


El actor santo o *performer* como símbolo

EL ACTOR SANTO O *PERFORMER* COMO SÍMBOLO

 El presente artículo es una sencilla reflexión en torno al teatro y su relación con lo simbólico, en un intento por estudiar con mayor profundidad la propuesta teatral del director Jerzy Grotowski (1933-1999).¹ A partir de este ejercicio reflexivo, he establecido un paralelismo entre la definición de actor santo o *performer* desarrollada por Grotowski, en su propuesta escénica, y la definición de símbolo ofrecida por Gilbert Durand. A continuación desarrollaré un análisis comparativo entre ambos conceptos, con la intención de destacar las semejanzas y observar cómo el desempeño del actor santo o *performer* es un símbolo en movimiento sobre el escenario.

1 Jerzy Grotowski (1933-1999), director de teatro polaco; estudió en la Universidad de Cracovia y en otros institutos de Rusia y Asia. Su principal aportación al quehacer escénico es su definición de teatro como *teatro pobre*, según la cual la esencia de éste es la relación entre actor y espectador. Su propuesta teatral ha trascendido el tiempo y el espacio, por lo que se ha convertido en uno de los directores más importantes e influyentes del siglo XX.

EL SÍMBOLO

Para comenzar, presentaré una rápida revisión de la definición de símbolo de Gilbert Durand propuesta en su libro *La imaginación simbólica*. Durand menciona que la conciencia tiene dos formas de representar el mundo: una directa, donde la representación se adecua, se parece al objeto experimentado; y otra indirecta, cuando el objeto no puede representarse por sí mismo, como los recuerdos o la vida después de la muerte.

De esta segunda forma de representar el mundo procede la creación de símbolos, que sucede cuando "el significado es *imposible de representar*, y el signo sólo puede referirse a un sentido, y no a una cosa sensible" (Durand, 1968: 12); es decir, el símbolo evoca un sentido a través de una imagen sensible, remite a un significado irrepresentable, trae al presente una ausencia, dibuja lo desconocido. A pesar de su inadecuación, la relación entre significante (signo) y significado es epifánica: el símbolo hace aparecer lo inefable, sólo ese significante posibilita la revelación del misterio, del sentido. En su calidad de representación, el símbolo vale por sí mismo, porque no se puede verificar mediante la presentación de lo representado y porque, además, posibilita el surgimiento de más ideas, más imágenes, más cualidades y más relaciones; porque el símbolo es pura representación. "El símbolo es, pues, una representación que hace aparecer un sentido secreto; es la epifanía de un misterio" (Durand, 1968: 15).

Las dos partes que constituyen el símbolo son abiertas. El significante refiere una multiplicidad de significados: el "fuego", por ejemplo, puede estar asociado con la purificación, con la sexualidad o con lo demoníaco, como lo ejemplifica el mismo Durand. Asimismo, el significado puede encontrar diversos elementos donde encarnar: al significado "dios" se le puede representar en una piedra, un árbol o un rayo. Esta multiplicidad de significados para un significante o de significantes para un significado se va adecuando o reafirmando mediante la repetición, mediante la redundancia

que perfecciona la adecuación entre significado y significante, la cual logra que en cada repetición el símbolo se acerque más a su centro, a una conciliación perfecta.

Por esta *redundancia perfeccionante* podemos hablar, junto con Durand, de una clasificación del símbolo de acuerdo con la redundancia de las relaciones lingüísticas, de las imágenes o de los gestos. La redundancia de las relaciones lingüísticas corresponde al mito; la redundancia de las imágenes constituye el símbolo iconográfico y, por último, "la redundancia significativa de los gestos constituye la clase de los *símbolos rituales*" (Durand, 1968: 18). Durand mismo ejemplifica lo anterior cuando señala que "el bailarín o el actor que *interpreta* un combate o una escena de amor dan, con sus gestos, una actitud significativa a su cuerpo o a los objetos que manipulan" (Durand, 1968: 18).

Precisamente en esta clasificación del símbolo que nos da Durand encontramos el vínculo entre teatro y símbolo, más específicamente entre actor y símbolo, en sus diferentes manifestaciones (ya sea como rito, mito o icono). El teatro, como manifestación artística y cultural, es uno de los terrenos propios del símbolo, de la representación indirecta del sentido inefable y trascendente; es decir, es una de las áreas de juego del símbolo, donde éste se recrea y se reafirma, perfeccionándose en cada repetición.

EL ACTOR SANTO

Después de esta breve revisión del concepto de símbolo ofrecido por Durand, ahondemos en la definición de Grotowski respecto al actor santo o *performer*. Todo el trabajo teatral de Grotowski se puede dividir en cinco etapas, que él agrupa con el título "La cadena de las artes representativas" ("La cadena de las *performing arts*"): El arte como representación o Teatro de espectáculos (1957-1970), Parateatro o Teatro participativo (1970-1978), Teatro de las fuentes (1978-1982), Drama objetivo (1983-1985) y El arte como vehículo o Artes rituales (1985-



1999). En la primera etapa de trabajo desarrolla el concepto de actor santo, y en la última habla del *performer*. Iniciaré con la definición de actor santo.

El actor santo se entrega, como en un acto de amor, en un acto de revelación; por el contrario, el *actor cortesano*² se vende por dinero o por complacer al público y su técnica se basa en la acumulación de habilidades, de fórmulas, de clichés. Al contrario, el actor santo es el "que trata de llegar a un estado de auto-penetración, el actor que se revela a sí mismo, que sacrifica la parte más íntima de su ser, la más penosa, aquella que no debe ser exhibida a los ojos del mundo, debe ser capaz de manifestar su más mínimo impulso" (Grotowski, 1970: 29).

La perfección del actor santo traspasa los límites de las acciones y las actitudes de la vida cotidiana ante los conflictos internos del cuerpo y del alma; esto abre una nueva perspectiva para el espectador, pues por un momento tiene la imagen de quien está fuera de la vida cotidiana. Para el espectador,

2 En la mayoría de las traducciones se encuentra la palabra "cortesano"; sin embargo, como Raymonde Temkine (investigadora teatral) nos aclara, "actor cortesano" corresponde mejor con el sentido que Grotowski da al término del actor que se vende al público. Ver: Temkine, Raymonde, *Grotowski. Ensayo*, Monte Ávila, Venezuela, 1974.

ello se presenta como una invitación a hacer lo mismo, ante la cual generalmente responde con indignación, por la resistencia a mirarse a sí; en cambio, el actor santo es "el hombre que realiza un acto de autorrevelación, el que establece contacto consigo mismo, es decir, una extrema confrontación, sincera, disciplinada, precisa y total, no meramente una confrontación con sus pensamientos sino una confrontación que envuelva a su ser íntegro, desde sus instintos y su aspecto inconsciente hasta su estado más lúcido" (Grotowski, 1970: 51).

Podemos decir, junto con Grotowski, que el *acto total* —objetivo último del actor santo— se trata de la existencia viva en su posibilidad de revelarse. El logro final de la *vía negativa*³ se manifiesta cuando, en la representación, el actor logra una desnudez total, una exposición absoluta de su propia intimidad, donde todas sus potencias físicas

3 La *vía negativa* es el entrenamiento actoral (creado por Grotowski), cuyo objetivo es eliminar los bloqueos físicos y psíquicos para que el actor pueda manifestar su ser interno en movimientos dentro de un proceso creativo. Este entrenamiento estuvo presente en todas las etapas de trabajo de Grotowski, aun cuando a partir de 1970 ya no realizó montajes teatrales, pues siguió entrenando actores.

y psicológicas se integran; es una entrega total, un auto sacrificio en que el actor se muestra en su totalidad y complejidad: una "transiluminación". Se trata de un actor santo en el sentido de que realiza un proceso de auto penetración y se muestra ante los otros tal cual es, provocándose y provocando a los otros a repetir el *acto total*, el acto de entrega, de sacrificio en la representación.

Es un problema de la esencia más profunda del actor, de una reacción de su parte que le permita revelar una a una las facetas de su personalidad, desde las fuentes biológicas e instintivas hasta el canal de la conciencia y el pensamiento, para alcanzar la cima que es tan difícil de definir y en la que todo se vuelve una unidad. Este acto de develación total del propio ser se convierte en una ofrenda de uno mismo que alcanza a transgredir las barreras y al amor. Yo le llamo a esto un acto total. Si el actor actúa de esta manera, crea una especie de provocación para el espectador. (Grotowski, 1970: 9)

La posibilidad de trascenderse a sí mismo, de explorar en el ser para encontrar la propia verdad, de arrancar la máscara cotidiana para ver lo que hay detrás y de volver a colocársela con plena conciencia de su utilidad y de lo que esconde, eso es el *acto total*. Cuando el actor santo realiza dicho *acto total* frente a los espectadores, los invita a realizar un ejercicio similar mediante el cual el ser profundo de éstos se encuentre con el del actor, para trascender juntos su soledad. En el teatro se trabaja con seres humanos, con quienes necesariamente se establecen el encuentro y la comprensión, que resultan del abrirse a otro ser. Esto constituye la superación de nuestra individualidad, el discernimiento de sí mismo a través de otro o, por lo menos, un intento de encontrarse en el otro. En palabras de Grotowski: "el meollo del teatro es el encuentro" (Grotowski, 1970: 51).

4 En esta etapa de trabajo, Grotowski ya no realiza montajes teatrales y su tarea se centra en el entrenamiento del actor y en la creación de pequeños rituales o acciones que tienen como objetivo cumplir con el proceso del actor, no así con la creación de un montaje o una representación.

EL PERFORMER

Ahora revisemos el concepto *performer* en la propuesta el arte como vehículo o artes rituales (1985-1999)⁴ de Jerzy Grotowski. Las personas implicadas en el trabajo de esta etapa no son actores, son *doers*, los actuantes, los que hacen, porque su trabajo apunta a su itinerario individual, hacia la verticalidad. En otro artículo, Grotowski nombra *performer* a la persona que trabaja en el arte como vehículo, y ofrece su definición: "El *Performer*, con mayúscula, es el hombre de acción. No es el hombre que hace la parte de otro. Es el danzante, el sacerdote, el guerrero: está fuera de los géneros estéticos" (Grotowski, 1992: 78).

El *performer* es una persona ansiosa de recibir el conocimiento mediante el trabajo con un verdadero maestro (*teacher*), quien le dirá "haz esto", en lugar de "el conocimiento o la verdad es esto", señala Grotowski; por tanto, recibe la enseñanza de modo que re-descubre el conocimiento, que se acuerda; es un proceso de aprendizaje personal. *Performer* es quien entiende que el problema del conocimiento sólo se resuelve en actividad, trabajando, haciendo. El *performer* es un rebelde que debe conquistar el conocimiento, aun si es mal entendido, si se siente un *outsider* (extraño o forastero); por tal, para Grotowski: "el *Performer* es un estado del ser" (Grotowski, 1992: 78).

Para lograr su objetivo, el *performer* debe desarrollar una mirada externa, el *Yo-Yo*. El primer *Yo* se refiere a sí mismo; el segundo *Yo* es casi virtual, como una mirada inmóvil, como una presencia silenciosa. Dicha mirada es como si un *Yo* realizara la acción mientras un segundo *Yo* la observa; el proceso de cada *performer* puede cumplirse sólo en el contexto de dicha inmóvil presencia. No están separados: están en plenitud, en unicidad. Si sólo se hace, se existe sólo en el tiempo y en ningún modo fuera del tiempo. Sentirse mirado por la otra parte de sí mismo, aquella que está como fuera del tiempo, otorga la otra dimensión. En palabras del propio Grotowski: "El Yo-Yo no quiere decir estar cortado en dos sino ser

doble. Se trata de ser pasivo en la acción y activo en la mirada (al contrario de lo habitual). Pasivo quiere decir ser receptivo. Activo estar presente" (Grotowski, 1992: 80).

El *performer* establece un puente, una conexión vertical entre su naturaleza ancestral y lo sutil, su calidad de hombre (todo a un mismo tiempo); es una tensión entre su instinto y su conciencia, un *Yo* que hace como sus ancestros y un *Yo* que observa, para lograr, de dicha manera, el *cuerpo de la esencia*. Para Grotowski, "la esencia: etimológicamente se trata del ser, de la *seridad* [...] Es eso que no es recibido de los otros, aquello que no viene del exterior, que no es aprendido" (Grotowski, 1992: 79).

En el guerrero en organicidad plena, es decir, en el *performer*, el cuerpo y la esencia pueden entrar en ósmosis, y parece imposible disociarlos; es un estado que dura sólo un breve periodo. Con la edad se puede pasar del *cuerpo-y-esencia* al *cuerpo de la esencia*; resultado de un proceso personal que responde a las preguntas: ¿cuál es tu proceso?, ¿eres fiel o luchas contra tu proceso? El proceso es como el destino de cada uno. ¿Cuál es la cualidad de sumisión a tu propio destino? Si lo que se hace no está en relación con nosotros mismos, se odia lo que se hace. En resumen: el proceso está ligado al ser, a la esencia y, posteriormente, conduce al *cuerpo de la esencia*; es hacia allá a donde se dirige el trabajo del *performer*: "Esta es la verdadera pregunta: ¿Eres un hombre?" (Grotowski, 1992: 75).

Cuando el *performer* percibe su esencia durante la ósmosis con el cuerpo, entonces se trabaja el proceso desarrollando el *Yo-Yo*. Cuando la conexión está trazada, el *performer*, sin necesidad del maestro, puede seguir el proceso hacia el *cuerpo de la esencia*, es decir, cuando "el *Performer* es un puente entre el testigo y algo. En este sentido, el *Performer* es

pontifex, hacedor de puentes" (Grotowski, 1992: 79). Se trata de la cumbre del aprendizaje, que sólo se presenta raras veces. Grotowski está consciente de que se trata de un ideal y no de algo que sucede a diario en su *Centro de trabajo*⁵ con las personas que allí colaboran.

PARALELISMOS

Ahora que hemos hecho este breve recorrido por los tres conceptos que dan cuerpo al presente ensayo: símbolo, actor santo y *performer*, podemos tender lazos de conexión entre los conceptos de Durand y de Grotowski.

En primer lugar, tenemos que el símbolo está constituido por un significado y un significante, el cual evoca un sentido imposible de representar; en el caso de la propuesta teatral de Grotowski, tenemos que el actor santo o *performer* es el significante de un significado, o sentido inefable, que sólo puede ser representado a través de su cuerpo, del movimiento y de los gestos, afirma Durand.

Es decir, tanto el actor santo como el *performer* deben someterse a la *vía negativa*, como proceso de entrenamiento, para poder entrar en un proceso creativo. La *vía negativa* se plantea como objetivo eliminar los bloqueos físicos y psíquicos del actor santo o *performer*, a fin de que éste logre "ir más allá de sí mismo" a través de un proceso de auto penetración, por el cual adquiera la confianza suficiente y pueda expresarse en el escenario. Dicha vía elimina los obstáculos para que los impulsos más ocultos y profundos del actor santo o *performer* se expresen en movimientos, que más tarde constituirán un personaje dentro de la representación (en el caso del actor santo). En otras palabras, el actor santo trabaja consigo mismo para poder crear con su cuerpo y su ser interno hasta llegar a la representación, en donde se auto revela, muestra lo más oculto de su ser frente al espectador y a pesar de él, en un acto de auto sacrificio donde el actor santo se muestra en su totalidad y complejidad, en un *acto total*.

5 Por iniciativa del *Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale* se establece en Pontedera, Italia, en 1985, el *Centro di lavoro di Jerzy Grotowski (Workcenter of Jerzy Grotowski o Centro de Trabajo de Jerzy Grotowski)*, sitio que se convierte en la sede de su trabajo y en donde realiza la última etapa de éste: El arte como vehículo o artes rituales (1985-1999).

Si el actor santo es el significante, el significado es su propio ser y el sentido es su existencia. Su interioridad, como totalidad, muestra en una unidad todas sus tensiones tanto psíquicas como físicas; se revela su ser más profundo, el más oculto, aquél en el cual todos nos vemos reflejados; se quita la máscara de la vida cotidiana para mostrarnos qué hay detrás: la existencia pura y viva revelándose ante y a pesar de nosotros, provocándonos, confrontándonos con nosotros mismos, que reconocemos lo desconocido.

El *performer* va un poco más lejos, no sólo muestra su propio ser, revela la historia de la humanidad a través de su cuerpo, su cuerpo que es memoria, que es vida; en él se encuentran codificados cantos, encantaciones, danzas, movimiento y posturas que trascienden el tiempo y tienen su raíz en el origen. Al mismo tiempo, el *performer* es una línea de comunicación entre ese pasado ancestral y las energías sutiles del universo; tiende un puente entre los orígenes, su propia condición humana y el universo, recordándonos que nuestras raíces son profundas y que nuestro ser crece hasta el infinito en un estado de plena unidad. El *performer* es el significante de un sentido profundo, del *cuerpo de la esencia* que nos trasciende y nos religa con el todo a pesar de que somos nada.

Pese a la complejidad del vínculo entre el actor santo y el *performer*, como significantes de un significado tan profundo, del sentido de toda la existencia que se nos escapa, podemos afirmar —junto con Durand— que la relación entre significado y significante es epifánica, pues quién mejor que el propio ser humano para hacer aparecer el problema del ser, de la existencia, del hombre como totalidad, de la historia del sentido de toda la humanidad. Ya sea al actor santo o al *performer*, Grotowski les exige un trabajo arduo para llegar a sus límites y trascenderlos, para descubrir su propio ser junto con el ser de toda la humanidad, para revelar su misterio frente a los espectadores o testigos y develar un sentido irrepresentable que permita trascender nuestra soledad, reconociéndonos en el otro y reconociendo al otro como parte de nosotros mismos. En palabras del propio Grotowski: “[...] la experiencia de la vida es la pregunta, mientras la creación en verdad es simplemente la respuesta” (Grotowski, 1992: 19).

Sin embargo, el trabajo del actor santo y del *performer* nunca está completo, cada representación y cada montaje exigen que todo el proceso se repita, que significante y significado reproduzcan su efímera adecuación para que en cada repetición el



actor santo o *performer*, como símbolo, se acerque más a su centro, mediante la *redundancia perfeccionante*. Después de salir de la vida cotidiana y de entrar en un proceso creativo, que implica la auto penetración y la auto revelación, el actor santo o *performer* tiene que regresar una vez más a la vida cotidiana a través del estruendoso aplauso que lo despierta de su ensoñación o a través del aplastante silencio que la revelación del misterio deja tras de sí.

Finalmente, Durand señala que el símbolo es pura representación, y es más que claro que lo mismo se puede decir del teatro. No se puede verificar la verdad o autenticidad del significante (actor santo o *performer*) porque no es posible presentar el sentido que evoca. Símbolo, actor santo y *performer* valen y son por sí mismos, en tanto actor santo y *performer* cumplen con su proceso y son honestos en su trabajo; son ellos mismos en tensión con todas sus características y en unidad, en tanto que cumplen el *acto total* y pasan del *cuero-y-esencia* al *cuero de la esencia*. Podemos observar que, para que el verdadero acto del actor se cumpla, Grotowski exige de él un esfuerzo titánico; sin embargo, reconoce que no todos lo logran, que es una condición extraordinaria. Pese a ello, pide a todos los actores que, si quieren ser auténticos, apunten en esa dirección para lograr el verdadero cometido del actor santo o *performer* como símbolo: "Hacer visible lo invisible" (Brook: 1969).

De esta manera podemos observar que, para Grotowski, el actor de teatro no es quien hace la parte de otro o finge ser otro personaje; por el contrario, el actor santo o *performer* tiene la misión de ser él mismo frente a otros, los espectadores, mostrando lo más oculto de sí, exhibiendo su propia existencia, revelando al espectador un misterio, abriendo la puerta desde donde se vislumbra la trascendencia. Así, los espectadores reconocen en el actor santo lo desconocido, la otredad en sí mismos. Tal reconocimiento permite lograr, en el teatro, un breve momento de comunión, un encuentro, un *acto total*, una

experiencia simbólica que transforma nuestro estar en el universo. Grotowski tenía como objetivo último de la representación teatral dicha experiencia, que bien valdría la pena revisar y retomar en el mundo de las artes para que, parafraseándolo, a través de la creación encontremos las respuestas al profundo y constante cuestionamiento que la vida nos hace: *¿Eres tú un hombre?* L.C.

BIBLIOGRAFÍA

- Brook, Peter (1969), "El teatro sagrado", *El espacio vacío*, Barcelona, Península, pp. 51-83.
- Durand, Gilbert (1968), *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Grotowski, Jerzy (1970), *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI.
- _____. "El Performer", *Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*, México, año 3, núm. 11-12, octubre 1992-enero 1993.
- _____. "Respuesta a Stanislavski", en *Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*, México, año 3, núm. 11-12, octubre 1992-enero 1993.
- _____. "Tú eres hijo de alguien", *Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*, México, año 3, núm. 11-12, octubre 1992-enero 1993.
- Temkine, Raymonde (1974), *Grotowski. Ensayo*, Venezuela, Monte Ávila.