

De Hobbes a la Acción: Una Aproximación Filosófica a la Técnica Actoral

Daniela L. Ortega Bossio
Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD)
Perú

Introducción

Desde los primeros días del teatro occidental, la acción ha sido considerada un principio fundamental en la dramaturgia y la interpretación. Por ejemplo, Aristóteles, en su *Poética*, establece que la tragedia es una imitación de una acción (*mimesis*), subrayando el papel central del movimiento y el conflicto en la construcción dramática (Mauro, 2005). Posteriormente, Constantín Stanislavski codificó dentro de su método a la acción como el eje sobre el cual debe girar la actuación, afirmando que la base de nuestra técnica es la justificación lógica y coherente de todas las acciones físicas del actor. “Toda acción en el teatro, debe tener su justificación interior, ser lógica, coherente y real” (Stanislavski, 1936, p.49). En esta línea, autores como Sanford Meisner y Jerzy Grotowski profundizaron en la idea de que el movimiento escénico debe surgir de impulsos orgánicos y de la relación con el entorno (Ruiz, 2008).

A pesar de la centralidad de la acción en la técnica actoral, su fundamentación teórica ha estado históricamente ligada a la práctica teatral sin ofrecer de manera activa una conexión explícita con los discursos filosóficos sobre el movimiento y el deseo. No obstante, si consideramos la afirmación de Thomas Hobbes (2017) en *Leviatán* de que “siendo la vida un movimiento de miembros” (29) y que dicho movimiento, impulsado por la misma naturaleza del hombre, “cesa solamente con la muerte” (98), se abre una posibilidad de diálogo entre su visión mecanicista del ser humano y la teoría de la actuación. Sobre todo, si consideramos el concepto hobbesiano de las pasiones, las cuales son “el principio de los movimientos voluntarios al interior del hombre” (Vargas & Espinoza, 2008, 137).

El problema que este artículo aborda es, por lo tanto, la exploración sistemática del vínculo entre la filosofía hobbesiana del movimiento y la teoría actoral. Se propone que la noción de acción en la actuación puede entenderse con mayor profundidad a través del marco

teórico de Hobbes, en el que la vida se concibe como una serie de impulsos hacia el deseo y hacia la evitación de la muerte violenta. Esta aproximación permite redefinir el concepto de urgencia escénica y conflicto, elementos clave en la formación del actor.

La Relación entre la Filosofía y el Teatro

El diálogo entre la filosofía y el teatro tiene raíces antiguas. Desde la Grecia clásica, Platón y Aristóteles reflexionaron sobre el papel del teatro en la sociedad y su relación con la verdad y la emoción. Mientras que Platón, en *La República*, veía la mimesis como un peligro para la racionalidad del ciudadano ideal al considerarla como un simulacro que pretendía erigirse como realidad (Mauro, 2005), Aristóteles defendió la función catártica del teatro y su capacidad para representar el conflicto humano de manera esencial, restringiendo la noción de mimesis a la praxis de los seres.

Con el paso del tiempo, la relación entre filosofía y teatro se amplió con autores como, por ejemplo, en el siglo XX, Antonin Artaud, quien exploró la dimensión filosófica del teatro a través de la noción de “crueldad”, entendida como una forma de devolver al espectador a su estado más visceral. “El Teatro de la crueldad [...] busca en la agitación de masas considerables, pero lanzadas una contra otras y convulsionadas, un poco de esa poesía de las fiestas y las multitudes” (Artaud, 116).

Sin embargo, aunque diversas corrientes filosóficas han influido en la teoría teatral, el pensamiento de Hobbes no ha sido ampliamente considerado. La relación entre su teoría del movimiento y la técnica actoral ha permanecido inexplorada, a pesar de que su conceptualización del deseo y el miedo como fuerzas motrices del ser humano ofrece un marco relevante para entender la construcción de personajes y la dinámica escénica.

Hobbes y la Teoría del Movimiento

En la filosofía de Hobbes (2017), *el movimiento es la esencia de la vida*. Su visión mecanicista del ser humano lo lleva a definir la existencia en términos de acción y reacción. Es decir,

- Todo ser vivo se mueve impulsado por deseos y miedos.
- No existe el estado de reposo absoluto en la vida humana; incluso cuando alguien parece estar inmóvil, su mente y emociones siguen en movimiento.
- El deseo es un tipo de movimiento hacia un objeto deseado, mientras que el miedo es un movimiento de alejamiento de lo que se percibe como una amenaza.

Entonces, el enfoque mecanicista de la naturaleza humana es una perspectiva que sostiene que todos los fenómenos, incluidos los procesos mentales y las acciones humanas, pueden explicarse en términos de movimiento y causas físicas. Esta visión mecanicista implica que las emociones y deseos humanos son resultado de movimientos internos que responden a estímulos externos.

Según Hobbes, las sensaciones y percepciones son causadas por movimientos en el mundo exterior que, al interactuar con nuestros órganos sensoriales, generan movimientos internos que producen experiencias subjetivas. Este enfoque reduce la experiencia humana a una serie de causas y efectos mecánicos, eliminando la necesidad de entidades inmateriales o explicaciones metafísicas.

La concepción que produce la acción del objeto en el sujeto se denomina sentido, porque el objeto ejerce una acción en el sujeto que despierta el sentido y ello posibilita que el sujeto pueda emitir un juicio en respuesta a la acción recibida. De ese modo, la naturaleza humana expuesta por Hobbes permite que el hombre, además de tener una concepción del objeto, también emita un juicio sobre el objeto. (Cisneros, 2011, 220)

Este mecanicismo se extiende a la comprensión de las interacciones humanas y la formación de la sociedad. Hobbes sostiene que las acciones humanas son impulsadas por movimientos internos que buscan satisfacer deseos o evitar miedos, lo que conduce a una visión determinista de la conducta humana. Esta perspectiva mecanicista es fundamental para su teoría política, ya que justifica la necesidad de una estructura social que controle y dirija estos movimientos para evitar el caos y la violencia inherentes al estado de naturaleza.

El vínculo entre Hobbes y la Técnica Actoral

La teoría de Hobbes sobre el movimiento humano presenta un paralelismo evidente con los principios fundamentales de la actuación. En *Leviatán*, Hobbes sostiene que es posible hallar, en la “inclinación general de la humanidad entera, un perpetuo e incesante afán de poder, que cesa solamente con la muerte” (Hobbes, 2017, 98). Esta idea se alinea con el concepto de Stanislavski respecto a la acción, ya que “cuando el actor se dedica a la persecución de un objetivo mayor, lo hace por entero. En tales ocasiones, la naturaleza tiene libertad para funcionar de acuerdo con sus propias necesidades y deseos” (Stanislavski, 1936, 295).

Deseo y Miedo como motores de la acción

Desde una perspectiva actoral, esta conexión se manifiesta de diversas formas. Podría enlazarse desde el impulso a la acción generado por el deseo y el miedo; ya que, al igual que el individuo hobbesiano actúa por la necesidad de sobrevivir en un estado de naturaleza caótico, el personaje en escena debe actuar con urgencia y necesidad genuina, evitando la pasividad.

Es interesante cómo, para Hobbes, aquello que se mueve, se mueve por el hecho de ser materia y, por lo tanto, existe. Si existe, se genera un arco autorreferencial que implica que dicho ser se mueve por el mero hecho de existir; ya que, *la materia siempre está en movimiento*.

Los cuerpos externos (*bodies*) que están en movimiento vienen, entonces, a presionar nuestros sentidos y a provocar un cambio físico al interior de nuestro cuerpo, lo que —a su vez— es el origen de nuestras sensaciones, percepciones y, eventualmente, de nuestro conocimiento. (Vargas y Espinoza, 2008, 136)

Dado ello, la acción del hombre, inevitablemente, genera una reacción en otros seres. Este principio es primitivo. Instintivamente, los seres reaccionamos ante los estímulos externos e internos que nos rodean —*nos movilizamos ante otros movimientos*—. El *principio de la reacción* es fundamental dentro de la labor actoral (Meisner, 1987). Reaccionar implica una escucha, una atención hacia el otro; implica organicidad y verosimilitud con uno mismo y su entorno.

Del mismo modo, la inmovilidad física no implica que la materia haya cesado de moverse y, por tanto, muerto. “Frecuentemente, la inmovilidad es el resultado directo de la intensidad interna y son precisamente esas actividades íntimas las que poseen mayor importancia artística” (Stanislavski, 1936, 41). El movimiento intencional hobbesiano surge de las *pasiones* del hombre. Este tiene un objetivo, un deseo; el cual, llevándolo al extremo visceral, se relaciona con el miedo a la muerte violenta. El ser se encuentra en constante supervivencia, del mismo modo que el actor busca con urgencia cumplir con su acción para sobrevivir en escena. Pues, ¿qué de interesante sería observar a un actor que, no solo no realiza acción física en escena, sino que no parece haber objetivo alguno detrás de su inmovilidad? El actor, entonces, desaparece: el personaje muere.

Por consiguiente, el deseo surge como motor de la acción. En su filosofía, el deseo y el miedo son las fuerzas fundamentales que impulsan el comportamiento humano. El deseo se define como una inclinación hacia algo que se percibe como bueno, mientras que el miedo es una aversión hacia algo que se percibe como malo o perjudicial. Estas *pasiones* son movimientos internos que dirigen nuestras acciones hacia la obtención de lo deseado y la evitación de lo temido.

Pero, para llegar a dicha relación, se debe transitar por un proceso evolutivo. Existe la aparición de un estímulo, el cual genera la cadena *sensación-imaginación-pensamiento*, el cual, a través de la *voluntad*, se traduce en comportamiento; “los deseos ponen en acción el pensamiento y éste se pone a su servicio y se ordena, incluso, metodológicamente para conseguir lo que se desea” (Vargas y Espinoza, 2008, 142). Esta cita sería similar a la realizada por Grotowski, cuando menciona que “los impulsos preceden a las acciones físicas, siempre. Los impulsos: es como si la acción física, todavía invisible desde el exterior, hubiese nacido ya dentro del cuerpo” (como se citó en Ruiz, 2008, 388-389).

Este entendimiento mecanicista de las pasiones implica que las decisiones y acciones humanas no son el resultado de una voluntad libre, sino de movimientos internos determinados por la interacción con el entorno (Yousef, 2021). En este caso, ya no nos referimos al movimiento del ser como si estuviera únicamente ligado a un deseo o a un miedo: este surge a partir de la relación con su entorno, y responde a factores determinados —de ahí que se considere que la filosofía de Hobbes es determinista—.

Desde una perspectiva teatral, todo actor debe tener un objetivo claro que lo impulse a actuar, el cuál surge de los deseos más profundos del personaje. “La noción de impulso,

desde una perspectiva psicológica, nos hace pensar en los deseos o motivaciones internas que inducen a actuar de forma espontánea: ‘las verdaderas acciones físicas siempre están ligadas a deseos o anhelos’, dice Grotowski” (Ruiz, 2008, 388). Dicho deseo se verá ineludiblemente complementado por el *śi* mágico y las circunstancias dadas.

El *śi* es el punto de partida, las circunstancias dadas, el desarrollo. No puede existir el uno sin el otro, si debe contarse con la actividad estimulante necesaria. No obstante, sus funciones difieren algo: el *śi* da el impulso a la imaginación latente, mientras que las circunstancias dadas forman las bases del mismo *śi*, y ambos, junta y separadamente, ayudan a crear un estímulo interior. (Stanislavski, 1936, 54)

Entendiendo ello, podría decirse que las pasiones internas del personaje, y aquel deseo que impulse sus acciones, están predeterminados por la historia que le toca vivir. Para llegar a ello, el actor puede conectarse con su lado más intuitivo —es decir, utilizar su imaginación— para hallar resonancia con dichas pasiones. De ese modo, conseguiría una aproximación más verosímil del personaje a interpretar al despojarse de reproducciones sin sustancia y encarnándose desde su propia naturaleza. Las circunstancias de la historia terminarán por otorgarle al actor un marco referencial que le ayude a organizar su actuación. En otras palabras, bastaría que el actor pueda conectar con sus deseos más primitivos y viscerales, los cuales permitirán que este utilice su intuición al momento de reaccionar ante los movimientos en escena, otorgándole mayor organicidad.

Es probable que el enfoque de Grotowski en la acción física del actor santo sea el que más resuene con la filosofía hobbesiana. En este, se busca que el actor se conecte profundamente con sus impulsos internos, permitiendo que el movimiento y la acción surjan de manera auténtica y vital (Ruiz, 2008).

Estado de naturaleza y urgencia por sobrevivir

El estado de naturaleza, según Hobbes (2017), es una condición hipotética en la que no existe autoridad política ni leyes que regulen el comportamiento humano. En este estado,

cada individuo actúa según sus propios deseos y miedos, lo que conduce a una situación de “guerra de todos contra todos”.

Por tanto, el conflicto, para Hobbes, se ve como parte inherente de la naturaleza humana. De aquí, parte una premisa interesante. El conflicto es natural en el hombre, puesto que cada individuo tiene una manera particular de expresar las propias capacidades de su mente y de su cuerpo; por tanto, cada individuo tiene un juicio y discurso personales respecto al mundo que, naturalmente, dista de otros individuos. A partir de ello, las relaciones que se generan entre individuos se basan en las diferencias que se tengan entre sí.

Por tanto, los hombres desarrollan diferencias que los llevan a ser o a creerse superiores y a tratar de subyugar a aquellos que consideran inferiores. Y simultáneamente, los inferiores se opondrán a los que se consideran superiores, lo que llevará a una lucha entre ellos. (Cisneros, 2011, 227)

Dada la naturaleza pasional del hombre, este continuará buscando prevalecer sus deseos y pasiones sobre los de otro individuo. Pero, a la vez, encontrará que es necesario sobrevivir dentro de una mecánica social en la que múltiples deseos se confrontan entre sí y, a su vez, en un contexto en el que los recursos siempre son escasos. Por lo tanto, deberá hallar la manera de moldear aquellas relaciones sociales para mantenerse con vida, ya que, en el estado de naturaleza, todos los hombres son adversarios.

Realizando la comparación respectiva, en el teatro, el conflicto es el núcleo de toda escena efectiva que se genera cuando una acción encuentra un obstáculo, el cual puede ser la acción de otro personaje, las circunstancias, u otro *algo* interno o externo a sí mismo. El conflicto es resultante, entonces, de una no-consecución o de la imposibilidad de cumplir con el deseo del personaje, quien, del mismo modo que el individuo hobbesiano, deberá ajustarse y hallar las estrategias para que sus deseos puedan cumplirse, pero sin salirse de las estructuras sociales que lo moldean.

Desde la perspectiva de Meisner (1987), el conflicto en escena no solo es el motor de la acción dramática, sino que también se enraíza en la verdad emocional y la escucha activa entre los actores. Su método enfatiza la reacción auténtica y la conexión con el otro, lo que refleja, en términos teatrales, la misma dinámica de confrontación que Hobbes describe en el estado de naturaleza. Así como los individuos hobbesianos están en constante lucha por

imponer sus deseos en un mundo donde otros también buscan prevalecer, los personajes en una escena de Meisner se enfrentan en un intercambio genuino de impulsos y emociones, respondiendo de manera espontánea y sincera al estímulo del otro.

En este sentido, la repetición, uno de los ejercicios clave del método Meisner, permite que el actor abandone el intelecto y entre en un estado de vulnerabilidad en el que sus respuestas emergen de manera orgánica, sin filtros impuestos por la razón.

Todo cambio que acontece en el ejercicio de la repetición, tanto en lo que se dice como en lo que se siente, surge espontáneamente del instinto, no hay pensamiento racional ni comportamiento premeditado. Precisamente lo que pretende Meisner con este ejercicio es “desterrar toda manipulación mental y llegar donde se originan los impulsos”. (Ruiz, 2008, 219)

Esto se asemeja al estado primitivo de conflicto hobbesiano, donde los impulsos humanos aún no están regulados por estructuras externas y dependen de la reacción inmediata a las circunstancias. Sin embargo, al igual que en la sociedad, donde el Leviatán impone un marco que organiza el caos del estado de naturaleza, la estructura dramática y la técnica de Meisner brindan a los actores un orden en el que este conflicto se convierte en una interacción precisa que mantiene la tensión escénica sin caer en la anarquía emocional.

El Leviatán como estructura que ordena el caos

El Leviatán representa, en la filosofía de Hobbes, al Estado como una entidad artificial creada por los individuos para imponer orden y evitar el caos del estado de naturaleza. Esta estructura soberana actúa como una máquina que regula y dirige los movimientos humanos, canalizando sus deseos y miedos hacia fines que benefician a la sociedad en su conjunto. Hobbes (2017) describe al Leviatán como “un dios mortal” al que debemos nuestra paz y defensa.

La creación del Leviatán es una respuesta racional a la necesidad de controlar la energía caótica de los deseos y miedos humanos. Al establecer leyes y una autoridad central, el Leviatán ordena los movimientos humanos, asegurando la convivencia pacífica y la cooperación social. Prácticamente, el mecanicismo de Hobbes lleva a concebir al Estado como una

máquina diseñada para regular los movimientos de los individuos y garantizar la estabilidad social (Yousef, 2021).

Así como el Leviatán canaliza los deseos y miedos humanos dentro de un marco que permite la convivencia social, la técnica actoral funciona como una estructura que guía y ordena la expresividad del actor. Un actor sin técnica podría actuar desde el puro instinto, pero la técnica le permite encauzar su energía, darle forma y dirección a su interpretación.

El mecanicismo de Hobbes, que ve al Estado como una máquina que regula a los individuos, es similar a cómo en la actuación el cuerpo y la voz se entrenan como instrumentos que responden a principios estructurados. Métodos como los de Stanislavski o Grotowski ofrecen distintas maneras de ordenar el trabajo actoral y darle precisión. Meisner (1987), por ejemplo, enfatiza la escucha y la reacción genuina, estructurando el trabajo desde la conexión con el otro y hallando una interpretación verosímil desde lo intuitivo y primitivo. Grotowski, en cambio, busca la depuración del cuerpo y la voz hasta lograr una expresividad pura y esencial, eliminando lo superfluo y, a la vez, retornando al énfasis de los impulsos internos en la interpretación (Ruiz, 2008). En cada uno de estos enfoques, la técnica impone una estructura que canaliza la energía del actor de manera efectiva.

Dentro de la construcción de un personaje, el actor también opera con un Leviatán interno: la estructura dramática y las motivaciones del personaje funcionan como fuerzas reguladoras que ordenan sus acciones. Un personaje no es una explosión arbitraria de emociones, sino que está regido por una lógica interna que le da coherencia y profundidad. Sin una estructura que le brinde sentido, la interpretación puede perder impacto y volverse caótica. Habiendo hallado los impulsos necesarios, está en su deber el organizarlos. A diferencia del individuo en estado de naturaleza, el actor tiene el poder de elegir el camino del personaje a partir del conocimiento que tiene sobre este y su destino—haciendo que la reproducción de la escena sea menos determinista que la filosofía de Hobbes—.

Desde un punto de vista más amplio, podría considerarse que el director también actúa como un Leviatán sobre el elenco y la puesta en escena. Es quien impone un marco conceptual, un orden y una visión que regula los movimientos y la energía de los actores dentro del espacio escénico. La dirección, al igual que el Estado de Hobbes, es la entidad que armoniza los distintos elementos de la producción para que funcionen como un todo cohesionado.

Conclusión

Este artículo ha explorado la relación entre la filosofía mecanicista de Thomas Hobbes y la teoría de la acción en la técnica actoral, estableciendo conexiones entre el movimiento como principio fundamental de la existencia y la dinámica escénica. A través del análisis comparativo entre el pensamiento hobbesiano y los métodos de Constantín Stanislavski, Sanford Meisner y Jerzy Grotowski, hemos identificado cómo los conceptos de urgencia, conflicto y acción encuentran paralelismos en la teoría política y en la práctica teatral.

Hemos encontrado que el deseo y el miedo, motores esenciales de la acción según Hobbes, tienen su equivalente en los principios de la actuación, donde el objetivo del personaje y los obstáculos generan la tensión dramática necesaria para la credibilidad escénica. Asimismo, el concepto del estado de naturaleza como un espacio de lucha por la supervivencia se traduce en la importancia del conflicto dentro del desarrollo actoral, evidenciado en las técnicas de improvisación y construcción de escenas. Además, el teatro se puede reafirmar como un laboratorio filosófico, donde las ideas pueden ser encarnadas y experimentadas de manera tangible.

En conclusión, la integración de la perspectiva hobbesiana en la formación del actor no solo proporciona una base teórica para la construcción de personajes y escenas, sino que también fomenta una exploración más profunda de la naturaleza humana y sus impulsos primarios. Esta intersección entre filosofía y teatro abre nuevas posibilidades para la investigación escénica y la enseñanza de la actuación, reafirmando el carácter interdisciplinario de las artes performativas.

© Daniela L. Ortega Bossio

Referencias

- Artaud, Antonin. *El Teatro y su Doble*. Perú: Colmena Editores, 2020.
- Cisneros Araujo, María Eugenia. “La Naturaleza Humana en Hobbes: Antropología, Epistemología e Individuo”. *Andamios*, Vol. 8, 2012, pp. 211-240. <https://www.scielo.org.mx/pdf/anda/v8n16/v8n16a13.pdf>
- Hobbes, Thomas. *Leviatán o la Materia, Forma y Poder de una República Eclesiástica y Civil*. Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Mauro, Sebastián. “La obra de arte como forma de conocimiento. La forma paradójica de la mimesis en Aristóteles y Adorno”. *A Parte Rei: Revista de Filosofía*, Vol41, 2005. http://www.kaleidoscopio.com.ar/fs_fi-les/user_img/Arte/La%20obra%20de%20arte%20como%20forma%20de%20conocimiento_De%20Aristoteles%20a%20Adorno.pdf
- Meisner, Sanford y Longwell, Dennis. *Sanford Meisner On Acting*. EE.UU.: Random House, 1987.
- Ruiz, Borja. *El Arte del Actor en el Siglo XX*. Argentina: Artezblai SL, 2008.
- Stanislavski, Constantin. *Preparación del Actor*. ePub Libre, 1936.
- Vargas, Jorge y Espinoza, Alex. “Pasión y Razón en Thomas Hobbes”. *Alpha*, Vol. 26, 2008, 135-152. <https://www.scielo.cl/pdf/alpha/n26/art09.pdf>
- Yousef, Laila. “Mecanicismo y alteridad en la teoría de Thomas Hobbes”. *Eikasía. Revista de filosofía*, Vol. 101, 2021, pp. 335-358. <https://www.revistadefilosofia.org/index.php/ERF/article/view/124/137>