (Brecht, 2023, p. 163). El actor “distanciado” o “adulto”, por su parte, “no es esa persona a la que representa, sólo hace como si lo fuera” (Brecht, 2023, p. 164). La verdad del actor brechtiano, muy distante de la del actor formado por Stanislavski, está, pues, en su poder de distanciamiento con respecto a la representación de su personaje.

Las irradiaciones del método psicotécnico de Stanislavski llegaron a Norteamérica a través del director, actor y profesor de teatro polaco Lee Strasberg, fundador del Group Theater en 1931 y más adelante director artístico del Actor’s Studio en Nueva York de 1951. El relevante legado de Strasberg fue el perfeccionamiento y difusión del Método planteado por Stanislavski, a partir del cual descubre una nueva comprensión de la naturaleza de la creatividad en general a través de la “memoria emocional”, a su vez, eje del proceso creativo del actor, como lo puntualiza Evangeline Morphos en el prólogo de *Un sueño de pasión* (Strasberg, 2019, p. 13). La “memoria emocional” es, como la describe el poeta Wordsworth (citado en Strasberg, 2019, p. 13) cuando se refiere al “desbordamiento espontáneo de sentimientos intensos” en la poesía: la emoción recuperada en tranquilidad;

se contempla la emoción hasta que, por una especie de reacción, la tranquilidad va desapareciendo gradualmente, y una emoción semejante a la que se daba frente al objeto en contemplación también se va produciendo gradualmente y hace que realmente exista en la mente”. La verdad del actor que forja Strasberg se aloja en la trasposición de la emoción genuina (así evocada) a la realidad de sus acciones en la escena. Ese modo de acercarse a la verdad, defendía el profesor polaco, no es patrimonio del realismo, ni es útil solamente para las obras de carácter psicológico. Los intérpretes de los indecibles personajes de autores como Ionesco o Beckett, de quienes se hablará a continuación, encuentran en dicha herramienta técnica una salida para darles verdad escénica, pues “aunque el estilo de la obra requiere un tipo diferente de expresión, la realidad de los sentimientos permanece siendo la misma (Strasberg, 2019, p. 216).

Tanto el dramaturgo y escritor rumano Eugène Ionesco como el Nobel irlandés Samuel Beckett se inscriben en las filas del vanguardismo antipsicologista extremo. El primero, con su proyección *ad absurdum* del naturalismo hasta llegar a la desintegración del lenguaje para presentar un arquetipo de humanidad que agoniza entre estadísticas y el vacío existencial (Guerrero Zamora, 1961, p. 277), y el segundo, desde aquello que ignora el naturalismo, como el hecho de mostrar, ya no personajes de rostros vulgares, sino aquello que disuelve los rostros y los despoja de toda capacidad de historia y a partir de lo cual no se puede lograr argumento alguno, sino pasividad, espera y hastío (Guerrero Zamora, 1961, p. 283). Los actores que se enfrentan a las angustiosas indefiniciones de los autores neoconvencionales como los ya mencionados, pueden partir de la verdad de su propio desconcierto y, si se guían por el Método, explorar las emociones que ello evoca y utilizarlas como herramienta para la creación.

Con el polaco Jerzy Grotowsky y su “teatro pobre” quizás pueda redondearse la incompletísima pero no del todo insuficiente panorámica que se ha hecho en el presente documento sobre la verdad que desafía al actor en los neoconvencionalismos del teatro contemporáneo. El actor de Grotowsky (1979) es la misma esencia del teatro (pues no puede haber teatro sin actores): una entidad santa, sagrada y autosacrificial, cuyo exigente e ingrato arte “muere con el actor”, en el sentido de que nada sobrevive a aquel momento presente e irrepetible de la creación *in situ*, frente a un auditorio absorto o emocionado (pp. 38, 39). Concluye el director polaco: “El hecho esencial es que el actor no debe actuar para la audiencia, sino para confrontarse frente a los espectadores, en su presencia. Mejor aún, debe cumplir un acto auténtico frente a los espectadores, un acto de sinceridad y de autenticidad extremo, aunque disciplinado. Debe darse y no retomarse, abrirse y no encerrarse en sí mismo porque eso sería un acto de narcisismo” (Grotowsky, 1979, p. 183). Así puesto, la verdad del actor que Grotowsky adora está en su total autorrevelación, en su capacidad de ser, él mismo, el milagro y el poema.

Si seguimos la trazabilidad de la transformación de la esencia de la verdad inspirada en Heidegger, la posmodernidad que caracterizó a las vanguardias consistió, como lo pone Morón (2016), no en una época, sino en una *condición* de la época moderna determinada por las contradicciones que trajo la física cuántica y la psicología con Freud (p. 763). La primera plantea un nuevo orden de la realidad “que escapa por completo al establecimiento de toda lógica” y la segunda desmonta el concepto de identidad cartesiana con el descubrimiento del inconsciente, un misterio infinito para el sujeto mismo. “Cuántica, Relatividad e Inconsciente son las bases que, desde el mundo moderno, producen la condición posmoderna” (Morón, 2016, p. 764). Su repercusión en la dramaturgia se manifiesta, como ya se vio, en las vanguardias que mostraron en el vivo de la escena, la

ruptura de las continuidades lógicas a través del caos espaciotemporal y el desdibujamiento del yo. Según Morón (2016), “el concepto de verdad escénica queda supeditado a una hipótesis formulada desde la propia mirada subjetiva del actor” cuya imaginación será la que modifique tanto la realidad como el horizonte de expectativas colectivo” (p. 776). Para el actor posmoderno, entonces, no será primordial la vivencia auténtica (como en Stanislavski) sino crearla mediante un ejercicio metódico de imaginación.

La Des-Definición del Teatro en la Comarca de la Posverdad

Cabe la pregunta sobre si actualmente nos encontramos ante un nuevo acontecimiento de transformación de la esencia de la verdad. Si todavía la posmodernidad, aún para rebelarse, jugaba con las fichas de la lógica moderna cambiándolas de orden, el fenómeno conocido como *posverdad* puede estar indicando una ausencia total de ellas, según como se la entienda.

El concepto *posverdad* puede comprenderse como “la distorsión deliberada de una realidad, mediante la manipulación de creencias y emociones, influenciando en la opinión pública y en las actitudes sociales” (Álvarez como se cita en Monroy, 2023, p. 134). Monroy Gutiérrez (2023) quiere sobrepasar dicha concepción óptica —muy generalizada, por cierto— pues no comprende la posverdad como “la muerte de la verdad”, sino como la muerte de su carácter instrumental (p. 133). Desde ese lugar, decididamente heideggeriano, y a tono con el estudio al que se está dando curso, la posverdad desde una comprensión ontológica, es decir, como contra-esencia de la *alétheia* (verdad como oposicionalidad esencial), es un modo de *olvidamiento* que adquiere la forma del encubrimiento y el descuido (Monroy Gutiérrez, 2023, p. 133). A la posverdad la verdad factual ya no le *sirve*, pero esto no significa que la naturaleza agónica de la verdad tenga que darse por desaparecida.

No le concierne al objetivo del presente capítulo involucrar el debate filosófico sobre la posverdad como concepto, sino el efecto epistemológico que el desdibujamiento de la verdad moderna produce en el territorio delimitado del arte dramático. No hay duda de que la irradiación de la fragmentación *ad infinitum* de la verdad “objetiva” genera valoraciones sobre la vida en todas sus manifestaciones sociales y culturales (o quizás, al contrario: son esas nuevas valoraciones las que producen la fragmentación). Lo que sí es evidente, como lo enseña Dubatti (2007), es que el teatro de las posvanguardias empieza a trabajar con “campos de tensión, vaivenes, cruces y periferias de lenguajes entre el arte y la vida y entre las diversas artes”:

Parade y acción surrealistas, velada y sesión dadaístas, teatro sintético futurista, teatro de la crueldad, teatro sagrado y teatro de la peste, teatro ritual y teatro alquímico, happening, performance, performing-arts, teatro performativo, teatro pánico, teatro instantáneo, teatro invisible, teatro ambiental, teatro rásico, instalación, antropología teatral, bio-arte y bio-drama, body-art, teatro semimontado, teatro conceptual, teatro posdramático, no representación, teatro de “objet trouvé”, teatro de estados, música escénica y teatro musical, teatro-danza y danza-teatro, teatro del relato, teatro corporal, show, no-actuación, teatro de papel o kamishibai, stand-up. (p. 12)

Las anteriores son formulaciones artísticas que dan cuenta de la crisis o *des-definición* del concepto mimético-representacional del teatro desde el siglo XIX hasta nuestros días. Esta suerte de “des-regulación” genérica o “auge de las formas excéntricas o híbridas” da origen a micropoéticas que no necesariamente desdícen “el ser del teatro” o matriz esencial identificada como “teatralidad”, que, según la tesis de Dubatti (2007, p. 14), persiste a pesar de la fragmentación.

Según el teórico de teatro argentino, lo que determina la des-definición del teatro en nuestro siglo no sólo responde a la crisis de la modernidad y caída de sus discursos de representación, como ya se observó, sino a sus subsiguientes derivaciones, como la crisis de los universales y de la idea de verdad, crisis del racionalismo; des-totalización y quiebra del pensamiento binario; crisis de la izquierda y hegemonía del capitalismo autoritario y militarizado; imperio del modelo norteamericano; asunción del horror histórico (holocausto judío) e indispensable construcción de una memoria del dolor; tensiones entre globalización y localización; conquistas del psicoanálisis y la ciencia (relatividad, principio de incertidumbre, teoría del caos); auge de lo microsocio y lo micropolítico, con la consecuente percepción de complejidad y multiplicidad; multitemporalidad; “giro lingüístico” y deconstrucción; giro subjetivo; pasaje de lo socioespacial a lo sociocomunicacional; desterritorialización; apogeo del mercado, pauperización y fragilización mundial; enfrentamiento de civilizaciones y fundamentalismos y la *transteatralización*, donde esta última se constituye como un fenómeno sintomático de la disolución de la realidad y de la mencionada posverdad, que se refiere al recurso de la actuación como herramienta cotidiana en los políticos, mercaderes, comunicadores sociales, asesores de imagen, abogados, docentes y demás “actores” sociales que hacen del teatro una *cosa-a-la-mano*, un útil más (Dubatti, 2007, pp. 16-18).

Por otro lado, ante las formas teatrales mediadas por la tecnología que proponen otras formas de narración artística como el cine, la televisión y todo lo que se desprende de las nuevas artes audiovisuales, se abre de nuevo la pregunta por la esencia de la teatralidad. ¿La teatralidad desaparece en el cine? ¿Desaparece la teatralidad de una escena si ésta es filmada o grabada? Se puede aceptar la tesis de Dubatti (2014) de que, efectivamente, sí desaparece. El teatrólogo es terminante al afirmar que, “en tanto acontecimiento, el teatro

es algo que existe mientras sucede y en tanto cultura viviente no admite captura o cristalización en formatos tecnológicos” (...) La teatralidad desaparece cuando desaparece el *convivio* que es esa reunión territorial entre actores, técnicos y espectadores, donde se produce una experiencia incapturable, imprevisible, aurática y efímera (p. 124).

Es indiscutible que un actor de teatro responde a estímulos existencialmente diferentes. Mientras la *poíesis* de un actor de teatro se realiza en el *convivio*, la de un actor de cine o televisión lo hace en el *tecnovivio*, donde el cuerpo del actor y el del espectador no participan de la misma zona de experiencia (Dubatti, 2014, p. 126). No obstante, lo que resulta relevante de la discusión, en el contexto de la búsqueda de la verdad en el trabajo actoral, es que, en un territorio o en otro, éste interpreta un personaje, aunque deba utilizar técnicas distintas. Es probable que la esencia de la teatralidad propiamente dicha desaparezca, pero no así la esencia de la *poíesis* actoral. Strasberg implementó en el cine el Método naturalista y vivencial que marcó una tendencia en el estilo actoral norteamericano y que terminó acortando la distancia en la manera de interpretar de unos y otros.

Entonces, la pregunta que sigue guiando la línea de argumentación que se viene desplegando es si el des-ocultamiento y ocultamiento como modo de verdad que acontece en el arte actoral sobrevive a los embates de la fragmentación genérica y las intrusiones de la tecnología. Por y para ello, hay que pensar en el arte del actor en términos filosóficos.

La Verdad en el Arte del Actor

El Actor como Centralidad de la Verdad Teatral de Occidente

El capítulo anterior permitió observar la manera en que, a lo largo de la historia occidental, se fue desplazando el factor activo del dominio de verdad imperante sobre diferentes elementos del hecho teatral. En el ámbito de la *alétheia* de la Antigüedad griega, la mimesis opera de modo que, en Platón, el actor, al igual que el poeta, el pintor y el sofista, copia la apariencia de la verdad, lo que lo convierte en un simulador (ocultador) que se aleja doblemente de ella. En Aristóteles, si bien el actor es importante en cuanto a que debe representar las acciones del drama de manera convincente, es la trama que las enlaza —y no el actor—la que sostiene la credibilidad de la obra en cuanto dicho encadenamiento de acciones resulte verosímil. La misión del actor aristotélico es, más que nada, no entorpecer la organicidad del desenvolvimiento de la historia con algún tipo de sobreactuación y permitir que la obra des-oculte su verdad naturalmente.

Más tarde, en el Medioevo, cuando la esencia de la verdad acontece como *verum*, primero en manos del Imperio romano y luego a través del mandato de las autoridades eclesiásticas, la verdad residía en forma de una Orden divina cuyo mensaje bíblico debía ser literalmente representado en las escenas del drama litúrgico; dicha Orden no dejaba de ser sustento para las formas teatrales insurgentes que, al ser la expresión desobediente, confirmaban la solidez del *verum* celestial. En ninguno de los dos casos el actor tenía el encargo de mostrarse “verdadero”, pues en ambos formatos los actores hacían parte de una puesta en escena colectiva que los sobrepasaba como individuos. Aunque el actor fársico y mímico que sirvió de base para el drama profano era espontáneo e impulsivo, tal sinceridad no cumplía con los códigos establecidos de verdad, sino todo lo contrario: sus formas histriónicas pecaban contra ella.

Con la Modernidad y el emplazamiento del sujeto como centro del conocimiento se transforma la esencia de la verdad en *certitudo* y el realismo se impone como su factor activo en las artes miméticas. El realismo en las artes teatrales de los siglos XV, XVI, XVII y XVIII, también como una protesta a la grandilocuencia sentimental del romanticismo y a las afectaciones del barroco, fue progresivamente moviéndose hacia una verdad que reflejaba, en la escena teatral, la vida real de la sociedad noble (Shakespeare) y de la burguesa (Maquiavelo), con todas sus crisis y contradicciones, y haciendo cada vez más énfasis en la vida concreta del individuo, lo cual llevó a Diderot a preocuparse por el actor “verídico” que le hiciera justicia a su realidad cotidiana.

En el siglo XIX el realismo se hiperboliza en el naturalismo, que se ensaña viciosamente en la exaltación de la singularidad humana, fenómeno que Ibsen y Stringberg “masterizan” depositando en sus personajes la complejidad sin medida de la psicología y existencia del individuo y convirtiendo dicha complejidad en el eje central de sus obras. A partir de ese momento, ya no hubo vuelta atrás. El actor tendría que echar mano de técnicas muy refinadas para alcanzar tales profundidades espirituales con el nivel de verdad que reclamaba la dramaturgia de sus geniales creadores. Stanislavsky llega a solventar la urgencia impulsado por su propia necesidad como actor de llegarle con su arte a los personajes de sus autores amados, entre los que se encontraban también los monumentales Chejov y Tolstoi. Después de toda una vida dedicada a investigar el arte actoral, el director y actor ruso logra configurar el Método, una psicotécnica (popularizada en Norteamérica por Strasberg) que, a base de ejercicios de memoria sensorial y emocional, le brindan al actor las herramientas para imprimirle una verdad propia a la interpretación. A partir del naturalismo —y de manera oficial, quizás podría decirse— la verdad del acontecimiento

teatral queda, entonces, bajo la total responsabilidad del actor. Es el actor, quien, a través de su instrumento orgánico y vulnerable, debe sostener la veracidad y coherencia escénicas.

Cuando en la posmodernidad explotan en mil pedazos los metarrelatos y los absolutos, incluso cuando mueren “en combo” la verdad, el sujeto y también el arte con sus expresiones plásticas, deformes, antiestéticas y performances traslapadas y “des-definidas”, el actor sigue vivo, no importa cómo: agonizando en el teatro cruel de Artaud; despojado de maquillaje y vestuario y de todo recurso material, como en Grotowsky; distanciado de su personaje, como en Brecht; esperando eternamente la nada, como en Beckett; perdido y desorientado en los absurdos de las puestas vanguardistas que desafían su propia lógica. El actor sobrevive a los caprichos de los escritores, poetas, directores, dramaturgos, escenógrafos, estilos y a su desterritorialización por parte de la tecnología. Puede que la teatralidad, como lo deja claro Dubatti (2014, p. 125), desaparezca con el *tecnovivio*, pues “el ser del teatro” es su carácter aurático, pero “el ser del actor” sigue estando ahí, aún expulsado de su casa madre, expuesto al destierro, al caos y a lo espontáneo de la calle, al rigor y artificio de las máquinas, a las embestidas del tiempo real e imaginario, a la locura de lo ininteligible y al *corset* de lo que él mismo cree inteligible. ¿Cómo hacer una ontología del actor? ¿De qué se compone el “ser” del actor?

Dado que el fundamento del análisis en curso es la recuperación por parte de Heidegger del concepto griego *alétheia* que concibe la verdad como des-ocultamiento del ser, será menester explorar aquello que hace *ser* al actor para poder hablar de la verdad que habrá de manifestarse en su modo de arte.

El Ser del Actor como Generador del Acontecimiento Poético

Si se acuerda con Heidegger (2021) que “el origen de algo es la fuente de su esencia”, pues *origen* significa “aquello a partir de donde y por lo que una cosa es lo que

es” (p. 11), no se desconocerá que el actor encuentra su esencia en algo que, en sus inicios, se manifestó en la teatralidad y que más tarde la tecnología habría de transportar a otros medios. ¿Qué es, entonces, aquello que constituye ontológicamente al actor y que por eso mismo se mantiene en todas las circunstancias?

Dubatti (2007) ya se había referido a la teatralidad “en tanto especificidad del teatro o acontecimiento teatral como problema ontológico” (p. 10) y también a las condiciones de posibilidad de una filosofía del teatro en tanto se pregunta por “el ser del teatro”. Si se expresa en términos del “primer Heidegger”, uno de los *existenciaristas* del teatro es el actor, esto es, que el teatro no existe sin el actor. Análogamente, podría formularse la pregunta por aquello sin lo cual un actor no puede llamarse o designarse como tal y, en virtud de ello, se acudirá a las claridades que aporta Dubatti para cribar los elementos ontológicos o existenciaristas del actor occidental, al diferenciarlos de los de la teatralidad de la cual parte su esencia, aun cuando dicha condición de teatralidad, según el mencionado autor, se desvirtúa en el actor mediático.

Los elementos constitutivos del teatro que destaca el teatrólogo argentino son los siguientes: i. El teatro es esencialmente acontecimiento en el espacio y tiempo de la realidad inmediata y, como hecho cultural viviente, “la pregunta por el ser del teatro exige plantearse la pregunta por el ser del mundo cotidiano” (Dubatti, 2007, p. 32). “Lo teatral *sucede*” (Dubatti, 2007, p. 31). ii. “El teatro necesita participar de la realidad y separarse de ella para ser. Se trata del principio de *negación radical del ente real* indispensable para el advenimiento del ente poético” (Dubatti, 2007, p. 33). iii. El teatro es un acontecimiento de singularidad que se da “dentro de las coordenadas espacio-temporales de la empiria cotidiana, pero su medio expresivo (en términos aristotélicos, *Poética*) son las acciones

corporales, físicas y físico-verbales, generadas por alguien con su cuerpo ante otro que observa (percibe, no sólo mira) esas acciones, en presencia de él (Dubatti, 2007, p. 34).

El acontecimiento teatral se compone, entonces, de tres momentos que resumen los tres puntos anteriores: los acontecimientos convivial (porque reúne los cuerpos en un mismo territorio y en convivencia cotidiana), poético (porque se separa de la vivencia cotidiana) y el de la expectación (porque no puede darse sin los observadores). Para efectos de la esencia del ser del actor que se está buscando, también es crucial establecer la diferencia entre teatro y dramaturgia: mientras que el primero es el teatro en acto, el segundo es el teatro en potencia, es decir, como literatura (Dubatti, 2007, p. 37). Aquí se podría anticipar que el actor le pertenece a su acción; por lo tanto, el actor *es* siempre su actuar.

Antes de rescatar los componentes que le pertenecen esencialmente al actor y, a partir de ahí, iniciar la sustentación propiamente dicha sobre la verdad que se expresa en su arte, se atenderá otra distinción que hace Dubatti (2014) sobre la diferencia entre un actor de teatro y un actor mediado por la tecnología.

“*Convivio* y *tecnovivio* proponen paradigmas existenciales diferentes” (...) El actor de teatro se mueve dentro de un espacio y tiempo compartidos en una misma zona de afectación, zona única que se crea una sola vez y de forma diferente en cada función” (...) El cuerpo del actor, el del técnico y el del espectador comparten el mismo lugar de experiencia (Dubatti, 2014, p. 126). Un actor de cine o de televisión, en cambio, no comparte zona vital con el espectador; está determinado, además, por la tecnología: las máquinas imponen los recortes y la jerarquización de la información (planos general, medio, cerrado, etc.) y limitan los diálogos (Dubatti, 2014, p. 129). Por otro lado, continúa señalando el teórico argentino, “la mediación tecnológica construye la ilusión de que es

más real la televisión y el cine que la vida de ese artista viviendo junto a nosotros (...) Ese actor tiene otra jerarquía ontológica diferente a si solo fuera actor de teatro: “salgo en televisión, luego existo” (Dubatti, 2014, p. 131). Sin embargo, concluye que el actor es un generador de un tipo de acontecimiento poético, donde su acción productora de *poíesis* está ahí para ser mirada o percibida. ¿Qué tipo de acción es esta?

“La acción del actor es condición y estimulación de la *poíesis* receptiva. Es el fundamento objetivo a partir del que el espectador puede comenzar a producir su propia materia subjetiva y a la vez atestiguar el acontecimiento de producción de *poíesis* en/desde el cuerpo del actor”. “Todo actor, en tanto produce acción para generar acontecimiento poético, es un performer” (...) “Ese cuerpo singular, único (sistema complejo en el que confluyen innumerables componentes), es el que produce *poíesis* productiva y no puede ser sustituido en la producción de esa *poíesis* específica”. El actor es irremplazable en dicho sentido, en cambio, el espectador sí puede ser reemplazado. De este modo, ese actor único produce *poíesis* para cualquier espectador”. (Dubatti, 2014, p. 187)

De la cita anterior puede inferirse que el acontecimiento poético que genera el actor es poético, en tanto produce una metáfora de la vida humana que termina de completar el espectador al interpretar o integrar a su subjetividad el producto poético que percibe. No se trata de mimetizar duplicando la lógica de las acciones de la realidad empírica, sino de construir mediaciones metafóricas fundadas en la autonomía de la *poíesis*. Esa no naturalidad de la *poíesis* es lo que genera la lógica interna del ente poético que es completamente independiente de su creador (Dubatti, 2007, p. 101). Un ejemplo de ello es cuando el actor, habiendo acudido a una buena técnica, por supuesto, no tiene que pensar o hacer “como el personaje”,

sino que éste piensa y hace autónomamente sin la mediación de la persona natural y social de quien lo interpreta. Y no sólo eso, también, como pasa con todo producto artístico, una vez se expone a la percepción pública, pasa a ser un ente independiente que adquirirá significaciones insospechadas por el hacedor.

Si el actor genera el acontecimiento poético, ¿qué sucede con el actor en dicho acontecimiento?

Si hay un fenómeno que se comprueba empíricamente en el hacer actoral, impecablemente explicado por Dubatti, es que cada actor posee una dramaturgia independiente de la trazada en el texto o por el director. Esta “dramaturgia de actor” es una escritura en el cuerpo, en el espacio y el tiempo del acontecimiento, lo cual implica una lectura, por parte del actor, sobre los materiales dramáticos que él mismo produce. La expresión “el actor escribe y lee su propia escritura” significa que el actor encuentra su propio modo de producir su texto y ejecutarlo en el mismo momento en que actúa. En otro nivel se dan la reescritura y relectura que hace todo actor cuando re-enuncia desde su cuerpo (es decir, desde su acción, su poética, su trabajo, su concepción) textos que pertenecen a otros (Dubatti, 2014, 189). Por eso se puede decir que un personaje clásico como Hamlet, por ejemplo, se reescribe de forma singular en cada actor, pues esa reescritura “está en todo lo que implica el cuerpo de ese actor produciendo cuerpo poético, en la cultura y circunstancia existencial inscriptas en ese cuerpo, en su voz y el decir, en sus ritmos y en la espacialización, en sus saberes técnicos y en su disponibilidad, en su capacidad de resolución creativa, en la territorialidad y la historicidad de la re-enunciación y en la posibilidad de generar cambios concretos sobre la dimensión lingüística del texto (incluso por accidente, por influencia del contexto o por azar) (...) El actor funda un

territorio poético propio que se manifiesta en el acontecimiento de actuación, no en la grafía del discurso del director ni en el texto del autor (Dubatti, 2014, p. 191).

En el acontecimiento poiético, el ser del actor se descubre como productor de un ente vivo, poético, en tanto rompe con las asociaciones que se hacen entre los elementos concretos del mundo cotidiano y los instala en otro nivel de realidad, en otro contexto, componiendo uno nuevo y llevando dichos elementos más allá de su sentido común, al abrir un horizonte de sentido alterno.

Ontología del Actor

Con los insumos anteriores se puede entonces construir una ontología del actor completamente independiente del medio en que realice su oficio. Una ontología del actor correspondería, pues, al estudio del actor como cuerpo productor de acciones y generador de entes y acontecimientos poéticos. Se trata, entonces, de la ontología de una actividad humana que produce metáfora materializada en el propio cuerpo.

Para comenzar, no se puede soslayar la denominación “actor” que quizás podría explicarse con el neologismo “actuador”, en tanto el actor es un realizador o hacedor de acciones. Unos párrafos más arriba se citaron las características de las acciones actorales, lo cual demuestra que no interesan a este análisis las acciones en el plano que Heidegger llamaría óntico, verbigracia, las que el actor debe llevar a cabo en el espacio *a-la-mano* escenográfico (desplazamientos, movimientos y gestos que corresponden al desarrollo lógico del drama), sino acciones de tipo ontológico que pertenecen a la esencia del ser del actor como son aquellas destinadas a generar el acontecimiento poético. Como ya se afirmó antes, las acciones actorales generan un espacio metafórico que comparte con el espectador (presente o no), pero ello no significa que dichas acciones sean necesariamente ficcionales. La metáfora o ente poético que el actor produce (su personaje) tiene una realidad y una

ontología propias, ya que el ente poético “funda un nuevo nivel del ser”, es decir, origina un “salto ontológico” que va en consonancia con el espectador que así lo reconoce. “Esta capacidad de saltar a otro nivel y establecerse en paralelo, en distinción, le otorga al ente poético una naturaleza metafórica” (Dubatti, 2014, p. 46). La ficcionalidad ocurre en el campo semiótico, pero no en el ontológico, ya que el actor insufla de vida su “producto poético” con su cuerpo viviente, indispensable para llamarse *actor*, aspecto que en su caso se complejiza en la trama heterogénea de una triple corporalidad que comprende:

El cuerpo natural-social, correspondiente a la realidad cotidiana de la persona social del actor —que habita en un espacio y tiempo territoriales e históricamente determinados— y cuya presencia física es esencial del acontecimiento poético.

El cuerpo afectado, que es “el cuerpo natural social original pero tensionado por la nueva forma” (Dubatti, 2014, p. 30) y que supone un trabajo técnico por parte del actor en su doble inflexión: corporal (física y físico verbal) e interna (conceptual-intelectual o emocional).

Finalmente, el cuerpo poético o “la de-subjetivación del cuerpo natural social en un cuerpo otro, el cuerpo de la nueva forma” (Dubatti, 2014, p. 30): el personaje *siendo* interpretado, actuado.

La naturaleza de la relación entre estos tres niveles es de permanente tensión y convivencia. Lo que el espectador ve es el conjunto que componen el cuerpo natural social del actor, el trabajo corporal que instala generación de *poíesis* y el cuerpo poético que absorbe y transforma el cuerpo natural social del actor en la materia forma del ente poético (Dubatti, 2010, pp. 67, 68). El devenir poético del cuerpo del actor en ente poético “accede a la fundación-instauración de otra esfera del ser. El ente poético es a la vez territorial y

desterritorializado a través de la doble dimensión de cuerpo físico y cuerpo poético tensionados, conectados y opuestos, en el acontecimiento poético” (Dubatti, 2007, p. 101).

Por último y en concordancia con la conclusión del apartado sobre la *poíesis* del actor, se puede afirmar que el actor no *es* tal sin la expectación, aunque ésta sea virtual, espontánea o asincrónica. El actor actúa para mostrarle a otro algo que antes no estaba ahí. El actor de teatro será, no sólo observado, sino percibido por un público reunido en un mismo espacio; el actor de cine será obligatoriamente percibido y registrado por el cuerpo técnico y lo será también por una audiencia no presencial; el actor callejero será notado eventual y casualmente por los transeúntes en el espacio abierto de la ciudad, en fin, el actor es, si y sólo si puede validar su presencia por medio de la percepción del Otro. El ser percibido es constituyente del ser del actor, pero no se trata de una percepción cualquiera, sino de un registro poiético y poético, es decir, que produce sentido y que comparte un espacio metafórico con la producción poiética y poética del actor.

La expectación es también un tipo de *poíesis*, pues artista y espectador son creadores, ambos dan y reciben, pero la del espectador es una creación dirigida por la creación fundadora e inicial del artista que realiza un “llamamiento” al espectador (Dubatti, 2007, p. 57). Habría que señalar la diferencia insoslayable entre la condición aurática de la *poíesis* del actor teatral y el factor mediático del actor de cine o televisión, distinción determinada por la naturaleza de la expectación. Benjamin (1999) ya lo había indicado al decir que el arte aurático es aquel arte que no se puede reproducir, el arte propiamente dicho en tanto “aparecimiento único” (p. 47). Es cierto que el actor de teatro se enfrenta con la fatalidad de aquel momento excepcional e irrepetible de la escena viva, provocadora de un vértigo que invoca la muerte y que se deshace en el mismo instante en que se efectúa; de aquella ocasión volátil no queda nada, pues, aunque alguien en la sala consiga filmarla,

la crudeza de su materialidad es irrecuperable. No obstante, en el actor mediático persiste el recuerdo aurático originario, ya que su cuerpo presente y nervioso sigue siendo el medio sobre el cual imprime las imágenes de su creación poiética, que cada vez ejecuta de manera única, aun cuando se le exija repetirla un millón de veces en una grabación. Por tal motivo, el ser del actor debe desmarcarse del ser del teatro, su casa matriz, pues este último es eminentemente aurático, mientras que no lo es la reproducción y adaptación tecnológicas de sus obras. Todo actor, mediático o no, debe *estar* en el *presente* de la escena (ya sea filmada o viva) y esa espacio-temporalidad es ontológica, es decir, constitutiva del ser del actor y aurática en su modo esencial. En la escena, el actor no piensa que es otro, simplemente, ese otro es *poíesis* en su cuerpo.

Así se tiene que el actor *es*, por un lado, en su hacer material y accionar vital dentro de un espacio concreto; y por otro, en su producir metáfora y en el estar presente de su cuerpo afectado (dilatado, transformado) en un espacio poético que comparte con, al menos, un observador, real o virtual.

La *Poíesis* del Actor Bajo el Dominio de la *Alétheia*

Antes de tocar frontalmente el asunto de la verdad que surge en la obra de arte propia del actor, en este apartado se pasará el hacer poiético del actor por el tamiz del dominio de la *alétheia* para observar el modo en que las características de ésta y las relaciones con sus elementos constitutivos, identificadas por Heidegger y tratadas en el primer capítulo, pueden iluminar el ámbito de la *poíesis* del actor otorgándole a ésta el estatus ontológico que concierne a la línea de argumentación que se viene siguiendo.

El Acontecimiento

Debe recordarse que *poíesis*, aún desde Aristóteles, incluía la música, el ditirambo, la danza, la literatura y las artes plásticas, es decir, se refiere tanto al proceso de creación

artística como a los objetos artísticos en general. Luego vendría Heidegger (2021) a completar el concepto al decir que “todo arte es en su esencia poema” (p. 52). Desde ahí, se llamará *poíesis* a la producción artística, la creación productiva de entes artísticos y a los entes artísticos en sí (Dubatti, 2007, p. 91). Aunque el interés de Dubatti (2007) es principalmente la *poíesis* teatral, a partir de su reflexión (p. 91) se puede inferir que, en el actor, la *poíesis* es trabajo poético y objeto poético. La acción poética del actor genera un ente (el *ente poético* cuyo “espesor” es el *cuerpo poético*: el ente poético informa la materia del personaje), ausente e inexistente antes y después de la acción. Por esa doble dimensión de trabajo y ente, la *poíesis* es un acontecimiento: acción humana y algo que pasa. El tipo de acontecimiento que tiene lugar en la *poíesis* actoral es uno que instauro o pone a existir un nuevo ente que adquiere, además, soberanía poética. Esto es, que la metáfora (el artefacto poiético) adquiere un sentido autónomo, independiente de su hacedor. Se está hablando de un acontecimiento ontológico porque se genera un salto desde una órbita del ser a otra, donde el estatuto ontológico del nuevo ente es metafórico porque ocurre y existe en paralelo con la realidad cotidiana, de la cual se desvía. He ahí el primer aspecto *alétheico* de la *poíesis* actoral: tanto la *alétheia* como la *poíesis* actoral son acontecimiento propicio o apropiador porque fundan un mundo; en el caso del hacer actoral éste consiste “en la producción de un ente poético, dotado de rasgos ontológicos singulares, a partir del que se producen procesos de semiotización que nunca se completan o agotan (Dubatti, 2007, p. 89).

Cuando se habla del acontecimiento en el sentido de la *alétheia*, debe tenerse en cuenta que lo que se refiere a la “semiotización” es un proceso que no le pertenece al acontecimiento en sí, pues no todo lo que está o se hace en la escena se convierte en signo. Por este motivo se cita constantemente a Dubatti, un teórico del teatro que se alinea con la

postura que se ha tomado en la presente argumentación y que se apoya en el acontecimiento como fundamento de la *poíesis* actoral. Desde ese ángulo se asevera que en la escena hay mucho más que signos, donde sólo una parte del cuerpo poético se constituye en lenguaje y en representaciones sígnicas de comunicación porque el acontecimiento poético del actor es pre-semiótico no obstante ser condición de posibilidad de la semiotización. Dubatti (2014) lo especifica de este modo con respecto al teatro: “reducir el teatro a producción de signos y a voluntad de expresión y comunicación a través de esos signos es omitir la entidad del cuerpo poético como acontecimiento” (p. 31). Al trasladar dicho planteamiento a la atmósfera del actor —que produce un ente poético que adquiere espesor en el cuerpo poético (el cuerpo que materializa la información poética)— se colige que el actor no es sólo un decidor de textos ni alguien que comunica un mensaje a través de acciones, gestos y expresiones, sino un generador de un evento existencial, un “estar” sin el cual el proceso de semiotización posterior no puede tener lugar ni mucho menos desarrollarse.

El Conflicto y la Lucha

El siguiente rasgo se desprende de las indicaciones segunda y tercera que Heidegger identifica en la noción de *alétheia* como des-ocultamiento registrada en el poema didáctico de Parménides: la palabra “des-ocultamiento” supone un conflicto entre el ocultarse y des-ocultarse y, por lo tanto, una lucha.

En el área de la interpretación dramática, la tensión intrínseca de la triple corporalidad del actor (cuerpo natural social, cuerpo afectado y cuerpo poético) es la lucha de fuerzas sin la cual el acontecimiento poético no puede darse y consecuentemente tampoco traer a la presencia el ente poético. La verdadera correlación de fuerzas es siempre doble y antagónica: la que se produce entre el cuerpo natural-social y el cuerpo que debe

utilizar las herramientas técnicas para alejarse o desviarse del cuerpo natural-social (o sea, el cuerpo afectado o transformado en aras de construir un personaje), y la que existe entre este último y su resultado como cuerpo poético (el personaje en acto). La *alétheia* y la *poíesis* actoral se mueven en un ámbito agonal, de ida y vuelta, en el que el cuerpo personal del actor (cuerpo social- natural) y personaje (cuerpo poético) se encubren y des-encubren el uno al otro en un acontecer constante que constituye una batalla de dominación. Gestar un mundo dentro de otro implica violentar lo natural-social, o sea, exige un esfuerzo contra la dirección natural de los cuerpos, el espacio, el tiempo, lo cual requiere el manejo de saberes, competencias y un trabajo de fuerte voluntad (Dubatti, 2007, p. 119).

La lucha también involucra la necesidad de dominar, seducir, atraer y despertar la mirada del espectador, aspecto esencial de la teatralidad: “hay teatralidad allí donde se juega a sostener la mirada frente a otro, o bien, para ser más precisos, donde se trata de dominar la mirada del otro” (Dubatti, 2007, pp. 150, 151).

Si ha de seguirse la línea de pensamiento de Heidegger, el sentido que tiene “la lucha por la dominación” en este contexto, no puede ser jamás el que se deriva del emplazamiento sujeto/objeto instaurado en la Modernidad y del cual el filósofo alemán es profundamente crítico. Esta lucha de fuerzas que se produce en la comarca de la *alétheia* no supone un vencedor, ya que la batalla misma es la esencia de la emergencia del ente poético. No puede darse el des-ocultamiento sin el ocultamiento y viceversa. Aún la mirada seducida del espectador de una obra teatral no es un caso cerrado; debe ser continuamente despertada y llamada a la presencia del acontecimiento.

La Physis

Lo que en nuestro idioma se ha traducido como “naturaleza”, tenía para los griegos una significación íntimamente ligada con la noción de *alétheia*. Lo confirma Heidegger

(2021) al afirmar que *poíesis* no es sólo un producir, “no es sólo el acto de traer-a-aparecer y traer-a-imagen que es propio del artista y del poeta. También la *physis*, el emerger-desde-sí, es un producir, es *poíesis*. La *physis* es *poíesis* en el más alto sentido” (p. 21). De tal manera puede asociarse el territorio poético que funda el arte del actor como una *physis* desde donde emerge su alegoría, su metáfora, su creación poética y artística. “Porque lo que está presente por medio de la *physis* tiene en sí mismo la posibilidad de surgir, que es inherente al producir” (Heidegger, 2021, p. 21). Esto es, que el reino fundado por el ente poético (el actor en estado creativo) tiene las características de una matriz desde donde hay infinitas posibilidades de emergencias que se encuentran en lo oculto y que serán desocultadas, configurando así el acontecimiento poético.

La Técnica (téchne)

Heidegger (2021, pp. 14, 15) objeta la concepción moderna de la noción *téchne* que es la que se ha comprendido históricamente en Occidente a partir de dos afirmaciones: “la técnica es un medio para un fin” y “la técnica es una actividad humana”. Según el pensador, las dos frases corresponden respectivamente a la determinación instrumental y antropológica de la técnica. Se pondrá la atención sobre la primera, que vela por una técnica que pueda dominarse, de manera que no escape al control humano. El problema que detecta Heidegger es que en esa voluntad de dominación, se olvida o se encubre la verdadera esencia de la técnica. Para llegar a ella, prosigue el filósofo, es preciso preguntarse por lo instrumental mismo que implica indagar en lo que se entiende por medio y por fin. Se le llama medio a “aquello con ayuda de lo cual algo es realizado y, así, obtenido. Se llama causa a lo que tiene como consecuencia un efecto (...) También el fin, con arreglo al cual se determina la naturaleza de los medios, vale como causa. Donde se persiguen fines y se aplican medios, donde domina el carácter instrumental, allí impera la

causalidad” (Heidegger, 2021, p. 16). Al traer a cuento la teoría de las cuatro causas de Aristóteles (material, formal, final y eficiente), Heidegger puntualiza que lo que en Occidente se tradujo como realizar y efectuar para designar la “causalidad” no tiene nada que ver con lo que dicho concepto significaba para los griegos de la Antigüedad. En el dominio de la *alétheia*, la causalidad remite a un ser-responsable-de. Ese es su sentido inicial. Las cuatro causas son cuatro modos, co-pertenecientes entre sí, de ser-responsable-de traer algo a aparecer. Heidegger advierte que este “ser responsable de” no puede comprenderse en sentido moral, sino en sentido griego, esto es, desde un “dejar venir a la presencia”; un brindarle a algo la ocasión de aparecer; un dejarlo venir a su completo advenimiento (Heidegger, 2021, p. 20), por lo cual “toda acción de ocasionar aquello que pasa y avanza de lo no presente a la presencia es *poíesis*, pro-ducir, traer-ahí-delante” (Heidegger, 2021, p. 21). “La palabra *téchne* no sólo designa las actividades y las habilidades del artesano, sino también el arte refinado y las bellas artes. La *téchne* pertenece al producir, a la *poíesis*; ella misma es algo poético” (Heidegger, 2021, p. 23). Por otro lado, la *téchne* también está relacionada con *episteme*, lo que la remite a un modo de conocimiento, asociado con el estar familiarizado con algo, entenderlo en profundidad, ser experto en ese algo. Tal manera de conocer proporciona una apertura y en cuanto apertura es también un modo de des-velamiento. Más tarde, Aristóteles establecería la diferencia entre *téchne* y *episteme* caracterizando el objeto que desvelan y el modo en que lo hacen, desde donde obtiene que *téchne* desvela “aquello que no se produce a sí mismo y que todavía no está ahí delante de nosotros, por lo que puede aparecer y acaecer ahora de una manera, ahora de otra” (Heidegger, 2021, p. 23).

En los predios del arte teatral, la técnica del actor que define Dubatti (2007, p. 115) es el conjunto, tipo, calidad y pertinencia de las estrategias que desarrolla el artista para el

trabajo de producción de la *poíesis* y su formación de disponibilidad (adquisición de saberes, entrenamiento, capacitación). La relectura que se podría hacer de la anterior declaración, bajo las consideraciones de Heidegger, es que sólo después del movimiento naturalista que se estudió en el segundo capítulo y que concentró la verosimilitud del arte dramático en la *poíesis* del actor, las técnicas actorales (y con más intensidad la de Stanislavski) convirtieron la técnica interpretativa en un modo de traer a la presencia un tipo de verdad que no se había contemplado antes del mencionado estilo teatral.

La *téchne*, tal como la comprende Heidegger, actúa en la *poíesis* actoral como una vía de conocimiento exhaustivo del propio instrumento, el cuerpo, donde éste debe aprender a afectarse, dilatarse e informarse intelectual, física y emocionalmente mediante ejercicios de entrenamiento específico, para ocasionar el surgimiento del ente poético. La técnica actoral, a la luz de la *alétheia*, es la facilitadora del acontecimiento poético, la directa responsable de que se produzca y el trampolín desde donde el artista saltará para acceder a un nuevo ámbito del ser, soberano y autónomo ontológicamente.

La Acción (el pragma)

Aunque ya se hizo referencia al tipo de acciones actorales, en virtud del cedazo (*alétheia*) por el que se están pasando los componentes de la *poíesis* del actor, sería oportuno traer a cuento lo que Heidegger anota en el *Parménides* con respecto al *pragma*. Como ocurrió con la *téchne* y con tantos términos que al producirse la transformación en la esencia de la verdad perdieron el sentido original griego, *pragma*, traducido en Occidente como “acción”, primigeniamente alude a “asunto” o “cosa”. Su relación con la acción se produce porque, en la acepción griega, “también las cosas actúan; en tanto como cosas presentes y a la mano, se hallan en el ámbito de la mano. La mano se alarga hacia ellas y las consigue (...) El alcanzar consigue algo” (Heidegger, 2021, 104). Ese “conseguir algo”

es *pragma*. “Se entiende por “acción” el dominio esencial unitario de las cosas a la mano y del hombre que obra manipulando. A la acción comprendida de este modo pertenece por necesidad esencial el “camino” (*méthodos*) como el curso circunspecto que va y viene entre lo que es a la mano y el hombre que obra manipulando (...) Al dominio esencial de *pragma*, esto es, a la acción comprendida esencialmente, pertenece el camino que se dirige directamente hacia lo des-oculto”(Heidegger, 2021, p. 105).

En un sentido más académico puede hablarse de *despragmatización* y *repragmatización*, ya que la *poíesis* actoral se despragmatiza del régimen utilitario real al afianzar las licencias de soberanía y autonomía del arte; paradójicamente, como lo describe Dubatti (2007, p. 121), “al negar su carácter de “útil” descubre sus aportes específicos, su utilidad singular, especialmente en materia de experiencia y conocimientos (por ejemplo, su carácter de “iluminación profana” a la que se refirió Benjamin).

Sin perder de vista la perspectiva anterior, se puede afirmar que las acciones propias del acontecimiento poiético que genera el actor son *pragma* en su sentido inicial, en tanto son obradas por medio de un instrumento a la mano (su cuerpo) que el actor manipula (usa, utiliza, trabaja, afecta) con el fin de alcanzar un estado, un curso, un camino conducente a des-ocultar el cuerpo poético.

El Mirar Fundamental (theáō)

En su sonada crítica a la metafísica moderna, con todos sus determinantes epistemológicos, Heidegger apunta que con ella se perdió la perspectiva del mirar ontológico, al establecerse el mirar objetivo (científico) y representativo de aquello que mira y que se encuentra fuera del ámbito del sujeto. El sujeto moderno mira pragmáticamente, pues aquello que mira es un útil para obtener una imagen y un resultado

simbólico. Según lo dicho por Heidegger, el sujeto de la Modernidad se excluye a sí mismo de esa mirada esencial, es decir, es una mirada ausente del mirar en sí.

En el *Parménides*, el maestro de Alemania introduce el mirar desde su significado griego. *Theáō* llegó traducida a nuestro idioma (en su forma medial, señala el autor) como “contemplar” o “presenciar”, por eso se habla de *théatron*, el lugar del espectáculo, el teatro. Sin embargo, *theónai* alude al antiguo *théa* que significa “proveerse a sí mismo con la mirada” donde en esa mirada algo se ofrece y se presenta a sí mismo. “*Theáō* es más bien el mirar en el cual quien mira se muestra a sí mismo, aparece y *es ahí*” (Heidegger, 2021, p. 133). Este mirar no está mediado por la voluntad o conciencia de mirar algo que se encuentra en un espacio fuera, sino un mirar dispuesto a que aquello que ha de ser mirado, se manifieste y salga al encuentro. En el *theáō*, lo que ha de ser mirado es el ser mismo que aparece desde lo oculto y es des-ocultado en el mirar; en últimas, es la condición de posibilidad de todo mirar. Heidegger (2021) es categórico al declarar que este modo de “el mirar” sólo es concebible en el reino de la *alétheia* “porque la mirada que muestra el ser mismo no es nada humano, sino que pertenece a la esencia del ser mismo como perteneciente al aparecer en lo des-oculto” (Heidegger, 2021, p. 134).

Para hablar del mirar que opera en la *poíesis* del actor, conviene dejar claro que, por ser la expectación un elemento constitutivo de la teatralidad que, como se consideró más arriba, es la casa madre del ser del actor, no se puede eludir que, ópticamente, una sala llena de espectadores produce un fenómeno único que no experimenta el actor en un set cinematográfico o de televisión. Sin embargo, la mirada *aletheica*, según la tesis que se quiere sostener en el presente análisis, se sigue manteniendo en uno u otro caso por cuanto no se trata de la mirada de los espectadores (sujetos) que miran un objeto que se encuentra delante o frente a ellos (la representación teatral o los actores mismos). En el

acontecimiento poético que todo actor genera en la escena, viva o atravesada por la mediación tecnológica, el *theáō* sucede casi como una epifanía tanto para el actor como para el que ve su actuación en particular. En el actor ocurre como efecto de la preparación técnica (o de la inspiración) una vez se ha puesto en práctica un tipo especial de auto-observación. Todas las técnicas actorales trabajan, en primerísima instancia, con la mirada (puede ampliarse a “percepción”) que el actor tiene sobre su cuerpo natural-social, que es, digamos, el material bruto con el cual habrá de trabajar para lograr “darle ser” a un personaje. Estas técnicas están destinadas a proveer las herramientas para regresar al mirar esencial, y despojarse del mirar objetivo, crítico y enjuiciador que el actor dirige hacia su propio cuerpo y, por lo tanto, al del personaje o cuerpo poético (a ello se refiere aquello de que un actor no juzga nunca a sus personajes). La técnica deberá aplicar el entrenamiento para liberar el cuerpo del actor de la mirada representacional que siempre limita sus posibilidades expresivas. Heidegger es reiterativo en su explicación sobre el carácter no racional e involuntario del *theáō*, porque es un mirar el ser mostrándose a sí mismo y que sucede cuando el actor se libera de la mirada intencionada sobre su propio cuerpo, lo cual puede lograrse sin “buscar” la mirada fundamental (ya que ésta surge, aparece), sino detectando lo que obstruye su ocasión de aparecer.

En un siguiente nivel, o sea, en el territorio poético, ya cuando se instala la alegoría como un mundo paralelo (la escena), en donde se pone a existir uno diferente y nuevo que allana el camino para que surja un cuerpo poético ontológicamente distinto de la persona social y política del actor, el *theáō* acontece de igual forma en el encuentro donde el cuerpo del hacedor y el cuerpo poético se miran, apareciendo el ser del uno y del otro ante la mirada del uno y del otro. Cuando el personaje puede mirar a su hacedor desde el otro mundo, sucede el *theáō*. El actor que ha creado un personaje (cuerpo poético) no ha

buscado encontrarse con esa mirada, tan propia y tan ajena que le muestra, a su vez, su ser como actor. Ese mirar produce sobrecogimiento, extrañeza, asombro, todas señales de que no se trata de una mirada ordinaria, sino de una que mira su propio ser aconteciendo.

En un tercer nivel, debe recordarse que el fenómeno del ser mirado por, al menos, un espectador, es existencial del actor; como se ha dicho ya, el actor no es tal si no es observado por otro. Consiguientemente, la expectación le da el ser al actor. El actor se mira esencialmente en el ser del espectador y viceversa. En el teatro se experimenta esa dinámica con toda intensidad porque el público es el espectáculo que el actor percibe desde el escenario y su *poíesis* se verá directamente afectada por lo que ocurra en la sala. Tanto la mirada del actor como la del espectador son *poiéticas* porque producen conjuntamente una experiencia poética, esto es, una experiencia que instaaura un mundo alterno con respecto al que cada uno vive en su cotidianidad y que posee sus propias leyes. Ambas miradas están abiertas a esa experiencia y se encuentran en el centro del territorio poético; ese encuentro es el *theáō*. Aquí podría aceptarse la postura benjaminiana en cuanto a que lo aurático de la mirada en el acontecimiento teatral se pierde cuando la *poíesis* actoral está mediada tecnológicamente. No obstante, como se ha tratado de argumentar, el espectador nunca desaparece de la estructura existencial del actor, ya que éste cuenta con esa expectación y también, originariamente, se valida como “ser actor” en la garantía de esa mirada.

El Espacio

En el *Parménides* Heidegger concibe la *alétheia* como una comarca, un reino, un dominio y, muy específicamente, como un tipo de “paraje” o lugar. Asimismo, el tipo de espacio que se va a considerar en la *poíesis* actoral no corresponde al entorno concreto de la escena (el escenario, el set de televisión o de cine, o el lugar escenográfico y artificial que

la ambienta) ni tampoco al espacio físico del teatro o el estudio donde están dispuestas las cámaras, lugares que, sin lugar a dudas, forman parte de la compleja simultaneidad espacial con la que el actor tiene que lidiar en el ejercicio de su trabajo técnico. Dado que el abordaje que se ha emprendido es eminentemente ontológico, concierne a este estudio describir el espacio del acontecimiento poético del actor sin desasir la mano de Heidegger.

“Ni el espacio es en el sujeto, ni el mundo es en el espacio”, dice Heidegger (2021) en *Ser y tiempo*. Es decir, que “el espacio no se encuentra en el sujeto, ni éste contempla el mundo “como si” fuese en un espacio, sino que el sujeto, ontológicamente bien comprendido, es espacial” (p. 127). Está en el ser-ahí “dar espacio”.

Sin olvidar el anterior presupuesto, se recordarán las nominaciones utilizadas por el maestro de Messkirch en el capítulo 1.4. con referencia a la *alétheia* en cuanto paraje del acontecimiento.

Heidegger (2021) nos habla de la *alétheia* como lugar de sobrecogimiento, partiendo de un fragmento del poema de Píndaro (p. 97) que la relaciona con vocablos que aluden a “floreCIMIENTO”, “esencia”, “regocijo”, pero también a la ocultación que aparta las acciones del camino directo. También se la concibe como el lugar de lo demónico, de lo extraordinario, del mito, de la mirada originaria y de la palabra.

El carácter del sobrecogimiento es también agonal, mas no es un sentimiento, sino una disposición que el hombre porta en su ser y que se impone a él desde su condición de retraimiento. Es allí, en ese paraje, dice Heidegger, desde donde surge el canto del poeta, que des-oculta el ser al éste donarse al poema.

En el contexto de la *poíesis* actoral, el lugar de sobrecogimiento no es otra cosa que el territorio desde donde emergerá el ente que convertirá el cuerpo natural-social del actor en cuerpo poético. En palabras de Tavira (1999), para quien lo teatral es esencialmente

paradojal, el actor habita la ausencia para que pueda, en ese vacío, instalar un reino soberano, uno “que no es de este mundo” (p. 26), por lo tanto, extraordinario, porque no se parece a ninguna cosa aunque esté hecha de los elementos ordinarios de la vida. Bien lo confirma Heidegger (2021) cuando, para describir lo demónico, resalta que su carácter extraordinario solamente puede darse en la forma de lo ordinario (p. 131). El poeta es quien puede organizar el mundo ordinario de modo que resulte extraordinario, y tal acción se lleva a cabo en el espacio sobrecogedor del acontecimiento artístico: “el laberinto de la mente del actor” (Tavira, 1999, p. 13).

Como se observó en el primer capítulo, en la segunda parte del *Parménides* Heidegger introduce y elabora la noción de *lichtung* como fundamento de la *alétheia*. El filósofo describe aquello que proporciona la posibilidad de que acontezca la *alétheia*, y que es, asimismo, un lugar, un claro de bosque, una llanura. Si la *alétheia* es alegorizada como un reino, dominio o comarca, la *lichtung* es aquel claro despejado que acoge e ilumina el territorio de la comarca. Es el espacio abierto que posibilita la aparición del ser y también su retraimiento. ¿A qué espacio correspondería la *lichtung* heideggeriana en el ámbito de la *poíesis* actoral?

Tavira (1999) se refiere al arte de la personificación como “el poder de *abrir* el microcosmos de uno para contener el macrocosmos de otro, es decir, el mundo, que sólo así llega a ser el gran teatro del mundo” (p. 18). Para el actor es la “residencia mental de una apertura” (Tavira, 1999, p. 21) que no es otra cosa que la libertad y anchura de ser capaz de contener un mundo dentro de otro. De este modo se puede comprender la esencial espacialidad del ser, que es un estar abierto.

En este apartado es necesario aludir, aunque sea superficialmente, al debate sobre la secuencia re-presentar, presentar y sentar que analiza Mauricio Kartun (Dubatti, 2010, p.

33). Entre los teóricos del teatro es recurrente la pregunta sobre éste como el lugar de la representación, inquietud que involucra directamente al actor. Jabobi (Hormigón, 2008, p. 441) se pregunta “¿quién está en el escenario?”. No se puede desatender este interrogante porque remite al lugar de la identidad del actor en el proceso y resultado de su *poíesis*.

Primero, hay que afirmar, sin hesitación, que el actor es, ante todo, una presencia, uno que “está”, es un *Da-sein*, un ser-ahí que “se presenta”; de modo que la escena existe porque el actor está en ella; y segundo: ¿es el actor él mismo o acaso otro? Lo importante desde el tema del espacio de creación del actor, es que el actor re-presenta (del latín *re-prae-sentare*) en la medida que presenta, en el espacio que también es su cuerpo, el mundo de su personaje a partir de su propio mundo; el actor reitera, vuelve a presentar el mundo ya en el contexto de la realidad de su personaje; al hacerlo, trae a la presencia, pone a existir ese otro mundo en el cuerpo poético que es su personaje; es decir, sienta su mundo abriéndole espacio (porque está en su ser darlo) en el territorio de la escena. Que sea un mundo metafórico no significa que carezca de realidad —que ya sería simbólica—y, por lo tanto, de un espacio donde “sentar-se” o establecer-se.

En el campo de la *poíesis* actoral, dice Eduardo del Estal (Dubatti, 2010, p. 12), el lugar de la identidad no es un límite infranqueable, no hay un tercero excluido que evita la paradoja; es un borde que genera espacios que jamás devienen en identidades porque son “extensiones des-bordadas”. “El borde es el tercero excluido-incluido que no está ni en un cuerpo ni en otro”. El discurso identitario no tiene lugar en el acontecimiento poético del actor porque es en lo abierto, en lo “sin límite”, en la *lichtung* del misterio del Estar en las márgenes del Ser —donde es posible ser Otro— lo que provoca el estallido poético que, es en sí, *alétheia*.

El Tiempo

Heidegger (2021, p. 407) es el filósofo que piensa el *Da-sein* como tiempo (“temporal en el fondo de su ser”), pero también como espacio, no desde su relación fáctica con el tiempo que “se tiene”, se calcula y se ahorra, ni con el espacio en metros que se habita, sino desde el puro acontecer “ahí” de su existencia finita. La esencia del *Da-sein* es ser y estar en un tiempo que le es propio y tal es el destino en el cual se encuentra arrojado. Por otro lado, ser es un verbo en infinitivo que no está conjugado en tiempo alguno, lo que invita a pensar que el ser habita por fuera del tiempo que el sujeto moderno mide, y en un lugar vacío. O mejor, esa temporalidad intrínseca que es existencial del *Da-sein* y que es condición de posibilidad para que se haga del tiempo un objeto contable, no es un transcurrir, no es el tiempo cotidiano que “pasa”, sino una instancia indeterminable del acontecer, un ahora del que no se puede tener noción sino interpretándolo en el ahí.

El actor en escena no cuenta el tiempo. El tiempo de la escena contiene al actor cuyo ser acontece, sin más. En otras palabras, para el actor, el tiempo no existe, tal como le ocurre a todo artista que, embebido en su hacer, olvida el tiempo que le han enseñado a concebir como un objeto. El tiempo es, entonces, el acontecimiento poético en sí, en donde surge o aparece un modo de ser, que no se acaba, sólo se oculta y des-oculta en el juego pendular del acontecimiento. La dificultad que todo filósofo encuentra al preguntarse por el tiempo y que Heidegger (2010) puntualizó es que, siempre se lo piensa desde el ahora presente que, además, determina su medición en pasado y futuro, donde ese futuro tiene a la muerte como certeza indeterminada. Fuera de ese presente, el tiempo es impensable. El tiempo pensado desde la *alétheia*, en cambio, “no tiene tiempo para calcular el tiempo” (p. 49). En ese mismo sentido, el actor tampoco. El tiempo del actor es su estar en cuanto ser. Si un actor, en medio de una escena, se detuviera a pensar en la hora que es en la realidad

cotidiana, probablemente el acontecimiento poético se desvanecería en ese mismo instante. El cuerpo afectado del actor experimenta, en carne propia, que el tiempo es su ser y su estar mismos.

El Lenguaje (lógos)

El logos entendido como decir inicial en el ámbito de la *alétheia* o esa correspondencia entre ser y decir, es otro rasgo que se traduce en la *poíesis* actoral a través de la relación, también ontológica, entre el actor, la palabra y el silencio, que también es modo del decir. El ser del intérprete debe llenar de sentido la palabra para que ésta signifique, pero no su “sentido” en términos semióticos o lingüísticos. Las palabras que el actor pronuncia pueden configurar un discurso coherente y bien articulado en materia de fonación y de lógica gramática que semióticamente adquirirá sentido al confrontarlo con el espectador, pero, como se observó, no se puede reducir la *poíesis* actoral a una producción de signos y a una voluntad de expresión y comunicación. Lo que se ha denominado como “cuerpo” y “ente” poéticos no obedece a estructuras racionales, por lo tanto su relación con el lenguaje no se comparece con la de un útil. El actor se conecta con el lenguaje en su estado pre-semiótico, es decir, pre-óntico. El actor experimenta esa conexión primordial por medio de ejercicios técnicos en los cuales la consigna es emitir sonidos (o no emitirlos) o inventar palabras, de modo que comprenda el vínculo orgánico y esencial entre eso que lo impulsa a hacerse escuchar por otro o a escucharse a sí mismo. Luego, cuando accede al texto, lo comprende mejor habiendo explorado su carácter originario. El actor que recita un texto que no está conectado con dicho impulso no podrá experimentar su propio ser aconteciendo—y, por tanto, tampoco el del personaje—, aunque el texto sea previamente catalogado como bello, coherente o inteligente.

El decir del actor des-oculta el ser del ente poético. Esto significa que para que se produzca verdadero sentido en la *poíesis* del actor, aquello dicho (o no dicho como parte del decir) debe fundar el mundo del personaje. Dicha fundación responde a un trabajo técnico, a un método que provee los recursos o cimientos para que ese mundo del personaje pueda establecerse, de manera que cuando el personaje diga o se calle algo, ese decir provenga de su mundo fundado; de otro modo el texto carecerá de significado. Belgrano (2023, p. 176) explica que el sentido que Heidegger le da al lenguaje nada tiene que ver con que éste sea un calco de la razón, un espejo o una copia del mundo, pues la función del lenguaje es, más que comunicativa, mostrativa. La palabra del actor muestra el mundo de su personaje. El ente poético surge, entonces, cuando a través del lenguaje corriente y ordinario de los diálogos, el personaje adquiere existencia verdadera, donde lo revelador y lo extraordinario no son las palabras simples, vulgares o eruditas que significan algo en los diccionarios, sino el impulso genuino de decirlas o callarlas y que “dice” todo de la esencia del mundo de quien las enuncia.

La *Alétheia* como Acontecimiento de la Verdad en el Arte del Actor: *Actuamiento*

El concepto de *alétheia* que recoge Heidegger (2021) es la verdad como des-ocultamiento del ser y, la obra de arte, aquello donde la verdad se pone en obra: “El des-ocultamiento de lo ente fue llamado por los griegos *alétheia*. Nosotros decimos “verdad” sin pensar suficientemente lo que significa esta palabra. Cuando en la obra se produce una apertura de lo ente que permite atisbar lo que es y cómo es, es que está obrando en ella la verdad” (p. 25).

Si, desde el planteamiento de Heidegger, ser y verdad se copertenecen, es el momento de observar cómo ocurre ello en el acontecimiento poético del actor que corresponde a lo que denominamos “obra” en este contexto.

En su análisis de una obra de Van Gogh, donde hay pintadas unas botas de labradora, Heidegger (2021) observa que el ser útil de esas botas es mostrado por el artista a través de los detalles de su gastadura y pesadez, que evocan:

la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde. En el zapato tiembla la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través de ese utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte. Este utensilio pertenece a la *tierra* y su refugio es el *mundo* de la labradora. El utensilio puede llegar a reposar en sí mismo gracias a este modo de pertenencia salvaguardada en su refugio. (pp. 23, 24)

Lo que Heidegger describe en el anterior pasaje es que en el modo en que esas botas aparecen pintadas por el artista, se inaugura un campo de sentido, un territorio de manifestación, se da el acontecimiento propicio (*Ereignis*) que funda un mundo, una época, pero no porque esté enmarcado en una línea cronológica, sino porque, “al abrir un mundo, inaugura también un proceso histórico” (Belgrano, 2023, p. 29). La historicidad de tal acontecimiento es que lega, a la humanidad, “el destino de su esencia” (Belgrano, 2023, p. 211) en cuanto acontecimiento inicial. ¿Cómo se comporta la anterior propuesta en el ámbito del arte actoral?

Debe quedar claro que la “obra” del actor no es la pieza teatral, la película o teleserie (donde su personaje aparece tecnológicamente reproducido) o el monólogo que

interpreta. La obra es el acontecimiento poético convertido en ente poético, es decir, el acontecer de su personaje como producto de su técnica, la hechura de éste o interpretación propiamente dicha, su hacer como ente independiente y distinto del ente natural social desde el cual parte. De ahí que suponga una dificultad extra trasladar la *coincidencia* inherente a la obra de arte como la materia de la cual se compone, donde ésta “es el sustrato y el campo que permite la configuración artística” (Heidegger, 2021, p. 18). En el actor, este sustrato es su propio cuerpo y todo aquello subjetivo que le da forma. La cosa, la materia, la arcilla del actor, la *tierra*, si se quiere, es toda su persona interna y externa; aquella que deberá descomponer o desconfigurar para configurar ese Otro que surgirá de lo oculto de su propio ser y, sin embargo, existirá de forma autónoma, con un nuevo estatus ontológico instaurador de un nuevo horizonte de sentido, un *mundo*, como ocurre con todas las obras de arte cuando salen a la luz y se exponen al *cuidado* de los espectadores.

El Combate entre Tierra y Mundo en la Obra del Actor

El mundo que abre la obra, dice Heidegger (2021), “no es un objeto que se encuentre frente a nosotros y pueda ser contemplado (p. 35). Desde el momento en que un mundo se abre o se “levanta”, se le da sitio a una espaciosidad donde las cosas ahí circunscritas adquieren su propia lentitud, premura, estrechez y amplitud; esto es, a un nuevo orden de significaciones. Para Heidegger “la obra de arte es un acontecimiento, es la apertura de un horizonte donde los entes llegan a ser” (Belgrano, 2023, p. 134).

La tierra, sin lo cual el mundo no puede abrirse, es aquello hacia donde la obra se retira y lo que, en esa retirada, hace emerger al mundo (Heidegger, 2021, p. 33). En el ejemplo del cuadro de Van Gogh, la imagen de las botas de la labradora traen “aquí” su mundo y todo lo que éste evoca. La tierra, en el ámbito del arte actoral, es aquello “aquí”, esto es, el personaje en acto como imagen, actuando, siendo, sucediendo, aconteciendo,

sudando, llorando, gritando, manifestándose gestual y emocionalmente que, con ese modo de estar, le da sitio a un nuevo universo de sentidos.

“La tierra es a la obra de arte lo que el estado de arrojado es al *Dasein*, mientras que el mundo se identifica con la proyección, en tanto que inaugura un conjunto de posibilidades que constituyen un horizonte de sentido”, aclara Belgrano (2023, p. 150). La tierra es el elemento opaco de la obra que se opone a la transparencia del mundo. “El combate entre el mundo y la tierra, es decir, la lucha entre la absoluta transparencia y la absoluta opacidad, es lo que permite que se constituya el claro, esto es, la verdad como des-ocultamiento (...) El mundo no es la verdad, sino que es un elemento constitutivo, junto a la tierra, de la des-ocultación” (Belgrano, 2023, p. 144).

El carácter agonal del arte se complejiza en el arte particular del actor, pues su cuerpo afectado se constituye en el elemento fáctico y opaco de su obra al mismo tiempo que abre un nuevo entramado significativo. ¿Cómo ocurre la verdad en este combate? La verdad en tanto des-ocultamiento *es* el combate mismo. El actor que se ve sorprendido por el advenir del ser de su personaje, que emerge de esa *physis*, o sea, del territorio poético que el actor ha creado mediante su técnica de interpretación, experimenta la *alétheia* como una verdad irrefutable; no porque ésta sea comprobable lógicamente, sino porque le sucede, le ocurre, le acontece el ser en su carne, que, entre otras cosas, nada tiene que ver con la identidad del actor y la del personaje y tampoco con la voluntad de encontrar esa verdad. El actor crea las condiciones de posibilidad para que ese des-ocultamiento se produzca sin la intervención de su voluntad. Crear, según la concepción griega que recupera Heidegger, es un traer delante a la presencia, “es dejar que algo emerja convirtiéndose en algo traído delante” (Belgrano, 2023, p. 152). La creatividad, en su sentido más originario, no produce una mera novedad, sino que recobra lo más antiguo, que

es el ser. Cuando la *alétheia* acontece, actor y personaje se encuentran en el ser como uno, aunque el actor pertenezca al mundo real y el personaje, al de la metáfora. La gran paradoja del actor se reitera en el hecho de que sin este combate originario, ni el actor ni el personaje son posibles.

Desde los lineamientos desplegados en el presente análisis, el actor no es un profesional del mentir, como suelen afirmar algunos. Como se vio en el primer capítulo, Heidegger puso especial atención en la trazabilidad del *pseudos*, en aras de detectar la desconexión con lo que luego en Occidente se instauró como falso y ver si coincidía con *léthe*, que es lo que niega la “a” privativa en *a-létheia*. Su investigación le llevó a determinar que *pseudos*, en el dominio de la *alétheia*, es un modo de ocultación que no alude a la falsedad sino al mismo sentido que se le da a la palabra “seudónimo”, y que no se refiere propiamente a un nombre falso, sino a una suerte de distorsión que, al mismo tiempo que oculta la verdadera identidad, dice algo (o quizás más que el nombre propio) de ella. Se citó el caso de Kierkegaard y sus heterónimos y también el rayo como señal de la presencia de Zeus. En la misma dirección, el cuerpo poético del actor o, si se quiere, el personaje, opera como *pseudos* del ser del intérprete. Del mismo modo que el personaje encubre la identidad del cuerpo natural social del actor con otros gestos y modos de aparecer, también obtiene su verdad emocional y materialidad física de esas mismas canteras del cuerpo natural social por medio del trabajo o técnica interpretativa. El personaje no es un ser falso, sino el rayo que atestigua y avisa que hay una presencia viva que lo enciende con su fuego. Esa presencia es el ser que se des-oculta en el acontecimiento de la *alétheia*. El combate entre el actor y el personaje es aquel donde el primero crea la posibilidad del mundo que el personaje trae a la tierra, sosteniendo una constante lucha por

imponerse el uno sobre el otro, entre uno que abre y otro que cierra, entre uno que acoge y otro que libera. Pero es esta lucha la que constituye el ser en donde, a la vez, se encuentran.

Lo que se quiere llamar *actuamiento*, en la estructura argumentativa que se ha presentado, sería el hecho o efecto del actuar del ser, el acontecimiento propicio de la puesta en acto del ser, es decir, de su realización en la escena. El ser del actor es su actuar, no en el sentido del representar, imitar, falsear o copiar un aspecto de la realidad cotidiana y pública, sino del traer a la presencia el ser en su actuar específico; esa es la verdad que le adviene. Sólo de este modo podrá hablarse de la *poíesis* del actor como una obra de arte y sólo desde allí el personaje, que ya ha adquirido rango ontológico, al actuar su ser, comunicará la verdad originaria que fundará un mundo histórico en el espectador, quien es el cuidador por excelencia de la obra poética y el que completa el círculo poiético más allá de la experiencia estética. El cuidador no es aquel que juzga la obra como bella, buena o mala, sino aquel que se interna “en lo inseguro de la verdad que acontece en la obra” (Heidegger, 2021, p. 49) y se compenetra con ella. Lo bello de la obra del actor, en el ámbito *aletheico*, no será más que ese enigmático viaje de ida y vuelta entre la obra y su curador y el consiguiente claro en donde el *actuamiento* se dona lejos de todas las explicaciones teóricas. El espectador que se siente tocado por el arte del actor, *es* a la par con el personaje: llora, ríe y se enfada con él, siente sus circunstancias, sus contradicciones, sus odios, sus males, se olvida del tiempo. El curador de la obra se olvida de sí mismo, ese “sí mismo” artificial y social, para encontrar en la obra de arte aquello que le muestra su propio ser, aconteciendo más allá de las horas, del espacio físico, y de su sobrevalorada identidad. Si el *Dasein* es el tiempo, el actor es, esencialmente, *actuamiento*: el acontecimiento de la *alétheia* en el arte del actor.

Conclusiones

El rastreo que hace Heidegger de la transformación histórica del concepto de verdad contribuye significativamente a la tesis de la presente investigación que se sostiene en la *alétheia* (ἀλήθεια) para explicar la verdad que se des-oculta en el arte interpretativo.

Fue necesario conocer el viaje que, a través de la mirada del filósofo de Messkirch, llevó a la *alétheia* (ἀλήθεια) griega a traducirse como “verdad” en el sentido moderno. Lo que tal conocimiento aportó fue la comprensión de un modo de verdad aplicable al acontecimiento artístico, en tanto alude a un tipo de des-ocultamiento que compromete el ser y no a un sujeto que razona, juzga o calcula. Podría decirse que el paseo por las diferentes estancias de la transformación de la esencia de la verdad describió, en resumidas cuentas, cinco “parajes”:

La verdad ontológica, analizada por Heidegger a partir del poema didáctico de Parménides, en donde ser y pensar se corresponden ontológicamente, es decir, donde el ser y el pensar están referidos el uno al otro de forma esencial, o también, donde “lo que es, ha de decirse y pensarse” (Heidegger, 2010, p. 165). El dominio en donde se lleva a cabo el ocultamiento y des-ocultamiento del ser determina un modo de esenciación de la verdad que fue perdiendo su sentido original y que, para efectos de la propuesta heideggeriana (el concepto de *lichtung*), fue necesario sondear y, para la meta de la presente investigación, comprender en sentido histórico y no historiográfico; esto es, como acontecimiento apropiador: “ese movimiento que deja llegar a ser las cosas” (Camello Casado, 2008, p. 178) en el cual se da la copertenencia entre ser y pensar.

La verdad lógica como correspondencia enunciativa esenciada en la *homoiōsis* (ὁμοίωσις), que tanto Platón como Aristóteles dieron por sentada desde del ámbito de la *alétheia* (ἀλήθεια), sin que, según Heidegger, ésta fuera explicitada por ellos como aquello

que le otorga la posibilidad a esa corrección entre palabra y ser. Dicho modo de verdad se apoya en la gramática griega, desarrollada bajo el hilo conductor de la “lógica aseverativa” o “doctrina de la proposición” (2021, p. 30).

La verdad revelada, cuya esencia se transforma en aquello que viene “de arriba” y a partir de lo cual adquiere el carácter del mandato, si no del Estado romano fundado por el Imperio, sí el de las autoridades eclesiásticas que sobrevinieron. La verdad como *rectitudo* determina el histórico acontecer del pensamiento medieval, cuya palabra, para que sea verdadera, debe consonar con la Palabra de Dios.

La verdad racional, que se instaura una vez la verdad recae en la *ratio*, y la *adaequatio* ha devenido asimilación de juicios correctos. La transformación de *verum* en *certum* es el acontecimiento propicio que funda la modernidad como época del pensamiento y le abre al *cogito* cartesiano el camino del decir correcto, del uso correcto de la razón (asunto fundamental en Kant) y lo que, según nuestro guía, le ha otorgado el carácter a la verdad como la conocemos en Occidente.

La verdad como *lichtung* es la contestación de Heidegger a la metafísica tradicional. En la *lichtung* se esencia ese “entre el ser y el ente” indecible que caracteriza la existencia del *Dasein*, lo no representable, aquello que, según el filósofo, fundamenta la *alétheia* y que no fue pensada en su esencia por los griegos. La *lichtung* o “claro del ser” es lo aclarado, el despejamiento, “el lugar del silencio”, un espacio vacío en donde es posible toda presencia y toda ausencia, lo que hace posible el ocultamiento y des-ocultamiento, la condición del “acontecimiento apropiador” del ser (Garrido, 2015, p. 167); el espacio heterogéneo donde entran y se retiran todos los entes (Garrido, 2015, p. 168), una nada aglutinante y posibilitadora de ontologías, lejos de la nada nihilista que todo lo devora, pero

también distante de un principio rector que “ilumina” los seres o los crea. El claro sería, entonces, la luz misma.

El arte del actor, como todo acontecimiento creativo, forma parte del misterio paradójico de la existencia, como también lo es la *lichtung*, el claroscuro que posibilita la *alétheia*. Parecería que el “ser” de todo arte estuviera en poner de presente el enigma, una y otra vez, y no su resolución, ya que ello implicaría la muerte del arte mismo.

En el segundo capítulo se intentó mostrar el modo en que, desde el punto de vista metafísico y gnoseológico, el dominio de verdad imperante de cada época se tradujo en la manifestación del arte teatral y, por consiguiente, en el arte del actor. La importancia que ello tuvo fue poner en evidencia que las épocas históricas se determinan por su relación con la verdad y, el teatro, como espejo vivo de la sociedad, resulta ser un documento concreto que concentra en el arte interpretativo del actor lo más íntimo y flagrante de dicha relación.

Para llegar al actor como centro de la verdad teatral hubo que empezar con la definición de su oficio para no confundirlo con los ejercicios de la dirección dramática, de la puesta en escena o con la simple lectura del texto dramático. La *poíesis* del actor es aquella producción esencialmente suya que atraviesa los avatares de los estilos históricos, las narrativas, la tecnología y las disoluciones *posveristas*. Así, pudo llegarse a afirmar que el actor es, fundamentalmente, un creador de un acontecimiento artístico cuyo producto es lo interpretado a través de su cuerpo en presencia de, al menos, un espectador, o desde la sola conciencia de que será observado, como ocurre con el actor mediático.

El ejercicio sobre la verdad del arte escénico permitió el escudriñamiento de su origen, el cual no se tomó en sentido evolutivo ni historiográfico, sino ontológico: el teatro como un medio de comunicación que parte de un impulso mimético inherente a lo humano y que se diferencia del ritual porque no responde a un fin práctico ni dirige acciones,

aunque sí provoque reflexiones sobre ellas desde su condición metafórica, como pasa con todas las artes.

Sobre la base de los dominios de verdad identificados por Heidegger, se rastrearon los respectivos factores activos que de algún modo pudieron haberles concedido su carácter a las artes escénicas de cada época, sin olvidar que no pueden considerarse los únicos, ni tampoco definidores de fronteras precisas. Consecuentemente, se relacionaron *alétheia* y mimesis, *verum* eclesiástico y Orden, *certitudo* moderna y realismo (con su exacerbación en el naturalismo contra el que se rebelaron las corrientes reaccionarias), y, finalmente, posverdad y *des-definición*. Ninguno de los “factores activos”, como se ha resuelto llamarlos en el actual contexto, son exclusivos agentes del modo en que el arte dramático se expresa en cada período histórico, sin embargo, explicitar las conexiones (no tan caprichosas) brinda alimento para seguir pensando filosóficamente el arte.

En Occidente, la mimesis está en los cimientos cognitivos del ser humano y de su originario espíritu teatral, funcionando como una especie de bajo continuo sobre el cual las demás notas se ordenan y desordenan en armonías funcionales y disfuncionales. Es así como hasta el teatro que lucha contra la representación mimética tiene que remitirse a sus coordenadas para violarlas. Se examinó también cómo el arte escénico, en tanto arte, quiere siempre subvertir un Orden, como lo hizo el drama profano al posicionarse como el correlato del drama litúrgico y, el mismo realismo que, aun estando inscrito en el más confiable positivismo moderno, no pudo evitar el éxtasis del desenfreno naturalista y la consiguiente respuesta, igualmente insurrecta, del arte expresionista y simbólico. En cuanto al impacto en el arte teatral de la fragmentación atomizada de la verdad objetiva que sugiere la posverdad, su multiplicidad de expresiones y formulaciones parecen no tener

límite, de modo que rescatar un tipo de verdad que siga dándole sentido al arte del actor contemporáneo es un desafío de marca mayor que merece la pena asumirse.

La dificultad que presenta la gramática de nuestro lenguaje —y que tanto confronta Heidegger— es su aplicación sobre el devenir histórico, al cual se intenta convertir en “línea de tiempo” que progresa y concluye. De ahí que la concepción que Heidegger hace de lo histórico como aquello “inicial” —o como la transformación misma de la esencia de la verdad que funda una época— sea de inmensa ayuda para sustentar la tesis que propone la monografía en curso. Los tiempos que corren dan testimonio de la simultaneidad y la superposición de perspectivas que florecen históricamente, es decir, como acontecimientos propicios de des-ocultamiento del ser que se esencian en la técnica, en el lenguaje, en el arte. Tan es así, que esta investigación ha decidido traer a la presencia la antigua *alétheia* para tratar de demostrar que Ella, la Diosa, no ha perdido su sentido para el arte y mucho menos para uno muy complejo, el arte del actor de todas las épocas o de ninguna, que se sirve del lienzo vivo que es su cuerpo todo, física y emocionalmente, para crear una obra en la cual su propio ser habrá de salirle al encuentro. ¿Cuándo, dónde y cómo ocurre aquello? En el *no-tiempo* del actuar, en el claro del territorio poético y en la forma del *actuamiento*.

El tiempo del actor no se refiere a los minutos que dura la escena o el espectáculo teatral, ni a la hora que miran en sus relojes los espectadores en el teatro, sino el puro acontecer de su ser, y éste no tiene tiempo. El actor que está “en personaje” o “metido en su personaje” se olvida del tiempo como el objeto medible y pensable que el pensamiento moderno dispuso. El ser del actor es él mismo, como el *Dasein*, el tiempo.

El territorio poético es aquella condición de posibilidad de la metáfora, en otras palabras, la zona libre y despejada que el actor “en estado de abierto” genera, por medio de su ejercicio técnico, de modo que pueda surgir el ente poético, es decir, el ente en estado

creativo que habrá de producir o traer a la presencia su espesura en el personaje o cuerpo poético. Es el espacio vacío, la llanura que fundamenta la des-ocultación del ser del personaje.

Lo que aquí se ha querido llamar *actuamiento*, entonces, es el acontecimiento propicio (o apropiador) en el cual el ser del personaje se pone en acto, transformando la esencia de la verdad del ser de quien lo interpreta. Este encuentro no se trata de una secuencia lineal en la cual una cosa ocurre primero que la otra, sino de un acaecer asombroso que se da en la forma de una epifanía, un milagro, un instante santo, daimónico y extraordinario, en el cual el actor y el personaje, como en el *theáō*, se miran fundamentalmente como seres existentes. El ser del personaje, al surgir de lo oculto como una revelación, funda al actor como artista y éste, a su vez, desde la opacidad (la tierra) del cuerpo poético (el personaje), inaugura o abre un mundo lleno de posibilidades significativas para el espectador, su cuidador insigne.

El actor será, por lo tanto, aquel artista capaz de des-ocultar la verdad del personaje, que, a su vez, es capaz de des-ocultar la verdad del espectador. En esto consiste el *actuamiento*, el principio *aletheico* de la verosimilitud poética del arte del actor.

Testimonio:

“La escena ocurría al final de la historia contada en la telenovela, donde Gaviota, mi personaje, llega a pedir perdón a la familia de su amado, Sebastián, por no haberlo escuchado y, por causa de ello, provocado su infortunio e injusto sufrimiento. En la situación, Gaviota necesita la bendición de la abuela de él —una gran señora, una matriarca, la dueña de la hacienda cafetera—, y se arrodilla ante ella para pedirla. El foco de significado de la escena era pedir perdón desde una situación límite; casi como quien pide clemencia para no ser ejecutado; el sentido de esa singular petición de perdón era salvar su vida. En ese momento, a mí, Margarita Rosa (ese es otro personaje, pero de eso no vamos a hablar hoy, creo), me sucedió algo extraordinario durante el trabajo introspectivo que, como actriz entrenada, siempre hago con mis personajes antes de entrar a escena. Esa, en particular, era de suma importancia para la historia y debía acercarme, lo más posible, al estado anímico y psicológico que estaba padeciendo mi personaje.

Yo he pedido perdón, o, más bien, disculpas, pero nunca he sentido que se me pueda ir la vida en ello. De modo que, para llegar a esa comprensión, tuve que recurrir a un proceso previo, muy parecido al de la meditación, durante el cual me pregunté por quién, por qué y para qué pediría perdón con todo mi ser. Poco a poco, iban apareciendo en mi mente esos «quiénes» y esos «para qué», a medida que permitía el flujo de aquello que venía espontáneamente, sin forzar nada. Nunca imaginé que aparecería, también, yo misma. Simultáneamente, mi cuerpo empezó a reaccionar a esas imágenes y a entender, con cada parte de su anatomía, el riesgo y la fatalidad de la pérdida. El «momento místico» sobrevino cuando, sin proponérmelo, ese yo Margarita fue desapareciendo y se fue «derritiendo». Ya no era una actriz con la intención de hacer una buena escena, sino parte integral e integrada de una consciencia de perdón más extensa. Yo era,

indistintamente, Gaviota y Margarita y aquello universalmente humano que reconocía, con toda verdad, qué es rogar con el alma por un segundo de redención. Para mi mayor asombro, ya filmando la escena, aunque seguía perfectamente al tanto de que estaba en un set de cartón, rodeada de luces y camarógrafos, me sentía unida —en ese sentimiento cierto— a todos los que allí estábamos, sin excepción. Había utilizado a Gaviota, y su penosa situación, como médium para dejarme ir en un viaje unificador, sin ninguna restricción. Desde ese estado rogué y pedí y me arrodillé, en nombre mío, de Gaviota y de todo lo humano que nos hace suplicar la piedad del otro. Era yo, Margarita, y todos los yo posibles, rogando a muerte, con el acento y los modos de Gaviota, que ya tenía tan interiorizados, y no una actriz que había logrado «meterse en su personaje», como tanto oigo decir.

Eso es lo que yo llamo un momento artístico: aquel instante en el que surgen una comunión absoluta y un reconocimiento fundamental de un aspecto humano universal (el miedo a perder, a morir, a colapsar, ¿qué ser humano no ha sentido eso?), y llevarlo al extremo de una sinceridad íntima, a una forma —en esta ocasión—, a una interpretación teatral o dramática, para exaltarlo y llamar la atención sobre él, como lo pretendió el escritor. Es un momento en el que el tiempo se detiene (yo no quería que la escena se terminara) y también donde el yo desaparece, de la misma manera que cuando contemplamos una obra de arte y ésta nos sobrepasa; «botados» sobre ella, «arrojados a ella», nos olvidamos de lo que somos y pasamos a ser comprendidos por o en esa obra. Esto es lo que hacen las artes en cualquiera de sus manifestaciones” (Fragmento de Margarita va sola, 2023, p. 184).

Referencias Bibliográficas

- Anfossi, P. C. (2015). Maquiavelo y la divulgación de la política mediante el teatro: Una interpretación del desarrollo del Realismo Político y la Verità Effettuale en “La Mandrágora”.
- Ansaldo et al. (2021). *Historia del teatro. Tomo 1*. Filo: Uba.
- Ansaldo et al. (2021). *Historia del teatro. Tomo 1*. Filo:Uba.
- Aristóteles: en torno a los criterios de necesidad y verosimilitud. *Tópicos* (México), (48), 201-223. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-66492015000100007&lng=es&tlng=es.
- Aristóteles. (2024). *Poética* (1ª ed. T. Martínez Manzano, L. Rodríguez Duplá, Trad). Gredos.
- Artaud, A. (2019). *El teatro de la crueldad: ciencia, poesía y metafísica*. La pajarita de papel.
- Bacarlett Pérez, M. L. (2022). *Teatro y filosofía. La ontología como puesta en escena*. Universidad Iberoamericana-Ciudad de México.
<https://ri.ibero.mx/handle/ibero/6435?show=full>
- Barba, E. (1990). *El arte secreto del actor. Diccionario de la antropología teatral*. Pórtico de la Ciudad de México.
- Benjamin, W. (1999). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica: [republicación]*. (pp. 35-91). Astrágalo: Cultura de La Arquitectura y La Ciudad <https://dialnet.unirioja.es/servlet/catart?codigo=2611631>
- Brecht, B. (2023) *Escritos sobre teatro*. Alba.

- Brook, P. (2019). *La puerta abierta*. Alba.
- Camello, Casado, D. (2008). *Heidegger lector de Platón*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/3143>
- Caridad, E. C. Del tropo al drama liturgico. *Segundas Jornadas de Canto Gregoriano*, 39-6
- Carvajal Montoya, M. (2015). El entrenamiento del actor en el siglo XX: fundamentos ontológicos, etimológicos, científicos y pedagógicos. [Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona]. <https://hdl.handle.net/10803/298177>
- Castillo Merlo, Mariana. (2015). Acerca de la relación mimesis-mûthos en la Poética de
- Cerisola, M. (2004). Las dimensiones de la verdad en el hecho teatral. [dimensiones-verdad-hecho-teatral.pdf](#)
- Chillón, J. M. (2016). *Historia, histórico, historicidad en Heidegger*. *Azafea: Revista De Filosofía*, 18(1), 261–280. <https://doi.org/10.14201/13607>
- Cofré-Lagos, J. (1991) *Filosofía del arte*. U.D.P Editorial Universidad Austral de Chile 1-47 https://www.researchgate.net/publication/294427578_FILOSOFIA_del_ARTE/ink/56edc06a08aed17d09f7566b/download
- Cornago, O. (2005). *¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad*. Revista Telefondo (No. 1 – agosto). Filo: UBA.
- Cresto, Eleonora. (2011). *Conocimiento y entendimiento: discusiones sobre el concepto de valor epistémico*. *Diánoia*, 56(66), 165-177. Recuperado en 14 de septiembre de 2024, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-24502011000100007&lng=es&tlng=es.
- De francisco, M.R. (2023). *Margarita va sola*. Lumen.
- De Tavira, L. (1999). *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*. ADE.

- Diderot, D. (1990). *Paradoja del comediante y otros ensayos*. Mondadori.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Atuel.
- Dubatti, J. (2010). *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Atuel.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Atuel.
- Fabra, T. J., Cuadros, D. E. R., Sellers, D. M. R. Á., & Vallés, D. J. L. C. (2015). *Hacia el actor profesional en el teatro peninsular del Renacimiento* (Doctoral dissertation, Universitat de València, Departamento de Filología Española).
- Fernández, J. L. (2006). *Historia de la filosofía moderna* (2a. ed.). EUNSA.
- Foucault, M. (2015). *Historia de la locura en la época clásica*. Fondo de Cultura Económica.
- García, M. M. P. (2008). *La Danza como referente expresivo del actor desde el Renacimiento a la Modernidad escénica*. Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga, (4), 25-30.
- Garrido Periñán, J. J. (2015). *Lichtung: el claro del ser. Un estudio a raíz de las meditaciones de Holzwege*. *Agora. Papeles De Filosofía*, 34(2).
<https://doi.org/10.15304/ag.34.2.2188>
- Geirola, G. (2022). *Reflexiones a partir de la pandemia: ¿El teatro piensa o no piensa?*
<https://artescena.cl/wp-content/uploads/2022/06/artescena-13-art-1-Reflexiones-a-partir-de-la-pandemia.pdf>
- Gombrich, E. H. (2017). *La historia del arte*. Londres: PHAIDON.
- González Mejía, Fernando Alberto (2018). *En torno a la obra de arte y la verdad de Heidegger*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

González, F. y Flórez, A. (2012). *Plato and Heidegger. A Question of Dialogue. Ideas y Valores*, 61(149), 181–206.

<https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/33304>

González, F. y Flórez, A. (2012). *Plato and Heidegger. A Question of Dialogue. Ideas y Valores*, 61(149), 181–206.

<https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/33304>

Grotowsky, J. (1979). *Hacia un teatro pobre*. Siglo veintiuno editores.

Guerrero Zamora, J. (1961). *Historia del teatro contemporáneo I*. Juan Flors.

(<https://www.march.es/es/coleccion/juan-guerrero-zamora-historia-teatro-contemporaneo/ficha/indices-volumen-1--1860>)

Guerrero Zamora, J. (1961). *Historia del teatro contemporáneo II*. Juan Flors.

(<https://www.march.es/es/coleccion/juan-guerrero-zamora-historia-teatro-contemporaneo/ficha/indices-volumen-2--1860>)

Guerrero Zamora, J. (1961). *Historia del teatro contemporáneo IV*. Juan Flors.

(<https://www.march.es/es/coleccion/juan-guerrero-zamora-historia-teatro-contemporaneo/ficha/indices-volumen-4--1860>)

Heidegger (2021). *Caminos de bosque. El origen de la obra de arte*. Alianza Editorial.

Heidegger (2021). *El concepto de tiempo*. Mínima Trotta.

Heidegger, M. (1997). *Plato's sophist*. Indiana University Press. [Martin-Heidegger-Plato-s-Sophist.pdf](#).

Heidegger, M. (2010). *¿Qué significa pensar?* Trotta.

Heidegger, M. (2016). *El ser y el Tiempo*. Fondo de Cultura Económica.

Heidegger, M. (2021). *Lógica: La pregunta por la verdad*. (J. Alberto Ciria, trad.). Alianza ensayo. Trabajo original publicado en 1976.

- Heidegger, M. (2021). *Parménides*. Akal.
- Hernández Albarracín, J. D. (2016). *De Heidegger a Morin: una interpretación desde la superación metafísica a los fundamentos de la complejidad*. *Revista de Filosofía*, 33(84), 59–88. <https://research-ebSCO-com.bibliotecavirtual.unad.edu.co/c/5y465o/search/details/xi2jf45jai?db=asn>
- Hormigón, J. A. (2008). *Del personaje literario dramático al personaje escénico*. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Labrada, M. A. (1983). Estética y filosofía del arte: Hacia una delimitación conceptual. *Anuario filosófico*, 16(2), 67-80.
- Ledesma Albornoz, Álvaro. (2021). *El método hermenéutico-fenomenológico de Martin Heidegger y la posibilidad de una investigación filosófica independiente*. *Studia Heideggeriana*, 10, 245-262. <https://doi.org/10.46605/sh.vol10.2021.115>
- Lenin, N. C. J. C. (2014). *Epistemología y metodología*. Páginas 28-63. Recuperado de <https://bibliotecavirtual.unad.edu.co:2538/lib/unadsp/reader.action?ppg=47&docID=3227854&tm=1543449182357>
- Lewis, Allan. (1954). *"El teatro moderno"*. (Tesis de Doctorado). Universidad Nacional Autónoma de México, México. Recuperado de <https://repositorio.unam.mx/contenidos/71671>
- Margot, J.-P. (2023). Artes de imitación e imitación del arte en Platón. *Praxis Filosófica*, (56), 79–100. <https://doi.org/10.25100/pfilosofica.v0i56.12852>
- Meyerhold, V. E. (2013). *Teoría teatral*. Editorial Fundamentos.
- Monroy Gutierrez, E. (2018). *El problema del pensar presocrático en la contemporaneidad: Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger y Hans-Georg*

Gadamer. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona.

<https://www.tdx.cat/handle/10803/482012>

Monroy Gutiérrez, E. (2023). *La posverdad como la imperante contraesencia de la verdad en el siglo XXI*. En D. D. Quijano López et al. *Posverdad en Colombia. Estímulo de la emoción*. DOI: <https://doi.org/10.22490/9789586519212.07>. Sello Editorial UNAD

Monroy, E. I. (2012). *Racionalidad poiética. Otro transitar para el pensar*. Editorial académica española. [MONROY RACIONALIDAD POIETICA EAE.pdf](#)

Morón Espinosa, A. C. (2016). *Teatro desde la postmodernidad. Construcción e interpretación del personaje de la "dramaturgia cuántica"*. Signa : revista de la Asociación Española de Semiótica. Núm. 25, 2016. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Ovalles, N. (2018). *Dasein, traslado de una teoría existencialista a la escena teatral. Analogía escénica del discurso filosófico de Martin Heidegger en Ser y Tiempo*. Universidad de los Andes de Venezuela.

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Paidós.

Pérez García, M. M. P. (2008). *La Danza como referente expresivo del actor desde el Renacimiento a la Modernidad escénica. Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, (4), 25-30.

Platón (2018). *Platón I. Diálogos*. Gredos.

Platón. (1988). *República*. Gredos.

Polo, L. (2019). Reflexiones sobre el arte, a propósito de Heidegger. *Studia Poliana*, (21), 5-25. <https://doi.org/10.15581/013.21.5-25>.

- Rozik, E. (2002). *Las raíces del teatro: repensando el ritual y otras teorías del origen*. Colihue Teatro.
- Stanislavsky, K. (2013). *Mi vida en el arte*. Alba.
- Stanislavsky, K. (2018). *El trabajo del actor sobre su papel*. Alba.
- Strasberg, L. (2019). *Un sueño de pasión: el desarrollo del método*. Icaria.
- Suñol, V. (2008). *Mímesis en Aristóteles. Reconsideración de su significado y su función en el corpus aristotelicum*.
<https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.283/te.283.pdf>
- Suñol, V. (2018). “*El arte imita (y completa) a la naturaleza*”. *Acerca de la función complementaria de la política y de la educación en Aristóteles*. Páginas De Filosofía, 18(21), 184–197. Recuperado a partir de
<https://revela.uncoma.edu.ar/index.php/filosofia/article/view/1869>
- Tavira, L. (1999). *El espectáculo invisible*. Publicaciones de la asociación de directores de escena de España.
- Zambrano U., H. Marcelo. (2019). *Las nociones de poiesis, praxis y techné en la producción artística*. *Índex, revista de arte contemporáneo*, (7), 40-46.
<https://doi.org/10.26807/cav.v0i07.221>
- Zubiria, M. (2016). *El poema doctrinal de Parménides*. Mendoza, Argentina: Universidad Nacional de Cuyo. (p. 11-26). Recuperado de
http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digiales/7654/elpoemadoctrinalparmenides.pdf