

ENTRE LA RITUALIDAD TEATRAL Y LA TEATRALIDAD RITUAL

**JUSETH VÁSQUEZ RAMÍREZ
LIC. ARTE TEATRAL.**

**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE HUMANIDADES
ESCUELA DE ESTUDIOS LITERARIOS
SANTIAGO DE CALI
2011**

ENTRE LA RITUALIDAD TEATRAL Y LA TEATRALIDAD RITUAL

JUSETH VÁSQUEZ RAMÍREZ
LIC. ARTE TEATRAL.

Tesis de grado para optar el título de magister en literaturas colombiana y latinoamericana

Asesor
JULIAN JÍMENEZ
Lic. en Literatura y Magister en Comunicación y Diseño Cultural

UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE HUMANIDADES
ESCUELA DE ESTUDIOS LITERARIOS
SANTIAGO DE CALI
2011

AGRADECIMIENTOS

A un bello y perturbador secreto, posible ofensor de moralidades, que ha animado y reafirmado mis intereses académicos y mis prácticas, enriqueciendo mis inquietudes.

A mi familia, en especial a Zulma y a mis hermanos, cuya fe y compañía me han conmovido constantemente.

A mi madre que incansable y a veces necia, me ha invitado a terminar todo lo iniciado y hacer brotar de toda práctica pasiones y anhelos duraderos.

Y a la vida que me sorprende sea bien por un tirón doloroso, que me fortalece, por verdades odiosas que se apoderan de mis escritos o por pasiones como el teatro y la literatura, que me susurran al oído cuando se acercan, ante los automatismos y las pesadas y tan necesitadas vidas de detalles, que sigo tan viva como una planta que acaba de germinar y puede alcanzar la luna.

Índice

Introducción 4

Algunos antecedentes del mundo aborígen. 7

Algunos antecedentes del teatro 12

Aproximaciones a los Conceptos: Ritual y Teatro 19

Noción de ritual 21

El ritual como forma viva de un relato. 31

El ritual como mimesis que juega doble transferencia entre lo real y lo fantástico. 37

Interconexión entre historia y ficción. 38

Pero ¿cuál es la puerta de llegada del entrecruzamiento entre el uno y el otro? 41

Referentes más inmediatos: 45

Noción de teatro 48

Relación entre mito, rito y teatro. 58

De la Ritualidad Teatral a la Teatralidad Ritual 74

Teatralización 74

La representación teatral. 81

Elementos de la representación. 84

Ritualización 86

Sacralización del tiempo. 89

Mistificación y desmitificación 94

Ritualidad teatral 103

Artaud y el teatro de la crueldad. 115

Grotowski y el actor santo. 119

La Imagen teatral 122

Comunión entre rito y teatro, en la historia de la representación española. 125

El happening en la escena española. 134

Teatralidad ritual 135

Encuentros populares de dos mundos. 140

Rastros imperantes en América. 149

Organicidad Viva del indígena. 150

Conclusiones 154

Bibliografía 159

Referencias virtuales 165

La palabra investigación implica que nos aproximamos a nuestra profesión más como el artesano medieval que buscaba recrear en su bloque de madera una forma que ya existía. No tratamos de trabajar de la misma manera que el artista o el científico, sino más bien que el zapatero que trata de encontrar el lugar definitivo del Zapato donde pueda encajar el clavo. (Grotowski, 1974:21).

La nominación de ritual para muchos, está prejuiciosamente relacionado con el universo de la ficción. Ello se asocia con que sospechosamente, expresiones, que obedecen a la religiosidad y cosmogonía de algunas comunidades, que han sido de alguna manera víctimas del acomodo de una nueva configuración por parte de la cultura letrada, sean definidas como teatro.

Lo que corresponde a tres factores:

Uno, obediente, tal vez, a la comprensión incompleta de los códigos culturales o la fragmentación de la información por parte de quienes lo han nombrado en la historia literaria de ésta manera.

Dos, que dicha nominación, se reafirma y perdura por boca e interpretación de los intelectuales, que sacan muestreos como lo hace un médico o científico en su laboratorio; que en “su loable deseo de ser útil...se inclina a negar lo esencial que se le escapa y juzgar como determinante factores sin importancia real” (Séjourné, 2003:7). El Resultado; una suerte de “reivindicación cultural” que intenta contar una historia poniendo en escena etnocidios dados y tradiciones muertas que, en búsqueda de identidad y en la necesidad de nombrarse, terminan a veces congelándolo todo en la palabra folclor o en un supuesto reconocimiento de prácticas de ese otro que no había sido reconocido dentro de una matriz hegemónica que suele *eliminar*,

exotizar, folclorizar o fetichizar todo aquello que lo excede; reduciéndolo en esa medida a su mínima expresión, siempre en vía de reafirmar prácticas culturales vinculadas a ideologías dominantes.

Y tres, que deviene de una búsqueda de intersticios que dan cuenta de prácticas culturales marginadas por la historia, permitiéndonos reflexionar sobre diversos modos de hacer sociedad y diversos modos de crear entidades ontológicas, que construyen cosmos particulares a partir de “cuasi metafísicas primitivas”¹ que, al día de hoy, como dice Raymond William, “ *fueron ordenadas, dentro de un monumento funerario*”(Raymond, 2000:26) -Por parte de una teoría moderna de cultura-, que necesitan recuperarse en esencia primitiva.

En esa última dirección, y paradójicamente, mientras que se intenta poner esa expresión ritual en nombre del teatro, en éste como disciplina hay una recuperación y extracción mítica de viejas raíces, que parten de la relación de mito y rito que lo precede y que en este documento aparecen en su generalidad. Aspecto comprobable en las investigaciones de una amplia gama de dramaturgos, críticos y autores, que buscan ese volver al primer estado de la representación desde el desborde consciente de la emoción en relación con la fertilidad de la tierra, con las creaciones e interpretaciones de mundos, etc. Desde la representación que nos lleva, como dice Grotowski, a “*explorar, habitar y expresar dimensiones desconocidas de lo que somos y de lo que es*”, en una búsqueda del actor en relación con todos los elementos del mundo escénico, incluyendo su público, al que le presenta este “pre-estado” que puede quedarse en algo meramente evocativo, ficticio, o en una experiencia viva que lo traspasa, sino en iguales alcances que el ritual, sí en su analogía.

¹ Cuasi metafísicas: “la imaginación”, “la creatividad”, “la inspiración”, “la estética” y “el nuevo sentido positivo del mito”. (Referencia de Zuleta respecto a pensamientos de Kant)

Es sospechoso denominar teatro al ritual, sin conocer en una experiencia viva la lógica o la no lógica del mismo, como una representación que está en el marco de lo ficcional, aunque el actor haya pasado en el montaje por una experiencia viva y haya hecho una investigación antropológica de las culturas y acontecimientos que refiere. Del mismo modo es sospechoso denominar ritual al teatro sin tener una conciencia histórica de su origen y sin analizar la organización de todos sus elementos en un estado actual de la representación e imagen teatral.

El objetivo entonces de esta investigación, es encontrar semejanzas, dialogismo, distancias y excesos entre la contención de una expresión en la otra. Revisar excesos que permitan hablar de ritualidad o teatralidad y saber que hay una gama de expresiones que son evocativas (sin decir que lo evocativo no tiene una potencia), que poetizan la vida, que rastrean cotidianos para producir extrañamiento y sorpresa sobre aquello que se volvió rutina, que se naturalizó, pensando en las transformaciones y revoluciones que ello puede suscitar en términos virtuales; y otras expresiones culturales que no se pueden nominar, describir, repetir, que obedecen a lo divino, lo mágico y/o lo sagrado en busca de una comunicación con algo que no se ve, que no está aunque se crea que exista en una energía que compartimos todos y que cuidamos, etc. Y que ambas pueden enriquecerse y devolverse mutuamente esencias desgastadas por el tiempo.

Aparecen entonces en este breve documento, acepciones generales de aquello a lo que está ligado el ritual y a lo que está ligado el teatro, en procura de encontrar, sino respuestas, si caminos para darle desarrollo a las siguientes preguntas:

¿Podríamos decir hoy que el teatro es ritual, como si fuera sinónimo de éste y como si aquello pudiera juzgarse con el ojo con el que se juzga una representación, que ordena los elementos de manera diferente; aunque coincida con la procura de generar evocación, resonancia, deseo,

sensación, y ganas de permanente transformación y movimiento? y del mismo modo, ¿podríamos decir hoy que el ritual es teatro, dentro de la conciencia histórica y canónica que lo cubre?

-¿Qué es aquello que contiene y aquello que excede el teatro del ritual y qué eso que contiene y eso que excede el ritual del teatro?

Algunos antecedentes del mundo aborígen.

A partir del siglo XIX, varios especialistas han sistematizado investigaciones de sociedades precolombinas y sus sistemas de desarrollo político, social, económico y cultural, entre las cuales se ha ahondado en las que tenían cierto nivel de desarrollo en muchos aspectos relacionados con la construcción de comunidad. Y son, a saber, tres grandes imperios: el Inca, el Azteca y el Maya. En ellas se encuentran increíbles dimensiones alcanzadas desde el punto de vista cosmogónico, técnico y cultural lo cual es reconocido en todos los estudios. En esa evidente dramaturgia de lo que llaman teatro precolombino, se intenta dar también cuenta de todos aquellos manuscritos indígenas que ante el etnocidio ocurrido por el fenómeno colonial tuvieron que permanecer ocultos, y que cuando salieron a la luz fueron objeto de varias traducciones. Entre ellos se encuentra el Rabinal Achi o Xahoh Tin, obra considerada una *“liturgia proto-dramática contentiva de una simiente o embrión dramático”* (...) -que tenía- *“esencialmente un carácter mágico religioso muy vinculado a la vida de la comunidad, y exaltaba o celebraba acontecimientos vitales para estos grupos sociales”* (Azor, 1988, 9-10). Se le atribuye su composición en el siglo XV, antes de la llegada de los españoles. En este texto se recoge la historia de los sacrificios, tanto de humanos como de animales, que hacían los

indígenas; constituyéndose ésta como la temática después difundida por los españoles a manera de salvaguardia para justificar su etnocidio. Esta obra proviene de los Maya Quiche así como el Popol Vuch.

Hay otras expresiones que se ejecutan cantando y bailando llamadas “*areitos*”² propias de los indios antillanos de las que al parecer no quedan más que ciertas similitudes en otros tipo de danzas que hacen en México, Nicaragua y Yucatán, recibiendo el nombre de “*mitote*”, también en Perú llamadas “*Tagui*”, y en Venezuela “*turas*”; cuya importancia se hizo evidente para algunos investigadores del siglo XVI pero que por la conquista se detuvo el proceso, borrándose muchas de sus huellas.

Manifestaciones propias de la mitología indígena que tenían que ver con rituales preincaicos destinados al sol y a la luna, donde se fingían situaciones amorosas entre ellos. Tal parece que en la cerámica Mochica y diversas expresiones pictóricas se registra este tipo de representaciones *pre-dramáticas* (Azor, 1988, 12)

En la cultura maya quiche y la azteca, se encuentran bailes como los *Tocontines* (en los que los indígenas fingían cazas de bestias disfrazados de animales o cazadores), el *Pochob* (Danza de rápidos movimientos para los enamorados y las ceremonias de matrimonio), el *Sayi* o

² Cronistas e historiadores han llamado así a las danzas aborígenes, especialmente en la región caribeña. “Los areitos no sólo conjugan lo artístico con lo ritual; fueron la forma más aglutinante de diversas manifestaciones artísticas tales como la danza, la música, la pintura, la escultura, la arquitectura y para algunos la literatura y el teatro. Los areitos son danzas bailadas al ritmo de una música, sus participantes pintan y adornan sus cuerpos para la ocasión, como se ha señalado, se lleva a cabo en las plazas o “bateyes”, que son uno de los elementos arquitectónicos más significativos; estas ceremonias se efectuaban ante ídolos o “cemíes”, fruto de lo más auténtico de la escultura aborígen, y por último sirvieron de literatura oral para pueblos que no debieron conocer la escritura, a la vez que ponían en práctica escenas teatrales, en su forma incipiente.” Recuperado de <http://www.monografias.com/usuario/p-registro>.

Tapiz (actuación de ancianos), y el *Colombe*. Los quechuas tenían los *Jayllis* (que eran danzas y dramas en gestación). De estas danzas parte esa aproximación de los rituales al teatro precolombino.

Aparecerán después unos pre-dramas más desarrollados con textos y majestuosidad en los movimientos que carecían de conflicto, entre ellos está *El himno a Tlaloc* (Dios azteca de la lluvia), *la partida de Quetzalcóatl*, el Huaricocha inca y la ceremonia en homenaje a Huari (Dios de la virilidad), las cuales no son denominadas expresiones litúrgicas y tampoco teatrales pero dan cuenta de unas formas de representación desde la mirada occidental y que aparecen en “*los cantares mexicanos*”). Así es que “todas las expresiones rituales alcanzaran la categoría de drama.” (1988, 15)

Todos estos manuscritos registran entonces una sensibilidad dramática de los americanos de aquella época y dan cuenta de ese mestizaje que después se sucede en la práctica teatral difundida por los españoles en el siglo XVI, donde el teatro es un instrumento pedagógico y religioso controlado por los colonos.

Una de las obras importantes para resaltar es el *Popol Vuch*, expresión original pictórica, cuyas formas originales fueron mutando³ (Por diferentes intervenciones en la intención de interpretar los jeroglíficos de una cultura ya desaparecida) por diferentes traducciones que empiezan por su recuperación de forma pintada, luego escrita por la ayuda de un sacerdote indígena -tal vez, es lo que dice la historia- luego por la del cura Ximenes que lo pasa de la

³ Se dice que fue pintura memoria y palabra y se mantiene en éstas formas a manera de tradición oral hasta mediados del siglo XVI, que pasa a manos de los amanuenses letrados que imprimen en éste caracteres latinos y será para muchos otros traductores como una biblia de los indígenas americanos. Recuperado de www.guiascostarica.com/popolvuch

lengua quiche al latín, y de allí en adelante muchas otras más, que extienden el texto y su contenido al resto de los países europeos amigos de la colonia en América. Suceso análogo a lo que pasa con los “cantares mexicanos” que en los estudios indígenas se ha denominado como el reflejo del pensamiento indígena de la altiplanicie mexicana, cuya importancia ha estado centrada, según León Portilla, en el estudio y comprensión de la tradición de la cultura Náhuatl, por lo cual, para su mayor comprensión, los lectores deben tener un conocimiento científico del Nahuatl y alguna comprensión sobre el latín y castellano del siglo XVI, porque hay glosas y comentarios en éstas lengua y se encuentra una gama de expresiones que tiene que ver con la poesía y los cantos Nahuatl, cuya autoría aparece –según la historia- por personajes como *Nezahualcoyotl*, *Nezahualpilli*, *Cuacuahtzin*, *Tecayehuatzin* y *Axayacalt* o anónimos, y representan un legado importante de estas comunidades indígenas.

Ileana Azor hace también un trabajo de inventario de estas obras en su libro “Origen y presencia del teatro en nuestra América”, cuando hace referencia a la esencia ritual del teatro. Otras investigaciones sobre las raíces rituales en el teatro Precolombino, como la de Cesar Valencia Solanilla en su ensayo “Teatro precolombino; el ritual y la ceremonia”, explican mejor la lógica de tales manuscritos:

(...)«corpus» literario existente se refiere casi exclusivamente a las fuentes de conservación que en diferentes manuscritos en lenguas autóctonas pudieron escribir los amanuenses letrados, quienes tomando como base la memoria colectiva vertieron en libros una cantidad apreciable de poemas sagrados, épicos, líricos, relatos, narraciones breves, pláticas educativas y demás manifestaciones literarias de su comunidad. Los llamados «manuscritos de conservación» que son fuentes primarias para el estudio y traducción de las literaturas precolombinas, son creaciones literarias muy antiguas escritas utilizando la fonética del español para la conversión tipográfica de las lenguas autóctonas, que desde entonces pudieron fijarse a través de la escritura, para

que su apropiación se popularizara; de lo contrario hubieran corrido el peligro de perderse, por la fragilidad de la memoria oral y los radicales procesos de transculturación impuestos por las metrópolis conquistadoras.”⁴

Antonio Prieto Stambaugh y Yolanda Muñoz González harán el estudio exclusivo del teatro Náhuatl que hasta este tiempo es rescatado por un grupo de mexicanos del taller de investigación teatral de la UNAM, haciendo un breve recuento de lo que lo caracteriza y sus raíces inmediatas.⁵ Otro de los estudios consultados es el de “América Precolombina”, “Las culturas y civilizaciones precolombinas, sus ciudades y logros artísticos”⁶ donde dan cuenta de historia, mitología y cultura, de cada una de las poblaciones o comunidades indígenas más estudiadas hasta el momento. Podemos rescatar también el ensayo de Fernando Muñoz Castillo titulado “Ritualidad y teatralidad de la cultura Maya Peninsular” que contiene un tipo de discusión como la que se pretende hacer en este trabajo; discusión que también está presente en el ensayo titulado “La teatralidad en nuestras culturas aborígenes con especial referencia a la Jirajara- muku” escrito por María Celeste Domínguez en el que hace especificaciones sobre qué es la teatralidad y cómo definiríamos la teatralidad aborígen rescatando la esencia mítico-religiosa del indio, y la relación estrecha entre el teatro y la vida y el teatro y la muerte en ciertos escenarios, donde se rescata el trabajo de teatralidad aborígen. Otras de las referencias de antecedente importante es la de Patricia Enríquez Puentes en su texto titulado “Oralidad y teatralidad en el Popol Vuh” en el que lo teatral se aparece como consustancial a las culturas orales, y las crónicas del Inca Garcilaso de la Vega que proveen también una rica información, por ejemplo, de los indígenas del callejón interandino donde se sitúan obras como “Sara de

⁴ Valencia Solanilla, C. Revista ciencias humanas. # 17. CAP. 1

⁵ Prieto Stambaugh, A. & Muñoz González, Y. El teatro como vehículo de comunicación, México, Editorial Trillas, pp.115-118

⁶ América precolombina. Recuperado de <http://mapahumano.fiestras.com>

Quisapincha”, “Mama negra” y “Vaca loca”, y para encontrar mejor este concepto de la teatralidad del rito en la cosmovisión guerrera indígena, aparece la *danza de Quetzalcóatl* que no es propiamente dramática. Hay desde luego muchos otros textos que, en materia de esta investigación contradicen o enriquecen este objeto de tesis.

Todos los anteriores antecedentes investigativos nos dan cuenta de la clara inclinación del indígena al mito, y su posterior conversión por vía del rito y las tradiciones orales que desembocaran en una dramaturgia y en el establecimiento de creaciones teatrales adaptadas que tiene raíces en el ritual.

Algunos antecedentes del teatro

El Teatro contemporáneo o Teatro occidental –tal como lo considera Peter Brook- Pareciera un *teatro vaciado* (Brook, 1987) de aquello que sería para Artaud, Grotowski y otros dramaturgos e investigadores teatrales “lo sagrado” o lo “santo”. Hay en éste un cúmulo de estéticas, ideologías, temáticas, que obedecen a problemáticas en contextos concretos a tiempos diversos que a veces dicen o no dicen nada a un público actual, sin negar que cargan significados, signos y símbolos propios de naturalezas humanas. Hay en éste una mixtura, como lo hay en la literatura latinoamericana o Colombiana, que a veces es benéfica y a veces resulta como un Frankenstein o un monstruo de mil cabezas que reduce el estado de la representación a una muestra más que estética, de esteticismos que deslumbran por la magia de una puesta que en ocasiones está totalmente desarticulada de un sentido y una interpretación, que debiera lograr la representación misma desde los actores, los directores y el público que al final de una función

no le queda más que un silencio vacío y una ausencia de “sonrisas intelectuales” o, de lo que llamaría Artaud, una pérdida de la disociación “física y anárquica de la risa” (Artaud, ,45,1978). Puesto que hemos estado, como lo dice Brook, sujetos por mucho tiempo a un imperio del texto, a la escritura del autor o a un teatro de diálogo que, a ratos, anula la teatralidad quitándole la potencia dialéctica de las relaciones de todos los elementos de la escena, que son herramientas orientadoras de la percepción del espectador.

Ello es comprobable en los últimos tiempos, en lo que se ha llamado a ser uno de los escenarios más importante para ésta época en Colombia, a nivel de encuentro de las producciones teatrales, más importante para el imaginario de las masas: el Festival Iberoamericano de Teatro, en el que encontramos la exuberancia y la exacerbación de una belleza plástica que sin duda da cuenta de la tecnología avanzada que ha llegado al teatro, pero que también en muchas de las obras vacía el espíritu actoral del que debiera estar cargada una puesta, y del que se pondrían a dialogar todos los elementos, ya que es allí donde radica la Magia. Sin embargo, es preciso decir, que de vez en cuando llega a este escenario, en medio del vacío, un tipo de teatralidad que toca al público con perspicacia hasta inquietarle el espíritu y hacerlo verse a sí mismo.

Una mixtura relacionada con el aspecto anterior se vive más de cerca en los estudiantes que se van formando en la disciplina. Esta nace de beber –con nuevas, mejores y peores interpretaciones de los métodos- lo que llamaría aquí un Corpus y ya también Canon teatral: Regularmente primero se bebe de un universo Griego, donde aprendemos tal vez de esa proximidad con el ritual, de las báquicas, los cantos del macho cabrío, los sacrificios a los dioses y en fin, un cúmulo de ritos y mitos producidos por esta cultura, y de las comedias y de las

tragedias griegas que dejan clara una función desveladora y catártica, ya sea bien por la reflexión que ocasiona reírse de sí mismo o a lesionarse por medio de una vida representada que se asemeja a un cotidiano particular o universal que nos muestra el drama trágico de la vida. Esto se da a partir de dramaturgos como Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes, etc. de los que nacieron textos y apuestas que hoy siguen siendo los estados primigenios de un teatro que se denomina occidental. A ratos, por encima de la estructura, nos detenemos en el teatro No o el Kabuki y nos maravillamos al ver una representación que venga de Pekín en el Festival Iberoamericano de Teatro que tenemos, sin poder entrar en los códigos. También encontramos directores, investigadores y críticos de teatro como Staninlavski, Grotowski, Meyerhold, Brecht, Antonin Artaud, Peter Brook, etc. Que proponen caminos para acercarse cada vez más a ese mágico, y todavía misterioso, cuerpo de la representación teatral, y que de alguna manera mantiene sus búsquedas en la medida que registran las necesidades del decir de una época y del trabajo mismo de la investigación teatral como espacio de poesía, desnudamiento y sacralización de la vida.

Mientras tratamos de entender a éstos maestros -porque los aprendizajes contemporáneos a veces son a la inversa (se conocen las trasgresiones y luego los métodos trasgredidos)-, a esas búsquedas tan trascendentales por las que vivieron esos estados metafísicos del arte, nos vamos encontrando en la escena con dramaturgos como Shakespeare, Calderón de la Barca, Lope de Vega, Moliere, Antón Chejov, Becket, Ionesco, Pirandello, Gogol, Jean Genet, Oscar Wilde, Strindberg, Valle Inclán, Brecht, Enrique Buenaventura, Y otros de una vertiente más deconstructiva de las estructuras teatrales clásicas, que se permitieron jugar de modos más alternativos y dicientes a partir de símbolos y significados que excedieron el teatro de dialogo:

Harold Pinter, Sara Kane, Heiner Müller, García Lorca. Solo por citar algunos que la biblioteca de un estudiante de teatro puede “lucir”.

Aludo a este corpus teatral, si así se puede llamar, para entender cuál es el universo general que por lo menos en Colombia, en términos de las escuelas y universidades, existe y perdura y cómo ante un texto proveniente de lo indígena o de lo oriental, que en términos simbólicos termina con los mismos estigmas, nos quedamos dando vueltas en círculo, reduciendo ello a la mínima expresión de una comunidad, toda vez que esos textos solo se arman desde un imaginario literario dominante, casi como la biblia de una cultura determinada, semejante al Kamasutra o al Kora (Corán). El Popol Vuch es el ejemplo más cercano de esto.

Hemos bebido entonces del sincretismo de un teatro temporal y atemporal o mejor sincrónico y diacrónico, porque quién podría decir que Shakespeare, Strindberg, Chejov, Gogol, Oscar Wilde, Aristófanes, los mismos dramaturgos griegos que nos han dejado el maravilloso mundo de la tragedia, entre otros, no han evocado, suscitado y provocado estados que nos hagan reflexionar sobre la humanidad latente que nos habita, sobre nuestras perversiones, tendencias mórbidas, sensibilidades, emociones, fantasías, ensueños y diversas situaciones que hacen que al espíritu lo desborden sus pasiones, y construya y destruya al mismo tiempo aquello que circunda esa humanidad. Toda vez que hay ciertas problemáticas humanas, sino todas, que trascienden la historia, los contextos y las sociedades que han destinado a ser orientales u occidentales, desarrolladas o subdesarrolladas, incultos o cultas, etc. Pero también quién podría decir que estos críticos, dramaturgos, directores y actores no hablaron desde unos horizontes políticos particulares, desde unos tiempos que necesitaban voces particulares para desnaturalizar

automatismos de sociedades viciadas, enfermas que se las tragaba como dice Artaud, “un hambre” más que Física, “cultural (Artaud, 1978,7) que necesitaban encontrar otros lenguajes y escenarios para develar eso que invade los cotidianos de una sociedad que comparte leyes sociales, culturales divinas y las traiciona conjuntamente, y que ello muy probablemente nos distancia o nos aleja de las estéticas particulares de cada contexto, que pone al descubierto una necesidad de decir diferente y una creación de formas que provoque, comparte y/o comunique desde referentes inmediatos, ciertas asociaciones y viajes de la mente, que concatenen el pensamiento del autor, la estética y el objetivo del Director, la interpretación del Actor y la consagración de toda la dermis a la búsqueda verosímil del “Gestus”⁷(Desuche, 1968, 65) y el signo “interpretante”⁸ del que habla Eco, resultante de esa primera comunión creadora del actor y la maravillosa, oscura, indecible, improbable, relativa y despiadada interpretación del espectador, que es la pieza final que hace posible el teatro y que es por lo que debemos volver a reflexionar sobre la ritualidad que lo hace vivo.

No sé si al hablar de teatro ya en esta época pueda hablar también con firmeza de literatura, porque ha habido una marcada escisión de estas expresiones. Ciertamente es que el teatro occidental, tal como lo hemos vivido, tiene un componente literario fuerte que a veces prevalece ante un director, un actor o un público. Esto es tal vez lo que nos ha permitido congelar el tiempo y descongelarlo en cada lectura que hacemos de esas obras, lo que también nos ha dado otros referentes y nos ha ampliado a muchos, percepciones sobre el mundo y aquello mágico y

⁷ Refiriere a la concepción de Brecht sobre el “gestus social” como un compendio de signos y acciones que expresan una actitud.

⁸ Eco lo definirá en su libro “la estructura Ausente” no como el receptor del signo sino lo que garantiza la validez del signo aún en ausencia del intérprete, como una representación que se refiere al mismo objeto, ello significa que una referencia lleva a otra referencia o denominación para dar significado a las cosas realizando así un proceso de semiosis ilimitada lo que garantiza el establecimiento de un sistema semiótico.

misterioso de lo humano; pero cierto es también que esa supremacía de un teatro de autor y de dialogo como lo denomina Peter Brook y Artaud, en el que se establecen formas determinadas de metaforizar, de poetizar, de interpretar en ocasiones, en el que necesita a ratos de un público culto que valore y rastree aquello que está en el contexto; sufre una gran ruptura, cuando se rescata aquello que une al teatro a expresiones más arcaicas y estados primigenios del ser, aspecto que aparece en este documento a partir de intersticios, excesos y aproximaciones de un teatro, relacionado con ciertas raíces provenientes del ritual, fenómeno que se da una sola vez en relación con mentes y cuerpos, que se encuentran una sola vez y que crean e imaginan en un espacio propio que excede la letra y el tiempo en el que está inmerso lo escrito.

De esta manera hablaremos aquí de una ritualidad teatral, un pre-estado del teatro, un primer familiar en el árbol genealógico, si se quiere, y una teatralidad ritual que podría llamar atrevidamente antes de desarrollar la idea y tomando las palabras de Bachelard en *la poética del espacio*: La *infancia inmóvil* del teatro. Para ello es preciso establecer claridades conceptuales – Aunque sería más preciso para el lector, vivir la experiencia de lo teatral y de lo ritual a través de las sensaciones que en lo letrado no pueden registrarse- frente a las nociones de Rito y Teatro que aquí se acogen.

El objetivo general de esta búsqueda entonces radica en Establecer el exceso y/o línea de fuga en el hecho de la contención del teatro en el ritual y del ritual en el teatro a partir de la indagación semiótica, simultanea, de las expresiones teatrales y las expresiones rituales partiendo de los siguientes puntos:

Esto se desarrolla a partir de la indagación en las teorías, distancias y cercanías, al igual que en los diferentes sentidos, en aras de encontrar la operación que indica cómo y qué se interpreta del ritual en el teatro y del teatro en el ritual. Exploración en las tramas de representaciones teatrales y de expresiones rituales, los dispositivo que liberan hacia una, la ritualidad y hacia la otra, la teatralidad (Es decir, como están dispuestos los elementos de una y los elementos de la otra en términos de sujetos, objetos, prácticas y discursos) y Asociaciones o cruces de una y otra expresión para encontrar excesos que parece que se difuminan y entrelazan, así mismo como establecer de manera clara, los criterios conceptuales generales que direccionan la investigación denominados teatralidad y ritualidad, de los que se tratara de dar breve cuenta.

Aproximaciones a los Conceptos: Ritual y Teatro

Al concepto de ritual y teatro le ocurre lo mismo que al concepto de cultura, cuyas manifestaciones permanecen en imaginarios que a veces parecen que los situaran en una categoría privilegiada de lo puro que no puede a ciencia cierta comprenderse, lo que se escapa al control y dominación de la legitimación del poder. Se piensa así, sobre aquello que hacen otros y no nosotros, aquello que ya está por fuera o es superior a nuestra órbita cotidiana, aquello solo clasificable en especialistas, antropólogos o artistas, pero que en una realidad crítica y deconstructiva de los conceptos “aprendidos” aparece sujeto a polémicas generales y vastas que hacen que estos escapen a procesos de idealización cultural y se midan más a razón del devenir y la acción humana y a maneras de fundarse y fundar mundos en procesos transculturales permanente. Para explicar mejor esto parece pertinente detenerse en el estudio de Raymond Williams sobre el concepto de cultura.

Williams dice que la conciencia sobre el concepto de cultura debe ser ante todo histórica; característica que alberga problemas que todavía no han sido resueltos y terminan evidenciados en las crisis de los modelos sociales, económicos, políticos que sufren los países que han estado sujetos a procesos de colonización permanente, donde el modelo colonial se camufla en multiplicidad de modelos que se dicen alternativos y son solo reafirmaciones del modelo dominante. Es por esto importante recuperar la esencia en la que se han originado las formas de estos conceptos. El autor dice entonces que éste concepto en nuestros tiempos, está relacionado con el concepto de civilización, a veces distante de las formas originales del concepto cultura, que tenía que ver con el crecimiento y la marcha de las cosechas y los animales y por extensión

el crecimiento y la marcha de las facultades humanas (Williams, 2000, 21-22). Ahora bien, la forma original del concepto civilización tiene que ver con la ubicación de los hombres en una organización social (civil y ordenada), pero esa proyección se mueve en dos sentidos históricos a saber: el que plantea el contraste Civilización y Barbarie y un “estado realizado de desarrollo” que está relacionado directamente con el progreso histórico que dice el autor, obedece a racionalidades históricas de la ilustración (2000, 24).

Así el concepto de cultura se construye según Raymond bajo una “secularización, a la vez que liberación de las formas *metafísicas primitivas*, cuyos medios y procesos “...eran distintivamente humanos y fueron generalizados como subjetivos aunque ciertas formas cuasi metafísicas (“la imaginación”, “la creatividad”, “la inspiración”, “la estética” y un nuevo sentido positivo del mito) fueron ordenadas dentro de un nuevo monumento funerario” (Williams, 2000, 26). Entonces para Williams es más pertinente hablar de culturas en vez de cultura, valiéndose del pensamiento de Herder (sobre su estudio de la historia de la fe en la humanidad), en tanto que éste vislumbra el sentido de cultura desde dos aspectos: Uno, como un “proceso social fundamental que configura estilos de vida específicos y distintos”, constituyendo “el origen efectivo del sentido social comparativo de la cultura” (2000, 28). Lo que conlleva a que se relacione estrechamente con el estudio de las ciencias humanas y sociales. Dos, como un “proceso interno” especializado en unos supuestos medios de acción en la vida intelectual y las artes, lo que lo relaciona estrechamente con el estudio de las artes y las humanidades.

Ésta consideración entra para Williams en una teoría moderna de cultura donde “...cada tendencia está preparada para negar a cualquier otra tendencia, todo uso adecuado del concepto” (Williams, 2000, 28).

Ello se asemeja un poco a lo que le pasa a los conceptos de ritual y teatro, cuyas definiciones y consideraciones parten también de una conciencia histórica que evidencia una separación, como lo dice Williams, entre la cultura que vendría a ser el reino de las meras ideas, las artes, las inercias, las costumbres, determinadas mediante una historia material básica (su forma original) y la vida social material o cotidiana como solemos llamarla.

Noción de ritual

Entre más usos tenga una palabra en el lenguaje y mientras más referentes hay frente a su definición, más difícil es sintetizarla. De manera que en esta búsqueda se hará referencia sobre aquello que interesa a la investigación propuesta, teniendo en cuenta que la conciencia sobre los conceptos, como dice Raymond Williams, debe ser histórica (Williams, 2000, 22).

Para acercarnos un poco a la aproximación del concepto, sería indispensable abrir con la afirmación de James Frazer en el que enuncia que todas las expresiones de mito y rito – Precisamente sobre la investigación folclórica que hace de los mitos más recordados y universales- son como un “archivo del error y la sensatez humana” (Frazer, 1944, 796), en el que los deseos y modos de satisfacerlos en la historia del hombre han pasado indiscutiblemente por tres elementos históricos: la magia, la religión y la ciencia.

Frazzer afirma que: En la magia, el hombre depende de su propia fuerza, con la que cree puede manipular y hacer frente a peligros y dificultades que lo amenacen.

Cuando descubre que ello es mera imaginación se rinde ante fuerzas externas a su percepción, que se ocultan en el velo de la naturaleza, otorgándoles todo el poder que antes se había otorgado a sí mismo y la magia queda remplazada por la religión.

La religión organiza sucesivamente los fenómenos naturales y regula las naturalezas humanas en tanto sus pasiones y voluntades. Pero pronto esta explicación deja de satisfacer cuando se descubre que los sucesos de la naturaleza son irregulares y no están determinados por leyes estáticas si no que es todo lo contrario. Allí aparece la ciencia como un rechazo a eso inmutable y con menor distancia entre la Magia, en tanto que con esta se permite actuar acordadamente frente a un fenómeno que se puede predecir con certeza, aunque haya en estas también una marcada diferencia en tanto que la magia actúa por “falsas analogías” y/o semejanzas del orden en que las ideas se presentan a nuestra mente, y la segunda es resultante de una paciente y exacta observación de los fenómenos (Frazzer, 1944,796) en la cual pareciera que el hombre después de caminar tanteando en la oscuridad, “...ha dado con un rastro en el laberinto, con una “llave dorada que abre muchas cerraduras del tesoro de la naturaleza” (1944, 797), lo que no significa que la ciencia sea completa y definitiva, como bien lo recalca este autor, pues ésta, junto con las otras dos categorías, no son más que “teorías del pensamiento” que explican “las fantasmagorías” siempre cambiantes del mismo, no son más que como poéticamente lo explica, el autor, un tejido del pensamiento cambiante de color según predominancia de categoría en la historia (Frazzer, 1944, 796-799).

Ahora bien, miremos como esas fantasmagorías operan en el universo del ritual, puesto que ello nos permitirá adentrarnos en ese “archivo de la sensatez humana” y en todas las maneras cómo esa sensatez ha osado satisfacer o regular sus deseos y pasiones, y como en esta investigación vamos encontrando aquellos aspectos que desvirtúan estos dos fenómenos de sus consideraciones históricas formales.

La palabra ritual resulta aquí como una extensión de la palabra rito. El ritual se diría, es un conjunto de símbolos que viajan inmóviles (Strauss, 1990,133)⁹ en un sentido primigenio y conservan la función simbólica del mito que los produjo.

Para Canclini el rito es algo que no se puede cambiar que no se puede discutir. Se cumple, ratificándose la pertenencia a un orden, o se transgrede, lo que significa la autoexclusión¹⁰, quedando el individuo por fuera de la comunidad y de la comunión (Canclini, 1990,179). El rito suele estudiarse en el marco de prácticas de reproducción social dónde la sociedad reafirma lo que es y defiende su orden a la vez que se manifiesta un movimiento hacia nuevos ordenes que la sociedad aún resiste o proscribe, lo que llamará el autor como “trasgresiones denegadas”, donde el acto cultural que es el rito, busca poner un orden, fijando las condiciones lícitas que no amenacen el orden natural y social que genera oposiciones y enfrentamientos que pueden finalmente aniquilar una comunidad; factor que se verá avocada por los cambios históricos (1990, 45).

⁹ Strauss, L. Antropología estructural. Mitología y ritual. La estructura y la forma. P. 133. “...la pretendida constancia de la forma no debe ocultarnos que las funciones son, también ellas, permutables”

¹⁰ Esto lo podemos ver en el trabajo audiovisual: “África, cruel y salvaje” dónde uno de los miembros de la comunidad al desobedecer las leyes de la comunidad, está condenado a la soledad y esta será la que lo lleve a la enfermedad de la locura” (Ver referencia de Video en la bibliografía). Para ser perdonado y reincorporarse deberá someterse a los rituales dolorosos a los que en el tiempo propicio, hubo de negarse.

Mircea Eliade dirá que en mito se relatan los “acontecimientos primordiales a consecuencia de los cuales el hombre ha llegado a ser como es hoy”, reactualiza y rememora estos acontecimientos, instaurando un tiempo sagrado que se gesta por el tiempo mítico que puede darse por periodos en el tiempo humano, en atmosferas propicias para la efectividad que se quiere lograr en el orden de las cosas –Ej. las fiestas dionisiacas se hacían en el solsticio de Invierno, las fiestas a la agricultura se hacían como en el combate entre el verano y el invierno-: “para el hombre de las sociedades Arcaicas... lo que paso ab origine (Es decir en el origen de las cosas) es susceptible de repetirse siempre por la fuerza de los ritos” (Eliade). Se podrá efectuar el acto, tal como lo hicieron en un principio los seres sobrenaturales o los Dioses, permitiéndonos ver lo que ha sucedido realmente por obra de ellos en el “tiempo prestigioso de los comienzos” y se regenera allí el tiempo, se recrea el mundo, por lo tanto la cosmogonía. Es así que se mantiene un “Calendario sagrado que recoge anualmente las mismas fiestas, la conmemoración de los mismos acontecimientos míticos”; lo que implica tener pleno conocimiento sobre la escena primigenia, lo que nos permite aprender no sólo cómo las cosas han llegado a la existencia, sino también dónde –y cómo- encontrarlas” (Eliade, 1992: 17-20). No se puede cumplir un ritual si no se conoce el origen, es decir el mito que cuenta como ha sido efectuado la primera vez. Este conocimiento es el equivalente a la adquisición de un poder mágico, gracias al cual se logra dominar el mito (Por reproducción o multiplicación la voluntad de quien lo haga y la sabiduría la traerá el aprendizaje del mito y todo el esfuerzo que se haga por no olvidarlo (1992: 23 y 114), orque el olvido es como una especie de traición a sí mismo, a su cosmos. Mircea pone el ejemplo del simbolismo indio del olvido y la resurrección, dónde el olvido equivale a un sueño y a la vez a la perdida de sí mismo, a la desorientación y la ceguera, a

la pérdida de una realidad sagrada real, al vacío del caos (Eliade, 1992,124). Estos son referentes ligados a costumbres y prácticas particulares que organizan el sistema de valores de una cultura.

Para Eliade el mito tiene vida porque proporciona modelos a la conducta humana y confiere por ello “significación y valor a la existencia” (1992,8) una existencia que se argumenta porque ya ha habido acontecimientos pasados que hicieron que sucediera, como si hubiera una “realidad original” y el hombre tuviera la responsabilidad humana de recordarla, de permanecer en el “eterno retorno”, al origen a la recuperación del “tiempo sagrado”, con la obligación de resucitar un tiempo muerto, pero no una realidad de experiencias personales de uno u otro individuo sino de “modelos paradigmáticos” (1992, 133-134). Veremos más adelante cómo en la epopeya Griega, el dios Dionisos termina siendo todos los héroes que sufren los dolores que impone la regulación del espíritu Apolíneo para hacerlo un ser social. Es como si la vida no pudiera ser reparada sino recreada constantemente y tal recreación llevara a la creencia de que toda situación negativa, desesperada y sin salida puede cambiar a partir de la puesta en escena del rito como modelo ejemplar de toda situación creadora (1992,38). Así el mito “expresa, realza y codifica las creencias; salvaguarda los principios morales y los impone; garantiza la eficacia de las ceremonias rituales y ofrece reglas prácticas para el uso del hombre” (1992, 26).

La Grecia antigua puede ser un ejemplo interesante para demostrar esto: Frente a la violación del valor de la Hospitalidad aparecen Mitos como el de *Paris* que roba a *Helena* de la Casa de Menelao cuando su familia ha sido cordialmente invitada al palacio de los Aqueos, en esta se demuestra cómo esa violación conduce a la consecuencia nefasta de la guerra de Troya.

En “Edipo”, la Peste que circunda la población de Tebas, proviene de Aquella Violación de Hospitalidad en la que ha incurrido Layo, que al ser expulsado de su propia casa es asilado por Pélope, quién depositando confianza en él decide confiarle a su hijo Crísipo al que éste finalmente rapta y Viola. En La Ilíada aparece la peste de los Aqueos porque en el motín por la ganancia de la batalla Agamenón se ha llevado a Críseida -troyana- Nieta del sacerdote Crises, protegido por Apolo- y al negarse a devolverla, -desobedeciendo al Dios- Apolo envía la peste como castigo. En Clitemnestra vemos cómo después de urdir el Crimen de Agamenón, su Marido, que a su Vez había matado a su Hija Ifigenia en Sacrificio para salvar sus Naves, es asesinada por su hijo Orestes que tendrá que ir hasta el juzgado de Atenea para que las Erinias no se lo lleven y cobren justicia por la violación de los lazos de piedad familiar y parricidio, etc.

Pierre Bourdieu se referirá a los mitos y los rituales como “Actos de institución” que consisten en una suerte de Fortalecimiento de las instituciones como estrategia de prevención a la trasgresión y abandono de la interacción social¹¹, es pues una estrategia fundamental de la organización de una sociedad que permite, por medio de ello, que una sociedad sea interpelada y “conocida” por lo menos en “las significaciones que se le atribuyen” (Eliade, 1992, 11). Tales creencias son validadas por un colectivo. Strauss los define como “actos repetitivos que dividen el continuo de la experiencia vital... y son fundamentalmente un lenguaje con fuerte eficacia simbólica que, a la vez que integra procesos mentales individuales y colectivos, sintetiza reglas y normas sociales”¹² Su valor está en los objetivo(s) que se quieren conseguir, lo que busca generar en una espiritualidad o en el cosmos que lo atraviesa y para ello se realiza más que

¹¹ Rincón Zarate, U. A. (2010). Ritos expresiones fundamentales de la sociedad (Ver página virtual al final de la bibliografía)

¹² Strauss. (1990). Antropología estructural.

como una representación como un acontecimiento que sucede una vez más en un espacio tiempo limitado.

Es por esto, dice Eliade, que el hombre “incluso se dejaba arrastrar por acciones que rallaban en la demencia, la torpeza o el crimen”: vemos muchos ejemplos en regiones más “orientalizadas”.

El ritual es entonces una “metáfora encarnada” (Ricoeur, 2001)¹³ en la que la palabra del hombre da cuenta de la tierra y las prácticas de relacionamiento que éste tiene con ella, aspectos que se van extinguiendo o agotando en significancia cuando van sufriendo transformaciones de época a época, de comunidad a comunidad, de interpretación en interpretación, a partir de sincretismos que, aunque mantienen como Dice Levi Strauss el principio de conservación de la “materia Mítica”, alteran la forma primitiva y hacen que su formula se degenera o progrese para dar más o menos cuenta de las características iniciales que permiten hacerlo reconocible o, en su mayor defecto, desvanecerlo o hacerlo subsistir ante otro Mito que lo desplace, altere y afecte ya no solo la forma sino la esencia fundamental de éste (Strauss, 1990, 253).

El ritual es el escenario para presentar el relato mítico, su mimesis, dónde acaece una “anfibología metafórica” (Ricoeur, 2001,34)¹⁴ para “poner ante los ojos”, “mostrar”, “hacer ver” las cosas en “acción”(2001, 53)¹⁵ y Actualizar (que es la función ontológica de la metáfora según Ricoeur), aspectos que fundamenta una existencia que necesita asirse en la mente de un

¹³ Usando el Concepto de Paul Ricoeur en “Metáfora Viva” –Explicar-

¹⁴ “Hacen falta siempre dos ideas para hacer una metáfora,...tomar una cosa por otra...alterar todo un sistema mediante una atribución aberrante ...” (p.34)

¹⁵ Presentar las cosas inanimadas como animadas no es relacionarlas con lo invisible, sino mostrarlas como en acción”

hombre que busca trascender a su existencia misma. Cazenue citado por Ulises Alberto

Rincón¹⁶ Zarate considera que el ritual es “una actitud del hombre frente a su destino”, lo que le sirve para tranquilizar una angustia existencial ante la infinitud de sentimientos de amenaza, frente a un entorno que no puede controlar, lo que le obliga a buscar una interacción con la divinidad y los pares de sociedad en el que está inmerso.

Así el ritual es una ceremonia donde hay un objeto o sujeto ausente que se hace presente en el significado, que permanece vivo en quienes offician el acto. El ritual se convierte en un espacio atemporal que aún realizándose en la inmediatez de un tiempo cronológico e histórico, trasciende las fronteras espacio temporales e intenta establecer un estado que se comuniquen con el macrocosmos y con espacios, tiempos y lugares que están por fuera del alcance y control humano.

Mircea Eliade en su libro *Lo sagrado y lo profano* nos explica mejor esta distinción del tiempo ritual y mítico. Se trata entonces de hacer una breve caracterización de la consideración de éste respecto a ese tiempo: El autor plantea una distinción entre el tiempo sagrado –el de los mitos y el rito- y el tiempo profano –el del cotidiano- como dos modalidades de estar en el mundo y dos situaciones existenciales asumidas por el hombre a lo largo de la historia. El primero vendría a ser, un tiempo heterogéneo lleno de “rupturas y escisiones” con porciones de espacios diferentes unas de otras, y lleno de significaciones que equivalen a la realidad porque esta “saturado de ser” (Eliade, 1992). Es decir que la manifestación de lo sagrado fundamenta ontológicamente el mundo: nada puede comenzar a hacerse sin una orientación previa y toda orientación implica la adquisición de un punto fijo; ese punto fijo es el tiempo

¹⁶ Zarate, Rincón. *Ritos expresiones fundamentales de la sociedad*

sagrado que instauro el centro del mundo, el hombre a través de este se orienta y escapa al caos de la homogeneidad. El tiempo profano en cambio contiene una homogeneidad, no hay rupturas ni diferencias entre las partes (Eliade, 1992:26), en el tiempo profano ya no hay un mundo sino fragmentos de un universo roto, mientras que en el tiempo sagrado hay un umbral que instauro una “solución de continuidad”, en el tiempo profano hay más bien “símbolos y vehículos de tránsito” a esa continuidad.

Hay en el ritual entonces, un sentir colectivo y al mismo tiempo individual que hace fluctuar una energía que establece una realidad llena de significantes. Es, diría yo, una máquina del tiempo que mimetiza un relato que dice quién fue y podría ser el hombre en esa laguna de incertidumbre en la que es arrojado a la vida. Es el continuo cultural y humano que a través de una ficción, suple la necesidad del hombre de no saberse solo una ficción o una invención: Es un combate del hombre ante lo insondable, lo indecible, lo incomprensible, lo inconmensurable de la naturaleza que excede su naturaleza misma.

El ritual nos permite encontrar el camino que alguien recorrió por nosotros, es un fenómeno que mimetiza aquello que lo hace recordar un mundo que no se ha vivido pero que se reconoce, una experiencia casi virtual que permite encontrarnos con un tiempo que no será más y que no se sabe a ciencia cierta si fue de verdad - pero en todo caso es mejor asegurarlo-. Es la raíz que permiten la reconstrucción de una identidad, de una memoria cuyo origen estamos condenados a recordar aunque no conoceremos, recorrer un tiempo que ya no es el de nosotros y que nos permite llegar a otro espacio- tiempo que está solo en el misterio sobreviviente de la vasta imaginación del hombre. Billy Moyer en relación a este último pensamiento, nos define la

mitología como un “mapa interior de la experiencia, dibujada por gente que lo ha recorrido”

(Moyers, 1991, 19). Ese dibujo es el Ritual que se desarrolla en una suerte de sistematización mitológica y de tolerancia simbólica que, como dice Heidegger, “hace a aparecer el mundo”¹⁷ (Ricoeur, 2001) dándole una materialización a eso inmaterial que la contiene. Es una metáfora, rescatando la definición de Peter Brook en “El espacio vacío”, que es signo e ilustración, o sea un fragmento de lenguaje que aparece en cada tono, cada modelo rítmico, y corresponde a una experiencia diferente” (Brook, 1987,85) Es letra viva que yace como elemento documental histórico¹⁸ de una vida que se esfuma.

La definición, tal vez más concreta, que me haya podido servir para una construcción más elaborada y filosófica y que me permitirá hablar del Ritual como un sistematización mitológica y de operancia simbólica de la misma, la hace o la rescata Paul Ricoeur frente a la metáfora cuándo dice que es ésta un “poema en Miniatura” y el Poema es “una metáfora ampliada” (Ricoeur, 2001,323) Es así que para esta investigación, el Ritual es una metáfora y a su vez un poema que entretejido en la invención de un mundo, deja el relato al servicio de la “Mimesis” – que en reflexión de Aristóteles sobre la retórica, es la opción que todos tenemos de recuperar situaciones contadas- y al servicio “ fundamentalmente denotativo” (2001) de la misma.

El ritual se convierte en una expresión post constructora de un relato que se liga al mito en su expresión y contenido como Dice Josep Campbell y que tiene un gran poder denotativo y evocativo que transfiere toda la energía a esos restos antiguos de nuestro sistema interior de creencias, permitiendo que esas mitologías que lo anteceden “Abran las puertas de la

¹⁷ Ricoeur Cita a Heidegger en su respuesta sobre la pregunta qué es poesía: “lo que hace aparecer el mundo”

¹⁸ Esto lo trataremos más adelante con la referencia al texto de Mimesis III de Paul Ricoeur.

percepción... a la maravilla terrible y fascinante de nosotros mismos y el universo” (Campbell, 1991, 22). De tal forma que -rescatando las palabras de Rincón Zarate¹⁹- en el mito renace una realidad primitiva, colectiva, donde el individuo participa justificando su rol social, y ello lo hace a través del relato contado y materializado a través de un cúmulo de referentes que lo insertan en el mundo virtual que finalmente es el ritual.

El ritual como forma viva de un relato.

Cuándo afirmamos que el rito está estrechamente ligado con el Mito es porque este encuentra su esencia fundamental en eso que está dicho allí, en lo que denota. Y cuando se dice que es una forma o expresión viva del relato es porque da cuenta de un orden argumentativo, si se quiere, coherente con aquello que se intenta evocar, aludir, o traer de nuevo como acontecimiento.

En el mito, Levi Strauss encuentra dos elementos importantes que lo estructuran: uno tiene que ver con las secuencias que son el relato aparente y los acontecimientos que ocurren en un orden cronológico (Strauss, 1990, 147) –Tiempo y sucesión de acontecimientos que lo consolida como relato y otro que tiene que ver con los esquemas, que son el contenido latente que organiza las secuencias de manera superpuesta y simultánea y evidencian un estar fuera del tiempo aunque su valor de significancia sea siempre actual (1990, 134). A estos esquemas Strauss les da el siguiente orden: Geográfico, tecno económico, sociológico y cosmogónico²⁰. Cuando son esquemas que obedecen al orden de lo geográfico y lo tecno económico, traducen la realidad, pues los lugares y ciudades mencionadas pueden tener existencia real y dar cuenta de

¹⁹ Rincón Zarate, U. A. Ritos expresiones fundamentales de la sociedad.

²⁰ Ejemplo de Levis Strauss en el mito de los Tsimshian.- (1990, 147)

la vida económica de la comunidad que queda enunciada. Cuando obedecen al orden de lo sociológico acaece un cruce entre instituciones reales e imaginarias, y cuando obedecen al orden de lo cosmogónico hay un escape evidente de la noción de la realidad que puede finalmente hacer que esta estructura quede clara en el relato del mito; es en el ritual, en el caso que lo menciona levi Strauss respecto al pensamiento indígena, dónde finalmente se rompe ésta división y se entreteje todo hasta perder el hilo o el conducto entre el carácter real o imaginario que impera entre uno y otro orden.(Strauss, 1990,153 -157).

Cuando estos órdenes son alterados pasando de una cultura a otra, y se modifican los códigos que permiten que sus contenidos simbólicos sean asimilados, es donde puede ocurrir que un mito se pierda en el sentido de otro mito. Strauss lo explica mejor: "...Si el mito plantea un problema de manera directa , es decir , en los términos donde la sociedad de la que proviene lo percibe y trata de resolver, la trama, contenido patente del mito, puede tomar directamente sus motivos de la vida social misma. Pero si el mito formula el problema al revés y trata de resolverlo por el absurdo, puede esperarse que el contenido patente sea modificado en consecuencia y ofrezca la imagen invertida de la realidad social empíricamente dada, tal como se presenta a la conciencia de los miembros de la sociedad" (1990. 195).

De esta manera el mito tiene una estructura que permite ser leído en el ritual por la correspondencia que tiene entre el mensaje inconsciente, el problema que intenta resolver, y el sentido consciente. Es el ritual entonces el que finalmente concatena secuencias y esquemas, dando un sentido completo ya sea para la transformación del relato, su prevalencia o su extracción primitiva. Es en este sentido que los Mitos, las tradiciones legendarias, las reglas de

transmisión de los cargos y oficios, explicitan la mutación provocada por los cruces culturales e intergeneracionales a los que se ve avocada esa sustancia mitológica que organiza el universo.

El Ritual entonces hace renacer un acontecimiento y es a la vez el espacio donde se evidencian las posibilidades de permutación, donde acaecen trasferencias de códigos y símbolos en el cruce las culturas y del tiempo, cuyos protagonistas siempre son acontecimientos distintos, donde la materia primitiva tiende a desaparecer, a degradarse, a dejarse traslapar por su incomprensión en otro mito, a invertirse en otros significados, contradecirse y a veces hasta a oponerse al sentido fundamental del primero.

Strauss nos dice que tenemos sólo dos vías en el rescate de eso que podremos llamar génesis social que es el Mito y el ritual: Primero la de la elaboración novelesca y un segundo aspecto relacionado con el concepto de “Mimesis” que también conducen a una vía que reutiliza el mito y el rito con fines de legitimación histórica, cuya función puede ser de dos tipos: en “retrospectiva para fundar un orden tradicional en un lejano pasado, o prospectiva para hacer de tal pasado el primordio de un porvenir que empieza a esbozarse” (Strauss, 1990, 253). En cualquiera de los dos casos aparece éste como una construcción ficcionada de acontecimientos, de una vida cuya existencia es solo demostrable en la imaginación de quién la cuenta y decide vivirla una vez más en el ritual.

Antes de pasar al siguiente aspecto de la investigación, es necesario dar dos ejemplos de lo ya dicho, uno tiene que ver Con el mito de Penélope y otro con el Mito del minotauro.

En la comprensión de las culturas y esa extracción primigenia de lo mítico, los trabajos de desmitificación juegan un papel importante porque, no contentos con rescatar los mitos como han llegado a sus manos en una cultura que ya no cree en ellos más que como patrimonios literarios, van hasta las primeras fuentes y masajean la esencia pura que permite que el Mito se descubra en un sentido más cercano a la humanidad y naturaleza de un *lector* (bien podría ser un espectador) actual y libere otros significantes que hacen que el primero, cobre un inmenso valor y reviva en los imaginarios presentes, otros sentimientos frente a lo ya dicho e inmóvil del mito. Veamos cómo:

En La Penélope de Horst Bleneck encontramos una mujer, que alberga una fatalidad que no es descubierta sino al final de la historia, que vive en una isla, apartada aparentemente del mundo, con su Sierva Euriclea, que en este caso es igual o más joven que ella y en el acontecimiento relatado, recibe a un joven visitante –“el fauno”-, que desembarca allí para descansar y es recibido con suma hospitalidad hasta construirse el escenario de seducción perfecto en el que a ninguno de los dos (Penélope y el Fauno) le es propicio negarse al llamado del deseo; –allí además juegan con las naturalezas humanas, no hay infatuaciones divinas, sino que está el hombre solo avocado a sus pasiones-.

Después de que Penélope se da la Licencia amatoria, lo que la distancia o también la une por contradicción al Mito, mata al joven y manda a Su Sierva Euriclea a enterrarlo, suceso que nos hace pensar que no es el único hombre que ha visitado en esas condiciones la isla, y que es esa una permanente estrategia para seguir siendo la Penélope Fiel y perseverante, recordada en la historia, que espera a su marido, cuya presencia solo la encontramos a través de un relato de hazañas no muy lejanas a las historias del personaje del Ulises que conocemos por Homero,

narrada por una presencia omnipresente que el autor construye en el relato. Uno de los elementos que se mantiene, es que la Penélope sigue Tejiendo (pero ello ya no es solo estrategia de la perpetuación de la espera) pero a cambio de la presencia agobiante de los amantes, en el tiempo narrativo de la pieza, llega un solo hombre joven que representa a su vez todos los hombres que llegaron y llegarán, a romper “valor” elogiado del relato original (La fidelidad).

Es evidente que este es un mito que Bleneck vuelve cuento y que finalmente puede seguir siendo transformado en su interpretación – contaré una anécdota sobre ello: En una propuesta de tesis de pregrado para obtener el título de Actriz, surgió de una nueva dramaturgia, una Euriclea que había tenido relaciones con Ulises cuando era adolescente y que guardaba un recuerdo fatídico de lo mismo y cierta envidia con su ama de cuyo placer con su visitantes siempre obtenía las sobras. Se recuerda entonces una escena construida, donde Euriclea lleva al hombre asesinado por Penélope a su morada y allí lame la última secreción que queda de un Placer que no era el de ella.

Podemos encontrar entonces en estos ejemplos todos los elementos de secuencias y esquemas nombrados por Strauss, porque el relato mantiene unas referencias que lo hacen reconocible ante los lectores y espectadores: los elementos de los nombres, de las acciones, tejer en la espera, la anagnórisis transformada en un nuevo relato de la cicatriz de Ulises (la violación de Euriclea, ahora)-, la narración de las hazañas de Ulises que aquí también se desmitifican porque lo dibujan como el hombre inquieto cuya naturaleza sexual se escapa a su razón, jugando de alguna manera con el asunto de la fidelidad en tanto que nos convierte en unos voyeurs que conocen un secreto, que en el tiempo fantástico de la narración, jamás será revelado.²¹

²¹ Ver cuento “Penélope” de Horts Bleneck.

Otro Mito que cumple esta misma función de desmitificación, transferencia o inversión de valores según el contexto que se contempla como emisor del código es “la casa de Asterión”, Cuyo extracto Mítico es el minotauro. En la casa de Asterion, el victimario pasa a ser víctima, bestia incomprendida cuya naturaleza física y condición le significan rechazo, un ser cuya condena de soledad, no comprende. Las reacciones de la gente que lo ve cuando sale de su laberinto, son nefastas, no entiende el miedo y la repugnancia que provoca; humaniza aquello que en la referencia del lector está claro dentro de un mundo sagrado y fantástico, donde el destino de los seres y sus naturalezas están determinadas por una divinidad. En “la casa de Asterión” la bestia ya no es la bestia sino la sociedad que lo mira. Sin embargo el autor pone los elementos de manera que hagan reconocible el mito, les da un orden determinado que, comparado con la referencian, hace que el lector sienta que hace un descubrimiento en el metalenguaje, en el mensaje simbólico que el autor quiere expresar poéticamente.

Es allí donde el lector se comunica con un tiempo que no es el suyo, lo contemporiza con el suyo mismo y se redescubre como individuo. Es allí donde el Mito cobra su efecto en lo que podía llamar Strauss, su degradación, su transformación o la inversión de sus sentidos.

Estos ejemplos sin duda, me hacen llegar al segundo aspecto que es importante rescatar en esta aproximación al ritual.

El ritual como mimesis que juega doble transferencia entre lo real y lo fantástico.

“Narra(r) es resistir... la resistencia de la cultura que recibe la modernización, se sostiene, aún mas que sobre la pervivencia del nivel lexical, sobre el otro superior de los sistemas narrativos, en los cuales podemos avizorar un homólogo de las formas de pensar” Paul Ricoeur²²

Para iniciar sobre la reflexión de éste aspecto y para que ni el lector ni el orden de la investigación pueda perderse, traigo a colación algo que se dijo en las primeras páginas de este capítulo:

“El ritual nos permite encontrar el camino que alguien recorrió por nosotros, es un fenómeno que mimetiza aquello que hace recordar un mundo que no se ha vivido pero que se reconoce, una experiencia casi virtual que permite encontrarse con un tiempo que no será más y que no se sabe a ciencia cierta si fue de verdad.”²³ En esta reflexión aparece la doble vía que refiere Strauss: La del mito y el rito en la desembocadura de la elaboración novelada y la del rito y el mito como una estrategia cultural con fines de legitimización histórica. Ambas en un parecer particular terminan quedando en el plano de la ficción.

Para hablar de la elaboración novelada y del ritual como “metáfora ampliada o poema en miniatura” se reflexionará sobre las palabras de Ricoeur frente a ésta como obra poética:

La falta calculada de la metáfora viva (Ricoeur, 2001,287): de la impertinencia semántica a la innovación del sentido

²² Ricoeur, P. Tiempo y Narración III.

²³ Ver página 22

Del sentido a la referencia: Identificar, localizar, comprender el mundo de la obra, su literalidad metafórica, nos llevará a un descubrimiento de su denotación porque de primera mano parece que ésta se hubiese abolido; hay una suspensión aparente de la referencia cuando realmente lo que se hace es un “desdoblamiento”, una liberación de la literalidad, una alteración que la vuelve ambigua, una intervención.

Así se sucede entonces el franqueamiento que dice Ricoeur se hará del umbral del sentido hacia la referencia del discurso.

Interconexión entre historia y ficción.

Citaré para esto el texto de Heiner Müller que parece atractivo a razón de develar, no lo evidente de una temática histórica en la ficción, sino al contrario, eso que entendemos, siempre que sepamos los contextos sociales y personales de los autores, que pueden no ser, en todas las interpretaciones, importantes para establecer el sentido del texto, pero en este caso dando visos de ese entrecruzamiento de la historia y la ficción, ambas como *medios de producción de sentido*, lo cual nos lleva a Ricoeur, citando muy a propósito a White, del que haré mis planteamiento básicos de acuerdo a este texto de Heiner Muller titulado *paisaje con argonauta*’.

Abordar a Ricoeur produce efectos de extrañamientos constantes porque es capaz de dismantelar concepciones aprendidas, cuestionar e invertir el estado de las cosas que conocemos como imaginación y razón o imaginación y realidad, porque evidentemente la realidad está ligada a la noción de razón, y ese grado de incertidumbre siempre lleva a una nueva revelación. Así como Bertolt Brecht, introduce en el teatro, el *Efecto de distanciamiento*, para

lograr distanciar al público de lo que considera realidad y ficción, de manera que todo lo que vea resulte nuevo para él -cual si fuera un niño que descubre y aprende lo que los mayores saben hace mucho tiempo- como estrategia para que el espectador reflexione sobre sus prácticas, no solo desde la construcción interior sino desde la construcción de comunidad, incitando a la concientización de alteridades; así mismo Ricoeur lo hace en un replanteamiento de la funciones del lenguaje y modos discursivos en sus maneras de interceptarse transmutarse o entrecruzarse, desvaneciendo discordias para crear encuentros propicios para abrirle a la mente y al espíritu un camino hacia la propia revelación del ser y hacia nuevas construcciones de significados.

Es por esto que leer a Ricoeur hace volver a lecturas pasadas, en este caso, a las de Hölderlin y su nostalgia por la comunión de los clásicos, entre religión naturaleza y hombre, y a toda la mitología a la que alude éste, que no es más que el alma de los valores y relaciones de individuos de una comunidad que le apostaron a estructuras dobles y completas del ser, que hemos venido escindiendo de pensamiento y cuerpo, cuya escisión me atrevo a representar con esta imagen,²⁴ que precisamente hace un pintor de postguerra como resultado de la desesperanza que posiblemente vivió y que tal vez también sufrió Hölderlin en su época cuando por ejemplo en el poema *El joven a sus juicios consejero* nos dice:

Es inútil: esta época estéril no me detendrá, /Mi siglo es para mí un azote. /Yo aspiro a los campos verdes de la vida/Y al cielo del entusiasmo. /Enterrad oh muertos, a vuestros muertos, /Celebrad la labor del hombre e insultadme, /Pero en mí madura, tal como mi corazón lo quiere, /La bella, la vida naturaleza.(Holderlin)

Este Fragmento, pertenece al discurso ficcional pero está atravesada por todas partes de esa historia de la Alemania dividida, de los hombres que terminan como entes en las ciudades,

²⁴ Magritte, R. Surrealista Belga el nombre de su pintura es “la folie des grandeur”.

con una alienación que los reduce a un oficio, son nombrados por el oficio de su producción, no como individuos pensantes. Y ese pasado que conocemos desde lo universal, nos comunica inmediatamente con el discurso histórico a manera de entrecruzamiento, se cambia de lugar como dice Ricoeur entre uno y otro discurso, para “esclarecer”, como dice White, “el mundo que habitamos junto con el del autor”.

Así, esa imagen del cuerpo fragmentado y la poesía de Hölderlin, nos muestran la escisión de tres unidades propias del ser desde la concepción clásica filosófica (hombre, religión y naturaleza) y es quizá la estructura de la ficción la que es capaz de evocarlas en su comunión por medio de las representaciones que aquí se presentan en dos niveles desde las palabras de Ricoeur, como *redescripciones* con el poder que tiene la ficción de suscitar la ilusión de una presencia y animar las cosas que no están o no son visibles para darlas a conocer o ponerlas en evidencia mediante los procesos figurativos y los conectores (calendario, documento y huella); que hacen pensable, por ejemplo, el tiempo histórico, surgiendo así un entrecruzamiento entre ficción e historia, más que disputándose, reconociéndose en el intercambio que da la una a la otra; la una como narración verosímil porque se vale del pasado del discurso histórico aunque usa el “como si”, y la otra como verdad real que necesita una coherencia del relato que quiere unificar, lo cual solo logra por medio del lenguaje figurativo que es capaz de “crear imágenes de los objetos que ya no son perceptible”, pues de lo contrario la historia no podría ser asimilable, formando finalmente así el “tiempo humano” que plantea Ricoeur.

De acuerdo a esto, rescato el pensamiento de White que dice que los contenidos verbales del discurso histórico son tanto inventados como encontrados y su forma particular de ser tiene

una semejanza ineludible con la literatura, más que con las ciencias, que es donde parece querer estar instalado, desde la visión del historiador, que muestra reticencia en admitir que su discurso tiene una dependencia de la estructura de lo poético y llega a la mitificación de la historia en términos de la amplitud y el sentido de su discurso.

Sus acontecimientos así parten de una conciencia de realidad que se va transformando en el procesamiento de un relato comprensible. Es decir, que tanto el discurso ficcional como el histórico hacen *redescripciones*, solo que la historia hace reconstrucciones del pasado por medio de la prueba documental y utiliza el propio pensamiento del historiador, en la interpretación de un pasado que le llega en parcelas y debe organizar. En cambio, la ficción se encuentra libre de esa condición que pone la prueba documental y puede adentrarse a terrenos más profundos haciendo uso de estrategias de verosimilitud, persuasión y en general mucho de las herramientas de la retórica; lo que enriquecerá mas el sentido.

Pero ¿cuál es la puerta de llegada del entrecruzamiento entre el uno y el otro?

White dice que cada trabajo literario tiene un aspecto ficcional y uno temático y cuando el discurso ficcional evidencia lo temático se forma el aspecto discursivo histórico, pero cuando al contrario en el discurso histórico se evidencia lo ficcional, este pierde legitimidad en cuanto a su relación con la realidad, con la historia, y se vuelve un *genero bastardo*, producto de la unión consagrada...entre historia y ficción (White, 11). Lo que aclara White que no quiere decir que el discurso ficcional es una ilusión que no nos comunica nada sino todo lo contrario, al punto que la constitución del discurso histórico depende de este para pensarse: “la ficción y la historia nos comunica a los predecesores con los contemporáneos” dirá Ricoeur.

Es este género bastardo del cual me agarro para traer a colación este texto que como presente al principio, se titula *Paisaje con argonautas* de Heiner Müller porque junto a otros que realiza (RIBERA DESPOJADA, MEDEA MATERIAL, HAMLET MACHINE) transgrede un orden gramatical, sintáctico, semántico y mezcla deliberadamente y de una manera evidentemente descarnada, una sucesión de acontecimientos que se pierden en un mundo donde no se sabe si el verdadero imperio es la ficción, cuando están atravesados por todos lados de una realidad, que por su descarnalización y crudeza de palabras, nos dice que no hay maneras más aptas para nombrarla.

Por otro lado, ese contenido ontológico explícito que decía Ricoeur en “Metáfora y discurso filosófico” tiene la metáfora, se ve manifiesto en esa preocupación del ser por nombrarse en un mundo donde se le ha quitado el nombre y se le ha descompuesto hasta la ausencia y la insoportable pesadez de la misma levedad que da la muerte que de lo físico pasa a lo mental. *Paisaje con Argonautas* es una ficción que no tiene el orden aristotélico donde la unidad de tiempo, espacio y acción, parecen resueltas. Este nombra un tiempo sin tiempo y sin espacio, tal vez lo que se identifica sea el “tiempo humano” que dice Ricoeur, resulta de ese intercambio de ficción e historia, tal vez es la huella pero también todo lo que hay detrás de ella, es la acción sin ejecutores pero es la acción que ha dejado la huella sin ser documento ¿o si podría? pero se identifica lo que prueba la historia y lo que la historia, ni siquiera con la ayuda de la figuración, podría nombrar, porque el discurso escapa a la explicación, le da patadas a la formalidad del discurso, incluso poético, porque no embellece nada ante el recurso metafórico,

por el contrario lo desnuda hasta el esqueleto; hay allí palabras que ni la ficción, ni la historia formalmente se proponen legitimar en la letra.

El autor hace entonces evidentes las cosas habladas pero innombradas en el ejercicio de la escritura. La obra parece una escritura automática donde el deseo de la expresión interna se escapa de la razón de la composición, por los dedos sedientos de la poetización de la ruina, de la soledad, del miedo, de la zozobra, del abandono, de la muerte, de la desolación, de la “inanición de las esperanzas”. Cada enunciado es metafórico, pero en aras de comprender su sentido, es la historia sincera de una angustiante vida y el nombrar a los otros es la construcción del edificio en que se ubica. Cada frase leída nos transporta a una nueva referencia del sujeto que emite el discurso que es impersonal también, solo está nombrado por un “yo”. Es una ficción-caparazón de una historia, es tal vez Heiner, con el remordimiento de su traición al padre cuando la GESTAPO llegó por él y este se hizo el dormido, es tal vez lo que queda de su mujer que, en vida real, metió la cabeza en un horno de gas, es tal vez él, escapando de la persecución nazi, es tal vez cada uno, en él, de los individuos desesperanzados en la guerra, en un desarraigo permanente, es él y todos, es él y su universo de transgresiones literarias, es él y la nada del mundo.

Es una realidad ficcionada, doblemente, por la angustiante tarea de tratar de nombrar lo innombrable, solo expresable en imágenes inmediatas que no se puede solo aludir sino sentir y que sin embargo nos recuerdan esa sensación de vacío que genera la falta de respuesta que el mito nos brinda ante las preguntas de quiénes somos, de dónde vinimos y para dónde vamos. Es el vacío que la metáfora suple en su viveza que nos encamina hacia esa búsqueda del ser de la

que la filosofía se encarga y se complica buscando y de la que solo la metáfora surte el impulso hacia nuevas revelaciones, pero que en la realidad solo tratan de dar significado a las cosas del mundo, menguando su tardanza con artificios que aparentan ser inocentes y no lo parecen tanto en boca de Ricoeur.

Por ello el mundo está lleno de representaciones, por no decir que es una representación, que busca la “unidad genérica del ser”. ¿Es entonces la ficción nuestro camino más dilucidante ante las preguntas de nuestra existencia y las maneras de interaccionar en ella? ¿Será inevitable no establecer una metáfora sin que esta contenga historia de quien la establece?

Así entre relato y discurso, metáfora, tiempo y narración, historia y ficción, se mueve el ritual que se hace tanto fuente verificable de algo imaginario como antecesor y predecesor de prácticas culturales que el hombre necesita para pensarse y regularse frente a otro y la naturaleza, para dejar antecedentes que un hombre primitivo tal vez no tenía, para tal vez en cada generación no tener que inventarse una vida que lo produjo ni otra que no le permita el continuo de los estados de deseo y sueño que arman su imaginación, interpretación y pensamiento. Circulamos en acciones que se vuelve prácticas, prácticas que se vuelven costumbres, costumbres que se vuelven rituales, rituales que se vuelven rutinas y vuelve y empieza un ciclo. A medida que nos esforzamos por contar algo que ya paso y algo que alguien más ya conto, con la dimensión con la que ese otro ve las cosas, nos vamos alejando cada vez más del plano de lo realmente sucedido; y a medida que eso que se cuenta tome una forma metafórica cada vez más denotativa, más aún será la distancia y a la vez la cercanía. Todo emerge siempre entonces como una interpretación que pasa por una experiencia de vida particular, así operan los símbolos y los signos. Hoy en día vemos películas, fotos, pinturas que nos abren la mente hacia esos lugares

desconocidos de dónde tal vez provenimos, o que nos reafirman como individuos que tienen una identidad; por ello es importante traer algunos ejemplos sobre todo del orden de lo audiovisual que tenemos más cercanos y nos pueden argumentar mejor todo lo dicho a través de solo imágenes que procuran sintetizarse en palabras:

Referentes más inmediatos:

Experiencias de rastros rituales en la contemporaneidad relacionados con el poder y la magia del ritual: La relación de las personas con los efectos curativos de algunas plantas como el friegaplatos, el mata ratón, la sangre de drago, el limoncillo, el anís, la ortiga, la sábila, etc. La relación de las personas respecto a mitos y ritos de la sexualidad²⁵: Las mujeres que se echan vinagre y limón después de la eyaculación de su pareja al interior de su vagina, que saltan un número determinado de veces para interrumpir la fecundación, los bebedizos o afrodisiacos de algunas costas para dar potencia y virilidad al hombre, las costumbres de lavar la ropa antes de iniciar el nuevo año para tener prosperidad, el lavado del cuerpo en rosas, el incienso para sacar las malas energías, trapear con canela para eliminar tensiones, la cena donde se comen doce uvas que representan doce deseos que seguro se cumplirán, los rituales para cerrar el vientre y sacar el frío de las embarazadas y retornar el útero a su lugar original, los amuletos para el ojo en los bebés, las piedras que en anillos o collares sirven para bloquear energías maléficas que son amenazas para la vida de una persona, no comer la hostia de las iglesias sin antes confesar los pecados, hacer una ceremonia en la iglesia que simbolice la unión para ser bendecido por una divinidad en el proceso de convivencia con la pareja y su prosperidad, llevar un anillo en símbolo de amor, ir a hablar con los ya fallecidos a un lugar lleno de silencio y fosas con cuadros de cementos todos muy parecidos, que con los años terminan confundiéndose si no es por el

²⁵ Sexualidad entre mitos y brebajes. Documento Audiovisual.

nombre... y podríamos seguir nombrando un sinnúmero de rastros rituales que hacen parte de las cotidianidades de un hombre más cercano a esta generación, y hacer un paneo histórico y mundial como lo hace Frazer de los tabúes, cultos y magias, como lo hace Manuel Zapata Olivella en *Chango el Gran putas*, Freyre en *Casa Grande y Céenzala*, las herencias orales de las *Mil y una noche*, *El Popol Vuch*; las películas *Agua*, *Kamasutra*, *Samsara*, *Las estaciones de la vida*, *Huellas sobre la nieve*, textos y películas de Akira Kurosawa, etc. Trabajos que parten también de textos que dan cuenta de cosmogonías particulares que circundan nuestros continentes en términos de creencias, prácticas religiosas y particulares maneras de concebirse y concebir el Mundo y sus divinidades, que explican cada acontecer de la vida, y que pueden ser ficciones que le permiten vivir sin la angustia de estar desprotegido de ese algo que necesita, así no se vea, que necesita que le de la seguridad de la continuación tal vez de sus sueños, de sus ilusiones, por no decir que de su vida, de la que solo tiene un cúmulo de incertidumbres y vacíos que necesita llenar día a día sin tener el pleno conocimiento de la manera más efectiva de hacerlo.

De allí, la pelea constante entre lo que encuentra como verificable la ciencia y lo que encuentra como verificable el espíritu ritual que sostiene cada tradición oral popular e incluso hasta hegemónica, aunque aquí los significados sean cada vez más automáticos que asimilables por una mente espontánea que se deja permear de aquello misterioso y mágico que hay en ellos, sin discutir una función o papel que asume como verdadera en cada una de estas creencias, porque ello no está puesto allí como algo en lo que hay que creer, porque muchos otros antes lo verificaron, sino sobre lo que se cree, porque se cree en una experiencia que no registran los libros ni la academia, sino una experiencia que, diría Peter Brook, tiene que ver con el instinto,

con lo medible emocionalmente, sensitivamente, lo medible incluso ideológicamente, que conlleva al desarrollo de las pasiones humanas.

Noción de teatro

El teatro ha estado ligado a mitos y a ritos que constituyen la cosmogonía de un pueblo y su organización como sociedad, a la constitución de sus leyes, de su política, ética y moralidad; ha sido también instrumento de prevalencia de una cultura, de una religión, de un pensamiento, ha sido aleccionador y suscitador de revoluciones, ha sido espacio para que un pueblo se encuentre en un espejo de reflejos figurativos y en un proceso de *distanciamiento* y de *extrañamiento*, se piense y transforme sus prácticas; tal como lo plantea Brecht,.

Se ha ligado a historias de Dioses, reyes, animales humanizados, ninfas, en otras épocas a reyes, príncipes y esclavos, en otras épocas a intelectuales, burgueses y obreros, en otras épocas al hastío, y a la deconstrucción de leyes de esos Dioses, reyes, príncipes, esclavos, burgueses, intelectuales y obreros. Este ha sido encarnado por varias figuras que se fueron consolidando como hacedores del teatro: sátiros, oficiantes de ritos paganos, bufones, histriones, juglares, trovadores, mimos, dramaturgos, actores, directores, escenógrafos, músicos, diseñadores, etc. Que han hecho parte del pensamiento de un tiempo, a través, podría decirse, de una responsabilidad política con la sociedad; toda vez que han hecho parte de la reescritura de una historia. Va a la par con las transformaciones y disposiciones de la misma, ya sea para su instrumentalización en términos de dictaminar a través de él, por su capacidad de atraer masas, leyes y normas religiosas y estatales o para la trasgresión de las mismas y búsquedas de nuevos órdenes (G.N.Boiadzhiev, A. Dzhièvelegov y S.Ignatov, 1976)

En la Grecia antigua estuvo estrechamente ligado a su democracia (A través del teatro se hizo “laboratorio político”, fue en sus propósitos una especie de “Ministerio de cultura y educación cívica”, en la edad media, a la imposición de una sola religión y a sus desbordes, en todos los movimientos de guerra y de postguerra, a la revolución del pensamiento y a la nueva constitución de sociedad, así a un cuestionamiento o derrocamiento de normas.

Su proveniencia es de ritual, de un elemento de un pueblo tratando de hacer resonancia en un universo que lo acoge. En su creación hace necesariamente una expedición en todo el pensamiento científico, religioso y artístico que le posibilite comunicar y trabajar con códigos que sean reconocibles para su público, a partir de referencias locales y universales. Se enraíza en las culturas orales y se desarrolla abriendo una incógnita en la cultura letrada que parece que a veces le acoge como expresión en su codificación y a veces la deja al margen y la complejidad de no ser una ciencia y a veces no ser tampoco algunas artes de las que se vale para construir ese otro lenguaje, teniendo en últimas que ver con todas las artes y todas las ciencias.

Tal lenguaje requiere un desplome que en todos los tiempos aparece de diferente forma, en el teatro de Vanguardia lo vemos en la reducción de los conceptos lógicos como el tiempo y la espacialidad, la amplificación y proliferación de objetos dónde se muestra el vacío humano a partir de la dispersión de los personajes o el vacío de objetos como extensión de ese vacío, etc. (Innes,1995, 223) Un lenguaje dónde se construya otro mundo con reglas y orden propio como en el tablero de ajedrez que usaba Becket como ejemplo de la complejidad de lo teatral, dónde la palabra se encarniza con agilidad y naturalidad en el cuerpo, como diría Brecht, para aclarar al hombre su situación real, “explicarla de otra manera” y suscitar una revolución, a partir de un

vehículo como lo define Grotowski, dónde se revela una verdad escogida que propicia el encuentro de los “rasgos superficiales de nuestro tiempo, sus raíces profundas y sus motivos ocultos” dónde se haga una representación de lo nacional en tanto búsqueda absoluta y sincera de un ego histórico, lo realista en tanto exceso de verdad y lo social en tanto un desafío al ser social del espectador como lo plantea este director (Grotowski, 1974, 48). Dónde, como dice Artaud en *El teatro y su doble*, sea posible el vaciamiento colectivo de abscesos tanto morales como sociales a través de una inyección simbólica en el cuerpo social (Artaud, 1978, 33).

Los grupos, dramaturgos, directores, actores, tramoyistas, luminotécnicos, músicos, bailarines y otros con los que se ha ido consolidando ese gran universo que hoy reconocemos mundialmente como teatro, nos han reafirmado una y otra vez que es una expresión de la vida misma que habla sobre los sujetos y los tipos de relacionamiento que construyen en su destrucción o en su colaboración, en su esperanza o en su desesperanza, en el movimiento o en el estatismo, en el silencio y en el ruido ensordecedor, etc. Y como expresión misma de la vida tiene acciones ritualescas en su haber, en la organización de los elementos que lo constituyen, en el encuentro con los sujetos que están en la creación, en sus códigos, en la implicación del cuerpo en la representación que pasa por estados previos que buscan su entrenamiento, desde la pre-expresividad, la expresividad y la multiexpresividad; así como en el control y desborde de sus energías, en toda la semiótica de la representación.

Viene del latín *theatrum* y este del griego *oeacpov* que significa mirar, también se dice que viene del griego *theatron* que significa, *para mirar*.²⁶ A esta definición, que me parece consecuente con la relación de eso que está hecho para que otro lo mire quisiera añadirle que el

²⁶ Diccionario Encarta.

teatro es un fenómeno que expresa lo no dicho de la naturaleza humana y nace necesariamente de la agonía de querer decir más, de extrañar –en términos de Brecht- eso que se hace tan común al ser humano y hace parte de su estructura fundamental, eso que olvida, eso que toca sin tocar, que mira sin mirar, eso que le da vida mientras el busca hacia afuera de sí las respuestas del universo, muriendo en la incertidumbre de no saber ser quién es.

El teatro es una verdad construida allí donde una realidad no nos dice más, y nos desvirtúa de aquello esencial que nos elabora como humanos, no me refiero con esto a solo lo inaprehensible sino también a lo incomprensible: las asociaciones fantásticas de la mente, los sueños, las visiones, etc. Y es el ejecutante del teatro quién se encarga de seleccionar esas esencias del hombre para componer.

Ernst Fischer dirá que en una realidad donde el hombre está en retraso frente al ser de las cosas, el más mínimo acontecimiento puede arrojar una catástrofe inimaginada y *el lenguaje del periodista, el del propagandista, el del político no bastan para posibilitar una visión clara... y superar al mismo tiempo ese sentimiento de impotencia...para convencer a los hombre de que son capaces de transformar el curso de su destino* (Fischer, 1968, 225). Esa labor se la atribuye al artista hacedor de esa “representación y evocación sugestiva de la realidad” que constituyen la naturaleza de su oficio. La realidad, dice este autor *atomizada, alienada*, solo es soportable cuando se dispone de un punto de vista sólido que es el que le da el artista a la representación, dónde ocurra una revelación de una verdad, a través de un efecto liberador que produzca “el libre

juego de las facultades” (Zuleta:124)²⁷” que Estanislao Zuleta -respecto al tratado de crítica de la razón Pura de Kant- organiza en tres formas: El entendimiento, la razón y la imaginación, cuya comunión puede ser fecunda o malsana, dónde la razón puede burlarse del entendimiento y la imaginación puede trabar razón o entendimiento o finalmente apoyarlas. Pero indudablemente el entendimiento necesitara de la imaginación porque ésta es necesaria a la comprensión (Zuleta, 123).

Es por ello que el teatro no es imitación, reproducción, simple alegoría o reflejo, en el plano literal de la vida; puede ser un reflejo solo cuando el escenario es un reflejo de la vida, pero esa vida no puede revivirse por un momento sin un sistema de trabajo basado en la observación de ciertos valores y en la formación de juicios sobre tales valores (Brook, 1987:70)”, puede ser un “espejo distorsionado” pero esa misma distorsión lo saca del plano inerte e inanimado haciéndolo más que observador participante del hecho que refleja (Ficher, 1968, 234)²⁸. Allí lo representado lo contiene una “despersonalización” (1968, 238)²⁹. El teatro crea y es nuevo medio de expresión de un mundo *desgarrado en contradicciones sociales* y esos medios de expresión son homónimos con un contenido social real que en el teatro puede cobrar formas envejecidas y revelar una verdad que ya no es apreciable. El teatro es un escenario donde se presenta al hombre en la variedad de relaciones, con la naturaleza, con la otredad y consigo mismo. Es un medio que “expresa de forma parcial y deformada el anhelo de una colectividad a

²⁷ “Lo que Kant llama liberar alude a algo que se presente a la intuición –por ejemplo a la representación- se nos entregue como una unidad particular intuible y no obstante despierte y sugiera las condiciones de la razón.” Estudio sobre el Juicio Estético. Zuleta, p.124.

²⁸ Ficher, E. Dirá en el cap. Lo real en el arte Moderno. P.234: “En el ser artista mora una contradicción. Es atraído apasionadamente por la realidad y al mismo tiempo es su más frío observador. No puede representar más que una realidad Vivida, pero como es él quién la vive, también es él quién traspone la experiencia en recuerdo, de modo que la experiencia vivida por él es una especie de recuerdo futuro”

²⁹ “Se comprueba que no es el yo quién se expresa sino un ser impersonal; o que el yo se disimula tras máscaras que buscan imitar el redescubierto arte primitivo”

la que se presenta, que sirve de fuente primigenia a la creación poética, aunque ésta aparezca como una proyección mítica” (Fischer, 1968, 242)³⁰, Proyección que no impone y domina al espectador puesto que es la masa, la multitud del pueblo, la que dicta sus razones (Nietzsche, 1968). Esa colectividad debe ser el objeto de estudio de cada artista y debe asimilarse como dice Fischer en la reproducción de su conciencia y fantasía, oyéndola en sí mismo como una voz crítica y a la vez estimulante para extraer una múltiple realidad que sea consecuente con el encargo social de la época (1968, 244)³¹. Para ello muchos escritores y dramaturgos se han valido de elementos importantes de composición metafórica. Ficher alude a la parábola de Kafka, puesto que esta permitía echar mano de la exageración fantástica para hacer consiente la absurda monstruosidad del acontecimiento humano que refería. Así lo corriente, o todo a lo que el ser humano está acostumbrado, aparece aquí como un total absurdo; lo vemos en Becket con *Esperando a Godot* y *Fin de partida*, Lo vemos en *La cantante calva* de Ionesco, dónde los dos esposos se sorprenden y parece que no se conocieran, lo vemos en *Noche y El solicitante* de Harold Pinter, lo vemos en Valle Inclán con *Esperpentos*, y podemos quedarnos citando miles, de forma más evidente que otros que hablan de una realidad sin ser parte de ella, que más bien descubre sus rasgos esenciales y plantea una nueva realidad que genera la reflexión y la posibilidad del cambio. Porque la realidad sigue siendo referente y no coacción (Ricoeur, 2001, 64) Así habrá unos dramaturgos y directores más sugestivos que otros ya sea por la estética o el método que usan (Grotowski, 1974,174-176)³².

³⁰ Se refiere a la obra de arte general y a la poesía lírica en particular.

³¹ “El escritor debe asimilarse la colectividad mediante la experiencia vivida y el conocimiento teórico, debe reproducirla en su conciencia, en su fantasía, debe oírla en sí mismo como voz de crítica y estímulo, para extraer de la realidad múltiple el encargo social que esté de acuerdo con su naturaleza” Nietzsche.

³². Grotowski hace una diferenciación entre los diferentes, directores dramaturgos y críticos del teatro en los que enmarca a Brecht y Artaud en el plano de la búsqueda del deber estético que no plantearon realmente un cómo, pone en cambio a Staninlaski en el plano del método que es el lugar dónde él se contempla.

Por eso el teatro no debiera ser una expresión que crea pasividad como podría hacerlo la televisión o algún tipo de cine que, como dice Ficher, “están hechas para no fatigar el tubo digestivo espiritual encargado de absorber tales productos” (Fischer, 1968, 257) –los del consumo- y que no exige mayor desgaste de reflexión ni actividad intelectual o imaginativa. Por el contrario el teatro se niega a ser mera reproducción y quedarse en ese plano de lo extraño al hombre, dentro de un mundo que ya de por si se ha tornado extraño para él y que es precisamente esa extrañeza la que intenta descubrir y darle forma bajo todos los aspectos posibles de la realidad (1968,258).

El teatro no es un compendio de disciplinas, un conjunto de artes o resultantes que lo forman, más bien es que este se vale de ellas para componer. En la historia del teatro vemos muchos ejemplos de esa absorción (Boiadzie G.N, Dzhivelegov A., Ignatov S 1976, 21-22)³³. Para hablar de teatro tendríamos que empezar por la visión errada que tiene la gente de éste al considerarlo como dice Artaud *un arte inferior, un medio de distracción vulgar para encantar ocio* que se usa como *exutorio de nuestros peores instintos*, un engaño e ilusión porque durante cuatrocientos años, es decir desde el renacimiento, se nos ha habituado a un teatro meramente descriptivo y narrativo, de historias psicológicas, porque se las ingeniaron para hacer vivir en escena seres plausibles, el espectáculo por un lado y el público por el otro (Artaud, 1978: 85-86). Es importante mostrar el prejuicio sin ánimo de hacer apología del teatro, que no es lo que se intenta aquí, sino de explicar este fenómeno social que ha permanecido en sus diferentes

³³ La historia del teatro. Págs. 21 y 22. Donde el “el carácter universal del pensamiento cristiano estableció las normas y la forma general de las bellas artes del Medievo”. La arquitectura con su edificios cada vez más altos para alcanzar el cielo, el arte pictórica con la expresión de los santos, la música como forma orgánica de la misa, la literatura dedicada a motivos religiosos y a la ideología cristiana y el teatro con un aspecto religioso y patético cuyas fuentes se encuentran en la liturgia cristiana. Editorial Arte y literatura, la habana. 1976

transformaciones como magia desveladora de verdades y suscitadora de nuevos sentidos de lo social que, en muchos casos, ha sido reducido a la mera recreación de contextos.

Grotowski lo sintetiza muy bien cuándo dice que para el académico, es sólo un instrumento eficaz de la literatura dramática –Shakespeare, las tragedias, Lope de Vega, Homero, Moliere, todo lo que un literato por ejemplo, groso modo, tiene en su haber sobre el teatro-, para un teatro intelectual, una tribuna polémica semejante a la resurrección del arte medieval y el duelo oratorio y para el espectador, antes que cualquier cosa, una suerte de diversión porque se identifica más con las *gags*, los efectos cómicos y el juego de las palabras que no dejan de estar ligadas a un texto que puede conocer o imaginar y en cualquiera de los tres casos, existente bajo un imperio del texto que definitivamente no es teatro.

En el teatro se expresan pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado. Así es como la puesta en escena es mucho más teatro (O el teatro en sí) que la pieza escrita que es realmente literatura dramática. En ese orden de ideas, el teatro, como dice Artaud, hace metafísica con el lenguaje hablado cuando hace que éste exprese lo que no expresa comúnmente, y le devuelve la capacidad de producir un estremecimiento físico y un encantamiento. En el teatro no participa esa idea de la poesía y el arte desligada de la vida y de la vida espiritual neutra. No es tampoco el teatro, dice Grotowski, el escenario para suplir necesidades culturales como bien lo pueden pensar los políticos, porque dice el autor, caeríamos en un fraude; no está hecho mucho menos para un espectador que quiere escuchar *verdades banales*. El dominio del teatro no es psicológico sino físico y plástico y a través de eso físico y plástico que se desarrolla, se alcanza con mayor precisión actitudes del pensamiento y de la inteligencia que se escapan al

dominio de la palabra hablada (Artaud, 1978, 80). Su objeto no es resolver conflictos sociales o psicológicos, ni servir de campo de batalla a las pasiones morales, sino expresar objetivamente ciertas verdades secretas, sacar a la luz por medio de gestos activos ciertos aspectos de verdad que se han ocultado en diversas formas, en sus encuentros con el devenir” (1978, 79). Es decir, para entender el teatro y su significado, que es casi que innumerable porque es una experiencia viva, una realidad instantánea, que hay que vivir más que definir; es necesario alejarse de la idea de la instrumentalización porque la función desveladora del teatro se escurre de ésta. No hubiese habido tantos asesinatos, desapariciones y cierres y destrucciones de compañías y teatros sino fuera porque el teatro transgrede valores contemporáneos y tradicionales y halla un lugar en el mundo dónde la concentración de las experiencias humanas, sus representaciones, ilusiones, mitos y verdades cobran vigencia (Grotowski, 1974, 53) y muestran esta civilización enferma de Esquizofrenia a la que alude Grotowski dónde insólitamente se convive con la ruptura entre inteligencia y sentimiento, entre cuerpo y alma, entre lo *apolíneo* y *dionisiaco*; entre dos entidades que a veces un sistema, social, político, educativo o cultural, hacen irreconciliables.

Cabe apuntar aquí que estas últimas afirmaciones son influencia exclusiva de los dramaturgos y directores del teatro de vanguardia y del nuevo teatro, que han buscado incansablemente con sus investigaciones, reivindicar el oficio del teatro como el medio importantísimo, dónde una sociedad se redefine y posibilita transformaciones que no están atadas a fuerzas externas, sino a fuerzas internas que viven en combate permanente al interior de nuestro ser; reafirmación que indica que este trabajo requiere igual o mayor rigurosidad, que requiere un científico para su creación y descubrimiento, con la diferencia de que al mismo tiempo que se habla de la vida, se vive en ese relato con la sangre que deja ver circular en su

cuerpo el actor al espectador. Staninlavski lo hizo produciendo identificación de emociones del actor, con lo que debiera hacer el personaje, con la premisa de que cada emoción produce una respuesta física, lo que llamará Eugenio Barba después, *juego de equivalencias*.

Grotowski en su laboratorio buscó un contacto del actor y el público desde las acciones, para que a partir de la técnica y la disciplina, éste pudiera lograr estar totalmente desnudo y despojado de la parafernalia de las escenas rusas y el naturalismo, dónde ocurriera un trance ocasionado por “la integración de las potencias psíquicas y corporales del actor que debían emerger de las capas más íntimas de su ser y de su instinto” (Grotowski, 1974,10), con un uso controlado de gestos que no ocasionaran esa accidentalidad y relatividad que hoy en día está mal interpretada como improvisación, llena de muletillas gestuales y verbales. Craig lo hace desde la concepción de un actor marioneta al que le sea posible despojarse de lo que es, para darle cuerpo a otro más revelador. Artaud lo hace a través de la metáfora de una peste que sin imaginárselo sea capaz de afectar totalmente el organismo del espectador para moverlo a transformación, sacudirle las venas del automatismo y ponerlo a caminar en otra dirección. En Brecht se hace a partir del distanciamiento que produce la obra, como ficción, al espectador, a manera de extrañamiento dónde al ojo, como a la inteligencia, les sea posible ver las dificultades sociales en las que el hombre está envuelto para “despertarle y obligarle a hacerse preguntas que antes no se plantearía”, con el objetivo principal de provocar el despertar del pensamiento (Desuché, 1963).

Relación entre mito, rito y teatro.

En las lecturas que pudieron hacerse aquí sobre teatro, se coincide con el escape del hombre al estereotipo al que lo reduce una sociedad, que en tanto sociedad esta reglada y asigna un rol a cada individuo dentro y fuera de la colectividad y por eso se hace el sujeto. En esta etapa me dedicaré a hablar desde tres escenarios representativos de la relación entre teatro y ritual. Uno, tiene que ver con el universo Griego y los antecedentes de la tragedia y la comedia, otro tiene que ver con el universo del Medioevo Europeo, que explica la evolución de las formas teatrales para el siglo XVI con la comedia del arte, y por último, la vanguardia teatral del siglo XX, que nos lleva a Artaud y otros dramaturgos que quisieron volver a la parte fundamental del mito primitivo a partir de métodos y estéticas particulares, que han dejado el mejor legado al teatro contemporáneo y que a su vez fueron lamentablemente interpretados, encontrándonos en la contemporaneidad formas pobres de sentido que se las comió la tentativa de grandilocuencia plástica y tecnológica que son el resultado de la extensión de nuestra tendencia a la ciencia ficción y a la espectacularización que altera la pupila sin que nada nos diga ese vacío metafórico del que algunas manifestaciones como éstas están provisto.

El teatro ha sido puesto a nuestros ojos como una evolución de antiguos rituales religiosos -es importante rescatar en voz de los semiólogos cómo “Las experiencias de fiesta colectiva, instauran un fenómeno de autorregulación que estatiza la vida y recupera lo real de entre las redes del lenguaje”.- (Helbo, 1978,136) que pasaron de ser ritos a mitos –Se decía anteriormente que primero es el mito que el rito, aunque hay doble juego en ello- y mitos que se volvieron rituales que dejaron a su vez mitos para la mimesis del teatro. Así el teatro cobraría una de las funciones principales del mito que tiene que ver con la trasmisión de valores a la vez

que la purgación de las pasiones, lo que la Grecia antigua para su teatro tenía como *Catarsis* según la Poética de Aristóteles que quedará explícito en la dramaturgia Griega en manos de Esquilo con obras como *la Orestíada*, *Las Suplicantes*, *Los siete contra Tebas*; Sófocles con obras como *Edipo Rey*, *Áyax*, *Antígona*, *Electra* o Eurípides con obras como *Medea*, *Hipólito*, *Las Bacantes*.

Es importante hacer un paréntesis en esta etapa puesto que los orígenes de estas tragedias llegan como dice Nietzsche (1968) “del regazo materno” de los coros dionisiacos, de la música en cuyo espíritu se perpetuaban los coros orgiásticos así como sus danzas salvajes, los estados de embriaguez y la música de las flautas que eran las manifestaciones subsidiarias de culto a Dionisos, cuya época de celebración más exaltada discurría en la noche del solsticio de invierno. Coros orgiásticos a los que se les da el nombre de ditirambos, más explícitamente conocidos como alabanzas a Dionisos, cuya fuerza se ve regulada en las epopeyas por la esencia del dios Apolo, elementos que serán fundamentales para entender el paso del mito a la tragedia griega.

Me referiré aquí al estudio que hace Nietzsche sobre *El origen de la tragedia* (1968). Éste pone la mitología del mundo griego y la evolución progresiva del arte en dos figuras divinas determinantes y antagónicas, puesto que proceden de dos instintos y de mundos estéticos diferentes, uno que es el de la desenfrenada naturaleza, lo innegable del ser, lo más animal y primitivo del mismo y otro como aquello que regula esa naturaleza humana e instaura la sociedad, mundos que a la vez se excitan mutuamente: Los dioses Apolo y Dionisos caracterizando el mundo griego en un combate –sería más pertinente decir que en una comunión-.

El espíritu Dionisiaco dice Nietzsche, que fluía en los ditirambos, era una realidad plena de embriaguez, llena *del poder del brebaje narcótico* que arrastra al individuo hasta sumergirlo en un completo olvido de sí mismo, puesto que tal embriaguez *produce un momento letárgico en el que se desvanece todo recuerdo personal del pasado* y por consecuencia lo arroja a su propio aniquilamiento, que significa, según Nietzsche, *la liberación hacia un sentimiento de identificación mística*. . *La voz del hombre resuena como algo sobrenatural: el hombre se siente dios; su actitud es tan noble y plena de éxtasis como la de los dioses que ha visto en sus ensueños* (Nietzsche, 1968).

Así los hombres y pueblos primitivos cantaban himnos para él y por la *fuerza despótica del rebrote primaveral* que se generaban como (“)fiestas dionisiacas: el sátiro barbudo que toma el nombre de cabrón con atributos de Dionisos, cuyo objeto en su gran mayoría era la “licencia sexual y el desenfreno cuya exuberancia rompía las barreras de la consanguinidad y suspendía las leyes venerables de la familia (“), Así “se desencadenaba... la más salvaje bestialidad de la naturaleza, en una horrible mezcla de sensualidad y crueldad”. Eran entonces estas fiestas un fenómeno de alegría que *arrancaba acentos dolorosos*. En estos ditirambos el hombre se sentía arrastrado por la exaltación de todas sus facultades simbólicas, queriendo expresar algo no experimentado, para ello necesita con todo vigor desarrollar la simbología corporal: labios, rostro, palabras, actitudes y gestos al compas de la música que hacia nacer en él *el espanto y el temblor*. *El deseo se lanzaba por encima de todo un mundo hacia la muerte* y se despreciaba a los mismos dioses; se renegaba de la existencia, y con ella el reflejo engañoso de su imagen. (La del ensueño apolíneo), en el mundo de los dioses o en un más allá. (Nietzsche, 1968).

El espíritu Apolíneo en el universo de los griegos surge como una defensa y protección contra ese frenesí de las fiestas dionisiacas. Nietzsche dice que pareciera que la conciencia apolínea es el velo que oculta el mundo dionisiaco del griego, dónde el hombre lleno de dolores, “permanece impasible, sereno, apoyado con confianza en el principium de individuación”. *Lo apolíneo*, representa el ensueño dónde se manifiestan el alma de los hombres y las espléndidas imágenes de los dioses... *el escultor percibe las proporciones divinas de las criaturas sobrenaturales y encuentra la plenitud de la belleza en el ensueño a la vez que el confuso sentimiento de saber que eso que ve es mera apariencia.*

Así nace la tragedia, dice Nietzsche, de la figura del sátiro entusiasta y sabio (de espíritu apolíneo) en contraste con la criatura bruta como imagen de la naturaleza y sus más poderosos instintos (Dionisos). La figura del hombre que conoce las angustias y horrores de la existencia y debe para poder vivir, evocar la protección deslumbrante del ensueño olímpico. Esto nace del coro trágico en el que el griego construye el andamiaje aéreo de un orden natural imaginario y lo puebla de entidades naturales imaginarias. El coro Griego es quien describe la suerte de los héroes, sus cadenas de horrores, el desborde de sus pasiones, así mismo como los actos de sufrimiento que harán que el público se aleccione experimentando terror y compasión.

El sátiro vive en una realidad religiosa reconocida bajo la sanción del mito y del culto. Así el drama trágico es la representación apolínea de nociones y de influencia Dionisiaca. Dionisio aparecerá de allí en adelante en una *pluralidad de figuras* bajo la máscara de un héroe que combate y se encuentra a su vez enlazado con los restos de la voluntad particular, dónde el

dios que es representado bajo estos disfraces, se manifiesta como un individuo expuesto al horror, presa de deseos y sufrimiento y esta precisión en la que aparece, dice Nietzsche, es obra de Apolo. Dionisos experimenta aquí los dolores de la individuación, que resulta la fuente y origen primordial de todos los males. Dionisos se presenta en doble naturaleza: la del demonio, cruel y salvaje y la del señor dulce y clemente. Así en el coro griego trágico queda registrado lo metafísico del mito y el sentido primitivo de la música (Nietzsche, 1968: 57-138). Ello lo podemos ver en el mito de Edipo, donde el héroe mata al padre y se casa con la madre, o cuando conocemos en el mito de Layo cómo éste viola a Crísipo el príncipe, o en las historias de Agamenón que mata a su hija y a su vez es asesinado por su esposa, que a su vez es asesinada por su hijo, o en Medea que asesina a su hermano y despedaza el alma de su padre, etc. Cadena de horrores todas que se justifican por los deseos y las pasiones de los héroes pero que en consecuencia a la violación de las leyes importantes de la sociedad griega que aquí están puestas como ejemplo, tendrán una acción dolorosa para su destino y un destierro casi simbólico de su hedonismo. Lo vemos en Edipo condenado a errar y a su estirpe aniquilarse entre sí, en Medea al destierro físico y simbólico de su cosecha, en Agamenón y en Clitemnestra a ser aniquilados por la venganza de sus seres amados, etc.

En los orígenes de la Comedia –cosa que no estableceré a ciencia cierta aquí- también podemos encontrar un cruce entre manifestaciones populares del culto, los ritos y los mitos:

El término de Comedia dice Ángel María Garibay proviene del término *Koomos* que significa regocijo popular, algazara, festejo ruidoso, lo que llamarían en México relajo o *mitote*. El término surge de aquellos grupos que celebraban en la margen de las ciudades y que hoy se

denominarían rebeldes. También sirve para denominar los festejos al que triunfaba en los certámenes deportivos y que terminó siendo un canto popular que acompañaba todo el género nombrado de esparcimientos populares. Hay en este, una predominancia de un tono satírico, de censura, de burla de mofa literaria con sus residuos lascivos, para zaherir y divertir a la vez. Aunque en sus textos se usan nombres de Dioses y se hace referencia a mitos, las piezas se refieren más que todo la vida ordinaria, dejando de lado la complejidad de los modos de los Dioses que se trataba en la tragedia (Garibay, 1996, 9-11), como una forma satírica y política de dejar de hablar de los dioses y hablar del cotidiano del hombre y todos sus absurdos modos de concebir la vida, mezclando la elegancia discursiva de la época, con la vulgaridad de los acontecimientos que eligen los autores para narrar; causando hilaridad. Uno de sus principales exponentes es Aristófanes, con obras como *Asamblea de Mujeres*, o *Lísistrata*.

En el teatro Romano la anterior influencia se mezcla con otra venida de la cultura etrusca que da gran importancia a la danza en las artes escénicas y cuyas creencias se soportaban en la vida de ultratumba, en la que la mujer -que no podía interpretar papeles en la Grecia antigua- tenía mayor participación en los aspectos políticos y la vía pública de su comunidad, y donde era costumbre interpretar todo lo que estaba fuera de lo común, como los rayos de sol, hígados de animales, etc. El circo romano será una de la principales herencias, en el que recordemos se presenciaban luchas entre gladiadores, y que en la cultura etrusca tales manifestaciones solían formar parte de sacrificios fúnebres o diversiones realizadas con prisioneros de guerra. Así llega la Danza y en consecuencia la Música local, y la mímica a través de lo que llamaron histriones -Recordemos que en la Grecia antigua las máscaras tapaban el rostro de los actores y la movilidad entre ellos era casi nula- Así prevalece la danza, la mimesis y ahora otro elemento

que aparece como el Canto, de dónde la Pantomima se origina. Teniendo como principales representantes para este momento histórico del teatro a Plauto y Terencio.

Por otro lado en oriente se reconoce el teatro indio, que tiene origen en el libro sagrado de Brahma que es comunicado a los hombres a través del canto, la danza y la mímica, cuyas temáticas son de categoría mitológica sobre la cosmogonía india, donde la representación se destaca principalmente por el vestuario y la danza. En Japón encontraremos el teatro *No* como un drama lírico, musical, generalmente en verso o en prosa, que trataba temas históricos y mitológicos y se presentaban en un esquema que constaba de un protagonista, un monje itinerante, un intermedio, un coro que narraba la historia y la magnificencia del espectáculo, que radicaba en la forma gestual que desarrollaban los actores con sumo rigor, la belleza del vestuario y la construcción y manejo de máscaras.

Luego llegaremos en la historia, al teatro medieval que provenía de expresiones callejeras lúdicas y festivas con características litúrgicas, religiosas y profanas, cuya ayuda era obtenida de la iglesia y de gremios y cofradías. Algunos de sus principales temas fueron los misterios de Jesucristo, los milagros o la vida de los santos y las moralidades construidas a partir de personajes alegóricos. Ello se desarrolló con elementos de los juglares, los diálogos, las danzas y las máscaras. De allí vendrá el teatro Profano cuyos principales referentes son *el arte polivalente* de los juglares y los textos latinos de Plauto y Terencio. Expliquemos un poco lo interesante del ritual en este momento:

En la edad media, frente a la imposición ideológica de la religión cristiana que pretendía el exterminio de todo recuerdo y práctica pagana, vemos como se desbordaban los antiguos ritos

que habían surgido de cultos a la agricultura cuyo tema era la representación metafísica de la lucha entre objetos inanimados con el verano y el invierno que “se personificaban en forma de choque entre dos bandos” (Boiadzie G.N, Dzhivelegov A., Ignatov S. 1976) y surgía una representación dramática del cambio de estaciones -en cada país el ritual cobraba transformaciones de acuerdo a la región- :

“Aún después de la implantación completa de la fe cristiana, y durante muchos siglos, el pueblo seguía profesando aquellos cultos. Los campesinos se alejaban hacia los bosques o los campos, iban a orillas del mar y de los arroyos, y allí sacrificaban animales a sus dioses, celebraban fiestas, banquetes, cantaban, bailaban y elevaban sus preces y alabanzas a las divinidades que simbolizaban las fuerzas buenas de la naturaleza” (1976:11).

Después tales ritos absorbieron temas folklóricos y heroicos –Robín Hood, por ejemplo. Tales rituales fueron perdiendo su carácter primitivo, sin necesariamente perder su *primitiva multiformidad sincrética*, para convertirse en juegos tradicionales relacionados con la vida productiva de los campesinos. En “Historia del teatro Europeo” de donde se ha sacado toda la información anterior, se supone que esos campesinos o/y aldeanos, llegan a ciudades más pobladas y viviendo entre artesanos se convierten en histriones³⁴, que en compañía de mimos, trovadores, bufones y juglares “conseguían expresar en sus chanzas, juegos, risas y agilidad, el vigor férvido de las pasiones humanas, la alegría de vivir, que los esfuerzos de la iglesia no conseguía sofocar”. (1976, 19-20). Así estos rituales a la agricultura se convertirían después en el germen del teatro de los pueblos europeos.

³⁴Historia del teatro Europeo. Los histriones. Relataban muchas de las historias que hoy conocemos en la Ilíada o en la Odisea, usaban trajes que aludían a ritos griegos con la piel de macho cabrío, sabían hacer exhibición de las maravillas circenses, tocaban instrumentos como Viola, Lira, Cítara, Zampoñas, Tambor, las mujeres bailaban provocando pensamientos no muy religiosos, etc. La historia alude a su posible relación con los histriones romanos que provenían de la cultura etrusca. P. 15 y 16

Después surge en la iglesia una teatralización de la liturgia en un afán de gobernar las almas de los cristianos, valiéndose de la elaboración de todo un sistema de conceptos místicos, encarnados en imágenes y ritos simbólicos en los que no había nada tomado de la vida diaria de la gente, lo que hacía difícil la comprensión de sus símbolos y sentidos sin que hubiese explicaciones previas. El culto operaba entonces, casi que con conceptos alegóricos: *El clero en el afán de influir más en la conciencia de los creyentes, comenzó a otorgar la forma simbólica de los ritos junto a elementos concretos y reales. Así en medio de la misa, se hacían representaciones de hechos bíblicos en forma dialogada y luego se continuaba con la misa, pero una fría estilización de la puesta hacia ello poco accesible a las vastas multitudes de devotos, de tal manera que la iglesia, preocupada por la implantación de sus ideas, proporciona la posibilidad de transformar ese primer proyecto de simbolización religiosa a la encarnación de los mismos a partir de personajes de la vida real: “el drama litúrgico y estático se anima paulatinamente y adquiere mayor contenido, más acción; se llena de observaciones psicológicas y crea en su seno algo similar a personajes típicos y motivos propios...”* (Boiadzie G.N, Dzhivelegov A., Ignatov S. 1976, 20-29)

Pero esta intención condujo a que la representación lograra en vez de una interpretación simbólica de la imagen, una interpretación realista que hizo que el drama litúrgico se convirtiera en profano, al implementar cada vez más elementos realistas que se separaban de los símbolos religiosos, cuya aprensión habría sido objetivo primario. De esta manera se dejan esbozos que después se encontraran en el teatro realista, según dice la historia (1976,32).

Luego llegará lo que han denominado teatro Renacentista que alberga el movimiento, Realista y el Naturalista, con marcados aspectos históricos que intentaban reflejar las cosas como eran en miras de recuperar una realidad, una vida en movimiento y la figura circulante del hombre en el espacio. Es allí donde se reglamenta con mayor claridad la estructura –casi eterna– Aristotélica de Acción, Tiempo y Espacio.

De las épocas anteriores hasta ésta que sintetizaré en breve, se irá perdiendo ese carácter que acercaba el público al actor, y a éstos a sus más profundos ritos y mitos. En mayores y menores proporciones, algunos conservando, aunque de manera más evocativa, esta esencia del teatro. Vendrá entonces el teatro contemporáneo donde encontramos expresiones de las vertientes del romanticismo, el realismo, el naturalismo, el simbolismo y finalmente expresiones de ruptura a los anteriores como el absurdo. En el romanticismo encontramos expresiones cargadas de sentimentalismo y dramatismo en una predilección por temas oscuros y escabrosos, exaltando la naturaleza y el folklor popular de lo cual surge el género del melodrama. El realismo tendrá mayor auge en lo que han llamado el teatro moderno donde hay un marcado énfasis en un naturalismo que hace una descripción minuciosa de la realidad a través del lenguaje, la escenografía, el vestuario, etc. Un ejemplo de ello eran los teatros que armaba *El jardín de los cerezos* de Chejov en toda su literalidad. La consigna era actuar como en la vida real. Luego llegará el teatro simbolista que recibe la influencia de la pretensión de un teatro como “Espectáculo Total” promulgado por Wagner, en el que se reconoce un evidente lenguaje de trasfondo metafísico y trascendente, en el que se busca la esencia de lo humano a través de la intuición y meditación y donde las temáticas fundamentales tenían que ver con temas

míticos y leyendas de vertientes esotéricas y teosóficas, de cuya representación tenemos a uno de sus mayores exponentes como Maurice Maeterlinck.

Ya en el siglo XX se tendrán en cuenta aspectos que antes fueron uno a uno privilegio de una época determinada, pero que aquí cobrarán mayor importancia en su integralidad y desplazarán al teatro de diálogo. Esto es la dirección escénica, la escenografía y la forma visual de la puesta, más que el aspecto literario de la misma, que evoluciona paralelo a corrientes artísticas de vanguardia como el surrealismo, el dadaísmo, el expresionismo, etc. y la técnica interpretativa que sería uno de los mayores elementos, en los que se hace adelanto y que se vuelve derrotero en las investigaciones teatrales. Allí encontramos a Stanislavski que reivindica gesto, acción y movimiento. Encontramos un teatro experimental que hace ruptura con la estructura aristotélica de acción, tiempo y espacio y vuelve a sus raíces más arcaicas (Ritos y manifestaciones más antiguas) donde podemos encontrar a Meyerhold, Piscator, Kantor, Reinhardt, etc. Vendrán entonces propuestas teatrales cada vez más sólidas como el teatro épico (Promulgado por Brecht que resulta siendo influencia en Enrique Buenaventura), el teatro del Absurdo con marcada influencia existencial con Artaud, Ionesco, Beckett, Camus, etc. y el teatro que experimenta otros juegos estructurales cada vez más dicente como Harold Pinter, Müller o Sara Kane.

Me detendré entonces como último referente en el teatro de los sesenta en el que encontramos un teatro que genera una ruptura interesante. En estas propuestas encontramos el teatro épico y la *distanciación*, jugando con nuevas estrategias para establecer mayor cercanía entre espectáculo y público desde acciones reales que buscaban una afectación, que es lo que

intentó hacer Grotowski con tendencias como el Happening, añadiendo además de una provocación directa, una conciencia basada en la ceremonia, el divertimento y el exhibicionismo, que es más o menos también la apuesta de Peter Brook, que lanza unas agudas críticas al teatro de diálogo y a la pasividad del espectador.

En estas tendencias teatrales se desplaza una tendencia más oral y cobra mayor significancia una experiencia visual del teatro, que recupera su forma antigua y la ambición de ese *teatro tota* al que se refería Brook: causar a través de la evocación, afectación. Este teatro que hace parte de la Vanguardia que, en vista del vaciamiento que acaecían en el teatro realista y naturalista, las nuevas tecnologías que se insertaban para mostrar la magnificencia de lo espectacular, del truco escénico, el imperio y el mecanicismo del texto escrito, de lo plástico contra lo físico, de la desarticulación de los dramaturgos, directores, escenógrafos y actores, que estaban lejos de transformar la sociedad, sus estados, y someter las ideologías a un examen cuidadoso como lo decía Brecht, etc. produce nuevas reflexiones sobre el oficio del teatro y su función social, volviendo al fundamento primero del hombre y la representación de sus estados desde el hálito del ritual y del mito. Se proponía entonces recuperar una relación ya perdida entre la puesta escénica y el espectador, desde aspectos provocadores que lo pasaban de un lugar pasivo que le había sido asignado por un tipo de teatro, como una especie de Voyeur sin placer, a un lugar activo que le permitiera participar a veces desde lo físico en escena o a veces desde lo mental como complemento de la pieza construida cuyo sentido final era delegado a éste.

Un teatro en el que, aunque todo era milimétricamente estudiado, entrenado a través de técnicas que recurrían a las viejas influencias orientales del *No*, del *Kabuki*, del teatro *Balines*,

del *kathakali*, etc., estaba lejos de la accidentalidad y relatividad del trabajo del actor, que sufría un perfeccionamiento del gesto en una profunda entrega de su cuerpo y mente para expresar un mensaje que lo comunica con un pensamiento como el del espectador, y permitiera revelar esa verdad escogida, que no tenía mayor fundamento sin este último elemento para el cual todo se hace: El espectador, en ese mundo de referentes que podría posibilitar finalmente la comunicación buscada o una nueva “empatía” o catarsis.³⁵

Ionesco decía que el Mito es el alma que brota del pueblo, que no había nada más verdadero que el mito y entonces había que “crear un drama mítico que brotará de nuestra propia angustia” (Innes, 1995: 226) es decir, volver a la dinámica del ritual donde el teatro fuera esa proyección del escenario de miedos interiores, de obsesiones: *obsesiones que no me pertenecen solo a mí, son parte de la herencia de mis antepasados, un antiquísimo depósito que puede reclamar toda la humanidad* (1995, 226). Así dice Christopher Innes, el teatro de vanguardia estuvo lleno de arcaísmos que nos condujeron a la escena fundamental del hombre primitivo a través de sus mitos: porque *cuando el hombre primitivo queda aislado de...sus raíces religiosas o metafísicas, es cuando la actitud se vuelve insensata* (1995, 223) y esa insensatez, la vanguardia está dispuesta a reevaluarla, así como lo hizo con el mito en aras de la recuperación de la entidad ontológica del ser.

³⁵ Catarsis no entendida como la catarsis griega que pretendía por medio de la compasión y el horror purgar las pasiones sino la catarsis como Empatía que une al espectador con el actor, creando un grado de participación emocional que es posible mediante el uso de situaciones arquetípicas y que ejercen un efecto específicamente terapéutico, trascendiendo el sufrimiento –la purga de la piedad y un terror intensamente experimentado para reafirmar el potencial espiritual del hombre ante un universo hostil. Innes, Christopher. El teatro sagrado. Pág. 272. Editorial fondo de cultura económica. México

Pero aún si el teatro de Vanguardia no hubiese llegado, el teatro en esencia instaaura una colectividad, lo que ocurría con estos campesinos, aldeanos, gentes de las báquicas, etc. Que bebían conjuntamente una energía, puesto que “el foco de un amplio grupo de personas crea una intensidad única, debido a esto, las fuerzas que operan constantemente y rigen la vida diaria de cada persona pueden aislarse y captarse con mayor claridad” (Innes, 1995, 71). Característica muy propia del ritual, y ese acontecimiento que no tiene carácter de permanencia, ocurre también una vez, marca una huella, una imagen, un olor, un sonido en la mente del espectador, en palabras de Peter Brook, es un juego donde la pizarra se borra constantemente y es posible siempre empezar de cero. Es una representación en el que “algo del pasado se muestra de nuevo”³⁶: “Toda forma teatral es mortal, ha de concebirse de nuevo, y su nueva concepción lleva las huellas a todas las influencias que lo rodean...” (Brook, 1987, 10) pues el teatro es móvil.³⁷ Sin embargo, hay elementos perpetuos que se repiten, que se rescatan en la universalidad del arte.

La relación del teatro con el ritual, también radica en una manera de poetizar la vida en su belleza o en su monstruosidad, por la capacidad que tiene de mostrar mentes ocultas y develar lo que la gente olvida y si no olvida, margina, además por el dialogo efectivo que logra producir a través de lo mismo, que lo vuelve un completo misionero, político, psicoanalista, antropólogo y escultor, ya que en su interpretación esculpe la historia, la naturaleza, las relaciones humanas y

³⁶ Brook, P. El espacio Vacío. “Una representación es el periodo de tiempo en el que algo se representa, en que algo del pasado se muestra de nuevo, en que es ahora algo que fue. La representación no es imitación o descripción de un acontecimiento pasado. La representación niega el tiempo, anula esa diferencia entre el ayer y el hoy. Toma la acción de ayer y la revive en cada uno de sus aspectos, incluyendo su inmediatez. En otras palabras, la representación es lo que alega ser. Hacedora del presente. *Ibíd.* P. 98.

³⁷ Helbo, A. Semiología de la representación. (Compilación de ensayos sobre el estudio semiótico de la representación) “El signo teatral nunca es igual a sí mismo, nunca es fijo, nunca se repite exactamente como en el cine o en los programas grabados en la televisión” p. 7

nos la devuelve de tal manera que no se nos escape un detalle para llegar al objetivo de *afectar directamente los sentidos* como dice Artaud, y en ese sentido volver el discurso efectivo y gratificante, como lo puede hacer el orador con la retórica.

Todo eso pensado, en la relación con el espectador, pero podríamos citar aquí el trabajo de la actuación, de la posibilidad de la creación de las múltiples personalidades, del desdoblamiento premeditado, amarrado a técnicas que extralimitan el cuerpo, el conocimiento de aquello que nos niega a la vez la historia científica, el entrenamiento incesante que se despliega en escena en sudor, gritos, respiración; donde la voz y la corporeidad están en riesgo, dónde hay una sinceridad y un despojo de un “*ethos*” particular por parte del actor y una conciencia del *pathos* del espectador. Dónde el actor debe propiciar éxtasis a la vez que catarsis³⁸ sin entrar jamás en ella, porque debe ser siempre dueño de sí mismo, jamás encarnar – como si puede ocurrir en un ritual- un personaje, no debe identificarse con él, limitarse a mostrarlo al espectador manteniendo el ojo crítico sobre su propia interpretación como la gran Marioneta de Craig que maneja sus propios Hilos. Ser capaz de transformar aquel elemento signifiante en un mar o en el cielo y convertir lo que hace en música mediante la orquestación de las voces y el golpeteo de los objetos (Grotowski, 1974,16) o Ser capaz de sintetizar en un compendio de gestos, un todo, expresando una conducta humana que revele un estado social (Desuche, 1968,61), una actuación que fuera capaz de no revelar al actor mismo, sino la estructura de eso que se quiere revelar (Grotowski, 1974, 201).

³⁸ En términos de la cita ya referencia en el estudio de Christopher Innes sobre “la catarsis como la empatía que el espectador siente por la obra”

El fenómeno teatral es como esa intersección que se haya connatural a la naturaleza humana, así como la aptitud lúdica, dónde los ritos se vuelven mitos, los mitos ritos, y vuelve a empezar el ciclo de creaciones de memorias, olvidos, y nuevos descubrimientos reales o ficticios que le dan movimiento al pensamiento, y permiten saber ante todo que esta vida es una ensarta de acontecimientos de otras historias, de otros tiempos, que le dan características oscuras, divinas y misteriosas a los deseos, y que no es posible escaparse de la fuerza que estos tienen ante nosotros, desbordándose ante cualquier imposición ideológica, social política o histórica.

Teatralización

La teatralización tiene que ver con la capacidad que tiene la gente de representar aquello que ya no está, que pervive en una memoria interior o colectiva, que pasa de un cotidiano hacia el interior o exterior de un individuo. Tal representación implica una monstruosidad en tanto desmesura de un orden y una lógica de la vida “real”, una fealdad en tanto “la fealdad como desmesura de lo bello” (Pelettiere, 1998, 32). Es una muestra simultánea de la distancia entre lo representado y la cosa presentada, donde se teatraliza el mundo y sus significados (1998, 31). Es la pérdida de una conciencia real –automática- necesaria y deliberada para recuperar una conciencia de la imagen de sí (Barba, 1990, 231)³⁹. La teatralización está relacionada con la construcción de un ethos – en la concepción de Charaudeau (Charaudeau, 2005: 65-67) - de transferencia de acontecimientos particulares, micro relatos que cuentan sobre las universalidades de lo humano, que “genera cánones de belleza en una narración que está determinada por el *morbo silente de la mostración de sus propios mecanismos* (Pelletiere, 1998).

La teatralización obedece a una aptitud lúdica que permite comunicar a otro aquello que no es evidente, que no está y hay que construir. Un ejemplo podría ser reflexionar sobre la acción de la seducción, que implica entrar en un estado que no es el de la normalidad cotidiana,

³⁹ Ver el arte secreto del Actor. Pág. 231. “el actor elimina un accesorio o una parte de sí mismo” pero se omite por entero a pesar de no salir de escena - teatro oriental- Energías que instaura el trabajo de mimo (Decroux)

el cual suscita un cambio corporal y de entonaciones y cadencias, distintas a las que usualmente son usadas, valiéndose de modos de persuasión que ponen el acto en plano retórico.

Esta teatralización, para seguir a Osvaldo Pelletiere, *constituye un sistema de códigos en el cuál se privilegia una construcción y percepción visual del mundo...* (Pelletiere). Los signos enfatizan la comunicación por medio de imágenes creadas a partir de signos gestuales y lingüísticos que son *portadoras de mensajes y constructoras de un imaginario social*, que incluye tanto un modo de percibir visualmente el mundo, como sus modos de conducta gestual y espectacular, de acuerdo al sistema cultural del que son producto (1998, 51-54).

Pelletiere desarrolla su idea analizando la teatralidad como una construcción cultural de sectores sociales que codifican su modo de percepción del mundo y sus modos de auto representarse en el escenario social (1998, 54-55). Ello no lo demuestra el trabajo de Guaman Poma en “Nueva Corónica y buen Gobierno” donde aparecen las ilustraciones de los acontecimientos reales y los símbolos identitarios de los poderes que movilizaban los acontecimientos del proceso de colonización en ese momento histórico, casi como un garante de que el mensaje o lo que se quería consignar en la historia no se perdiera, puesto que si solo se dejaba el legado escrito, la información podría ser manipulada, desvirtuando todo sentido propuesto.

Así, vemos en éste un conjunto de imágenes sobre las prácticas de relacionamientos dadas entre colonos e indígenas y la evidencia un cúmulo de símbolos consumidos, al tiempo que las situaciones de tensión vividas a partir de ésta teatralización que es, de paso, resistencia simbólica de una memoria que busca trascender el acontecimiento.

En la crítica sobre el teatro, Eugenio Barba habla de dos visiones respecto a lo anterior: la de los espectadores y la de los actores (Barba, 1990, 342-354). La de los espectadores son para él los “significados que a sus ojos asume éste de lo que presencia tanto a grandes rasgos como en detalles”; las visiones de los actores son más “el significado a sus ojos de lo que hacen, “la finalidad por la que lo hacen y la lógica que los lleva a hacerlo”. Así, dice Barba, que en el paso de los actores a la comprensión de los espectadores, se desarrolla una peripecia de las intenciones y los sentidos, que hacen que el teatro sea un organismo vivo y no reproducción de la realidad externa, ni siquiera rito según un consenso sino un laboratorio dónde a partir de una clave de lo conocido se desarrolle “un itinerario mental no predeterminado” (1990, 232).

Toda teatralización alberga una presencia que está disfrazada en todas sus partes –vestido, voz, forma- y acoge todas las ilusiones en la escena; esa presencia es la que sin duda le da al teatro la “absoluta irrepetibilidad”, porque cada vez que es interpretada por un organismo vivo, como el cuerpo del actor, se funda un nuevo acto de creación dónde varían los diferentes matices de la puesta en escena (Helbo, 1978, 10). Este acto de creación de imágenes, hace que el creador se vuelva imagen y en ella instale significaciones particulares, atribuidas a comportamientos habituales que lo asemejan al lenguaje propio de un ritual, es así que André Helbo dirá que el teatro es una manifestación estética de la necesidad del ritual y ese ritual en el teatro es una “modalidad mediante la cual el hombre se compone una imagen de sí”. De este modo, cree dominar su condición transformándose en objeto de contemplación. Tal creación, nace de un proceder lúdico que “supone un modo extra real, a través de cuya teatralidad, predominantemente significativa, alcanza justamente el sentido de lo eliminado, es decir, la realidad cotidiana, o (...) el acontecimiento insólito” (1978, 10-12).

Para explicar lo anterior, aludiremos a dos ejemplos muy citados, que tienen que ver con las nociones teatrales usadas para el proceder cotidiano, en tanto, personas, personajes, roles, escenarios, etc. Uno es el borracho trabajado por Helbo (1978, 46) y otro es el político, trabajado en el estudio de Charadeau (Charadeau, 2005, 65-67) sobre la construcción de la imagen de sí como el espejo en los que se reflejan los deseos de unos y otros:

El borracho elabora una representatividad social que no es la propia teatral; supone un tipo de representatividad para el cual un signo siempre representa algo distinto, a ojos de alguien, desde cierto punto de vista o bajo un determinado aspecto. Éste por medio de gestos y actitudes corporales impuestas, que tratan de evadir la pesantez del anestesiamiento de la lengua y del cuerpo, trata de hacer creer a quién le mira, que no está borracho, que sigue en la plena facultad de sus movimientos, pensamiento y habla, y esa pugna entre lo que le pasa y lo que quiere demostrar, causa el efecto de hilaridad en los otros, que alcanza un nivel de teatralización.

En el caso del político, el acontecimiento surge de un modo un poco diferente, puesto que allí se instauran niveles de verosimilitud mayores, que hacen que se pierda el sentido de lo real y se implante una ficción como verdad en un juego de persuasión y seducción desde lo retórico, que pondrá al mismo nivel de venta, una estrategia de mercadeo para el consumo de una Coca cola con una estrategia política de adquisición de votos para un político (Pellettieri, 1998, 54)⁴⁰. Ello se da a través de una construcción, que en el estudio del ethos aparece por transferencia. En la política las personas endiosadas, los que tienen suerte de ser caciques o gamonales, de

⁴⁰ La Tendencia de los medios de comunicación que entienden la vida política como proceso de teatralización y dramatización hacen que la visualización de una botella y el peinado de un presidente tengan el mismo objetivo: vender.

cumplir roles de héroes de la patria y en el peor de los casos de Mesías, se convierten en personajes de espectáculo teatral, títeres o móviles que son manejados con su respectivo mecanismo parodiado y que como en Valle Inclán (cuyas referencias reales terminan siendo personajes de sainete) representan a Héroes que son tanto instituciones como personas, que la misma patria ha creado y ha consagrado a través de sus tradiciones culturales e históricas, a las cuales se hace culto (Summer, 1990: 21).

El trabajo de investigación del actor consiste en aprender y resignificar en técnicas, las actitudes corporales de su propio medio social, como estrategia de transacción de información entre escena y público, donde entran a jugar un papel importante los imaginarios sociales.

Pelleteire, en “El teatro y su crítica” (1998), da un ejemplo sobre cómo la teatralización es una suerte de imagen para la lectura de una historia, y citando a Canclini nos explica cómo la historiografía contemporánea se vale también de una teatralización para mostrar las miradas del pasado e influir en los imaginarios de ciudad. Canclini llamará a esto “operaciones de ritualización cultural”, que ponen en escena las tradiciones, que sirven de legitimización estratégica de un poder hegemónico productor de objetos culturales y representaciones de imaginarios colectivos que tienen que ver con “la teatralización del poder”. El patrimonio como una fuerza política es teatralizado a partir de “conmemoraciones, monumentos y museos” en una cultura predominantemente visual en la que imperan construcciones visuales y escénicas de la significación, ya no para los dioses, sino de los hombres para los mismos hombres, que de alguna manera, como dice Canclini, simulan que hay un origen y sustancia fundante que nos obliga a actuar de una u otra manera: *El mundo es un escenario, pero lo que hay que actuar ya*

está prescrito (Canclini, 1990: 151-158). Esto ocurre, dirá Canclini, por una *coincidencia ontológica entre realidad y representación, entre la sociedad y las colecciones de símbolos que la representan*, que se alimentan con el sentido dramático de las conmemoraciones masivas, dónde acaecen ritos legitimados que escenifican el deseo de la repetición y perpetuación de un orden. Toda política para Canclini está construida con recursos teatrales, es propia de una *Dramaturgia social* hacedora o productora de una idea de sujeto, que alberga una lucha entre eso que él llamará *conglomerado heterogéneo de grupos sociales*: lo popular y la univocidad de lo homogéneo de las disposiciones coloniales de nuestras culturas (1990: 259).

Sin embargo, esa legitimación ritual que nos insta a una teatralización de la política, que vive alterna al teatro -desconociendo el pasado-, es develada y traicionada por éste, toda vez que ha sido históricamente ese su derrotero: dejar ver aquello que se ha naturalizado, que ha logrado el papel de verdad, que se ha ritualizado desde la legitimación y el aprendizaje icónico y simbólico que excluye o margina otros orígenes y memorias que albergan los individuos en el campo de una heterogeneidad y espíritu popular. Pero la diferencia es que, en ésta teatralización del poder, las gentes se vuelven público a la vez que oficiantes y participantes pasivos casi autómatas de ésta ritualización cultural: Juan Villegas citado por Pelleteire, expresa que el teatro es ante todo un fenómeno de representación, usado por todas las ciencias sociales como un símil para conceptualizar sus objetos de estudio, de allí aparecerán los términos: roles, actores, guiones, actantes, escenarios, personas, etc. (Pelletteire, 1998).⁴¹

⁴¹ Pelleteiri, O. El teatro y su crítica. Cap. De la caducidad y la renovación de las estrategias para el estudio del teatro. Juan Villegas. Universidad de California.

Jacqueline E. Bixler en el “teatro y su crítica” sobre el estudio que hace de la posmodernización de la historia en Sabina Berman, alude a cómo los eventos del pasado adquieren no su existencia sino su significado gracias a la representación, sea en las páginas de un texto o en un espacio teatral, ya que Berman utiliza la historia en sus piezas literarias para establecer nexos entre el pasado y el presente y para subrayar el proceso por el cual crea, se percibe y se representa la historia (Pelletieri, 1998)⁴²

Esta representación que alberga esto que se define como la teatralización, tiene una diferencia con el teatro, cuya teatralidad, dice Ana Goutman, es la *sobre posición o fusión de una ficción en una representación en el espacio de una alteridad que pone frente a frente a un sujeto que mira y a un objeto mirado*”, y aún más allá, requiriéndose que el objeto espectador entienda el objeto mirado como ficción”⁴³. Esa conciencia ficcional del espectador es lo que no aparece en esa dramaturgia social a la que se refiere Canclini, en la que el público es espectador y oficiante de la escena y del rito, y ello diferencia el nivel de representatividad entre una y otra forma de teatralización, que allí no está ligada necesariamente al perímetro del espectáculo.

Pareciéndome ya suficientes los ejemplos de la distinción sobre el concepto de teatralización social y el de teatralización en el campo artístico, es necesario adentrarnos en esta última acepción del fenómeno de la representación. Para ello traeré a colación el compendio de textos que reúne André Helbo en “Semiología de la representación” (1978).

⁴² Pelletieri, O. Cap. Sabina Berman y la posmodernización de la historia. Por Jackeline E. Bixler. Universidad de Virginia. Galerna. 1998. Buenos Aires. Argentina.

⁴³ Domínguez, M. C. La teatralidad en nuestras culturas aborígenes. Con especial referencia a la jirajara- muku. Recuperado de http://www.dramateatro.arts.ve/ensayos/n_0004/lateatralidadenuestraculturas)

La representación teatral.

La representación teatral es “*una confidencia colectiva imaginaria*” (Helbo, 1978:113) entre actores y público, tal confidencia ha de provocar en el espectador la emoción real y ésta encontrará en ella “*la confirmación de su propia experiencia*” (1978, 113). Recordemos el término catarsis antes citado (referenciando a Innes en *El ritual y la vanguardia*) que refiere a la empatía con el Público en tanto que éste, crea un grado de participación emocional en el espectador, es así que la representación se convierte en un objeto de doble significación a partir de la creación y la percepción; lo que conduce a ciertas *antinomias* haciendo que, por un sistema de comunicación entre receptor y emisor que hemos aprendido de la lingüística, no pueda resolverse el esquema lengua–comunicación, ya que la comunicación de la representación teatral puede *perpetuar agresiones sin respuesta*, toda vez que requiere decodificaciones, más complejas que quizá no lleguen a realizarse (1978, 27.)

Es decir, en el sistema de comunicación convencional, la finalidad consiste en asegurar la transferencia de cierta cantidad de información con la menor pérdida posible (1978, 116). En la representación teatral la relación de mensaje, emisor, receptor sufre rupturas porque hay escisiones físicas y simbólicas de acuerdo al lugar espacial donde se sitúan los asistentes y los protagonistas; hay *mutación de la información*, hay fracasos que conllevan a un acto de comunicación incompleto. En el proceso de creación y en el de la percepción *los símbolos propuestos por el juego de los protagonistas se confrontan por los símbolos íntimos de cada espectador* (Helbo, 1978) y si no se efectúan relaciones de identificación que permitan codificar y decodificar, estos símbolos quedan inadvertidos y malogrados en el proceso comunicativo.

En la comunicación *la primera condición es construir los símbolos, la segunda volverlos asequibles* (Helbo, 1978, 117)

Esta última afirmación la encontramos con especial desarrollo en Juan Villegas, toda vez que para éste, la Representación supone –ya en el pensamiento contemporáneo- cuatro tipos de sentido de cultura: 1. La revelación de la pertenencia cultural del actor, que es revelada a través de la técnica corporal que adquiere. 2. El descubrir, a través del cuerpo del actor, las codificaciones y convenciones propias de cultura y tradición de actuación, mostrando lo naturalizado como convencional. 3. La alusión a lo que ha sido transmitido como herencia social, haciendo que se interiorice la inflexión –hábitos de permanencia en el tiempo- del psiquismo y organismo de tal cultura, donde el ejemplo es el sistema de técnicas implícito de los bailarines empleados de manera “funcional y coherente. 4. “Reconocimiento de relaciones de poder asimétricas entre las distintas culturas”, sean económicas o simbólicas. (Villegas, 2005, 44-46). Sentidos en una representación que se piensa intercultural y no pretende para nada exotizar, ni en el sentido peyorativo del término espectacularizar, lo que en esencia elige para contar, que no es más que un fragmento de una cotidianidad que surge como la unidad de un todo.

La representación requiere la asequibilidad a los signos y símbolos que se construyen (en el colectivo artístico, en este caso). Pero este proceso sufre rupturas; por un lado depende de los procesos interpretativos sobre los que el hacedor de teatro no tiene total dominio, puesto que las relaciones se dan entre personajes y no entre personaje y público, teniendo la representación un mundo fundamentado en sí mismo. Por otro lado dice Villegas, *el espectador es un personaje*

aferrado a los ritmos automatizados de lo cotidiano y esa cotidianidad es lo que el espectador se niega a dejar en el guardarropa y es con la que entra en la sala como mensaje. De esta manera el espacio del espectador queda invadido por las grandes corrientes del inmenso espacio social cuyo mensaje es el mismo, a la vez motivado y motivador (Villegas, 2005, 117).

La representación implica, entonces, *una transacción* que es asimilación de la mente por el pasado cultural y *una deformación* de los códigos que surge de la mediatización y propaganda (Helbo, 1978: 113)⁴⁴.

El interlocutor del mensaje teatral, debe situarse ante los códigos, haciendo un descubrimiento de las estructuras de los mismos y una deconstrucción que conlleve a fundar un sentido (1978:134), que es lo que previamente ha hecho el director y/o actor frente al trabajo interpretativo y dramático de la pieza teatral. El teatro instaura así, una conciencia de representación –de ficción- manifestando abiertamente, la relación de la representación con la puesta en escena de un relato; *donde el acontecimiento es una ausencia* (1978: 43).

Para usar términos de Roland Barthes, esta representación se *escritura* (1978, 309)⁴⁵ a partir de la organización de signos en canales de imágenes que se van volviendo sólidas y lleva a los signos a *revestirse de significaciones complejas* puesto que su estabilización, aumenta su potencial de significaciones y relaciones (1978, 9). La risa o cualquier emoción parecida será la manifestación del Público que surgirá como una descodificación del signo teatral (1978, 27), esta representación es signo en tanto que exhibe cada cosa mediante una u otra forma de

⁴⁴ Helbo se refiere a una reproducción por propagación mediática con una finalidad e incluso una adaptación ideológica.

⁴⁵ Barthes dice que inventar signos es ... "practicar una escritura"

ejecución para fines lúdicos y para que cierta cosa se sitúe en lugar de otra, de esta manera el signo teatral además de ser un signo clasificado como natural, analógico y motivado, es ficticio porque finge no ser un signo. Helbo dirá entonces, que una vez se ha elegido un objeto como signo, este funciona en relación a las características particulares que hacen que este se constituya -dentro del campo de convenciones representativas– *una abstracción, un modelo reducido, una construcción semiótica* (Helbo, 1975, 131-135).

Elementos de la representación.

La representación teatral alberga tres dominios de la investigación semiótica (1978, 49): La kinesia que estudia las significaciones de las posturas, los gestos, las actitudes, los actos corporales, etc., la paralingüística que estudia las entonaciones, las inflexiones, y los sonidos que no son lexicalmente palabra, etc. y la proxemia que estudia las significaciones diferenciales entre la distancia espacial de los individuos, dominios que proceden del *uso calculado de derroche de movimientos y de la alteración de las distancias normales entre los personajes* (1978, 52). Estos dominios son los estudiados por el actor, quien hace posible todas las ilusiones de la escena y quien no puede evadir a la vez su presencia para hacerla ilusión porque, aunque como dice Campaneu, aparece bajo un disfraz, ésta allí “...con otra alma y otra voz...”, y se presenta como algo verdadero, deja de ser cosa y se vuelve palabra, recuperando las exigencias espaciales y el espesor del tiempo (Helbo, 1978, 10 y 47). A estos dominios se debe parte de la investigación y laboratorios del hacedor teatral, y son los que determinan de alguna manera el grado de verosimilitud de la ficción que se instaura, a partir de un proceso que se hace evidente, sobre todo, en la separación de protagonistas y espectadores en el lugar de lo teatral y en las disposiciones en términos de acción y reacción de ambos.

Para ello me atrevería a decir que en las relaciones de estas dos partes, actores y espectadores, hay una relación que podríamos denominar *hipócrita* (Hablando de la tradición del teatro occidental hegemónico) puesto que los actores edifican con su cuerpo y creación espacial a través de convenciones y paisajes plásticos elaborados previamente y/o programáticamente, un mundo que es levantado para los espectadores pero que directamente no los incluye, y hacen como si los espectadores no estuvieran –salvo en algunas ocasiones que los involucra directamente, como en ejercicios performáticos o de Happening, aunque a ellos se dedique toda esa energía creativa-. Por otro lado el espectador hace de cuenta que no es visto, permanece en el anonimato y dirá Campaneu que siempre podrá ser remplazado por otro: *El espectador, siempre sujeto al respeto por la ceremonia teatral, disocia necesariamente la representación confinada en un área y la realidad del espacio* (1978, 79), porque como decíamos, respeta la edificación que se alza ante sus ojos sin intentar involucrarse en ella.

Esa relación de *hipocresía*, es precisamente la que instaure ese otro sistema de comunicación, que decíamos no es el de la teoría de la comunicación, donde el emisor transfiere la mayor cantidad de información al receptor, haciéndola asimilable. Aquí la comunicación quita a uno y otro individuo, el dominio sobre uno y otro mundo, el de la creación y el de la percepción, toda vez que los actores pueden manipular como quieran los signos, convirtiéndolos en símbolos, pero no pueden manipular a ciencia cierta su interpretación; y los espectadores pueden hacer tal manipulación solo de manera simbólica y a distancia, siendo las referencias personales de esos seres anónimos, las que urden el efecto del descubrimiento o la revelación del *mytho* presentado en la escena. Poder que a veces el actor no alcanza a percibir en relación a los

otros, y por cuyo proceso también ha pasado y le ha permitido hacer su propio descubrimiento, que es la esencia de su interpretación.

Así “la asimilación referencial” será lo que desaparezca la separación de actores y espectadores, haciendo que el espectador encuentre sus normas y se dé cuenta de lo fingidas que son (1978, 83). Esta comunicación requiere entonces, en palabras de Campaneu, una “asociación de la acción programada, de la construcción de una experiencia humana simulada y una percepción de dicha construcción, a medida que se desarrolla”, en la que los actores viven un proceso y los espectadores un acontecimiento. Los protagonistas están dentro de un tiempo ficticio y el espectador tiene la posibilidad de mantenerse en un tiempo real, al mismo tiempo que acepta la conciencia del tiempo ficticio, conciencia que da la separación simbólica que traza el espacio de luz y oscuridad de una y otra parte, poniendo de un lado el espacio de la acción y del otro el espacio de la contemplación, que es lo que enmarca el teatro en la denominación de Arte. (1978, 111). Los actores permanecerán en el espacio del arte y los espectadores en el de la vida cotidiana dirá Campaneu.

Ritualización

Este es un concepto bastante complejo de definir, puesto que tratamos de sacar la esencia del ritual que el teatro acoge de la vida y las relaciones del ser con su entorno y los demás individuos; ya no para hablar del rito como tal, sino de aquello que lo conforma, que lo hace posible y le da una característica particular frente a otras prácticas humanas.

El psicoanalista Ericson Nomburger⁴⁶ habla frente a la ritualización como un conjunto de modelos o patrones de conductas, aprobados culturalmente, que operan en una suerte de preparación para que un individuo se convierta en un miembro aceptable para la comunidad, es decir que ritualizar consiste en transformarse, pasar a un estado de conciencia de una colectividad sujeta por valores, éticas y moral propios de lo establecido externamente, regularmente determinado por condiciones culturales, físicas y geográficas.⁴⁷

Vladimir Klotchkov hace un análisis del concepto desde un estudio sobre la “nominatividad secundaria en el lenguaje” (2001: 381 y399), que consiste en los procesos de traslación que regularmente se hacen por *medios tropéicos* que en esencia están orientados y apoyados en lo conocido, por tanto no prescinde de lo repetido, repetición que debe penetrar el uso de lo colectivo, salir del dominio de lo privado, permitiendo la *dualidad, oposición, reflejo, similitud y diferencia* que construye el discurso ritualizado, en tanto categoría de lo social y cultural; toda vez que la producción del habla humana –“dónde prima la tradición y el experimento”- dice el autor, parte de lo que en la sociedad colectiva se consolide conceptualmente, y cuyos sistemas semióticos –en palabras del autor- disponen de recursos propios para reflejar y correlacionar formar sígnicas complejas y unidades culturales como conceptos, estereotipos, tradiciones, mitos y símbolos.” (2001: 398).

Klotchkov Pondrá como Ejemplo, las frases: “váyase señor González” y “base de datos”. Que además de referenciar lo que posiblemente quiera decir quién la escribe o la enuncia, nos lleva a explorar otros sentido que tienen que ver con el contexto de la frase, su entonación, la

⁴⁶ Nomburger, E. Recuperado de <http://endland.blogcindario.com>.

⁴⁷ Nomburger, E. Recuperado de <http://endland.blogcindario.com>.

persona quién la enuncia, etc. Frases que remiten e invitan a trascender la superficie semántica de los elementos que la constituyen (2001:382). Esto es lo que llamaría Barthes lo “obtusos” (Barthes, 1986, 64) de un lenguaje⁴⁸.

Lo específico del discurso ritualizado corresponde entonces, con lo específico de la realidad referida, es decir que éste refiere “...categorías de complejos semióticos identificativos y socioculturales -nacionales o locales- : valoraciones, estados psíquicos y emocionales, modalidades de trato social, fenómenos culturales, etc.” (Ej. “vete a freír espárragos”, “deja tu diarrea”, “me serene”, etc.) Es así que el discurso ritualizado, tipifica ciertos usos socioculturales al igual que supedita a su interpretación, bajo ciertas reglas de éste supuesto juego ritual que se consolida en dos niveles, el sistemático lingüístico y el sociocultural (2001: 392) y para ello cuenta con una técnica y un medio de talante propiamente semiótico que le ayuda a desarrollarse, que, como ya decíamos antes, se da a partir de un proceso de traslación - un sentido figurado que hace que nazca otra figura nueva- derivada o secundaria.

Así la ritualización, siguiendo el estudio de Klotchkov, será aquello que, a través de la lengua, se encuentra mentalizado en el cerebro de cada uno de sus portadores: los que hablan y escriben en un idioma y lenguaje determinado. Este procesamiento dice el autor, se da en un mecanismo de repetición hasta que cuaja en *la conciencia lingüísticamente procesada y representada* de cada uno de nosotros (2001: 383), semejanza que logra un nivel de traslación del lenguaje como categoría orgánica de nuestra realidad, adquiriendo un valor existencial, que

⁴⁸Para Barthes lo Obtuso es: una especie de Disfraz que no renuncia a la “buena fe de su referente...” un actor que se disfraza dos veces...un hojaldre de sentidos que siempre permite subsistir al sentido precedente, como una formación geológica; decir lo contrario sin renunciar a lo contradicho...” Es una forma del lenguaje que se deja ver en “corte y sutura”

el autor llama “ontología antropocéntrica” (2001, 384-385) volviéndose la indicación de la existencia que nos permite ser seres sociales y escapar del caos de aniquilamiento de la nada. La repetición es entonces para el autor, la razón de ser del discurso ritualizado, porque *un idioma que deja de fluctuar, deja de existir en el presente, quedándose al margen de la historia, convirtiéndose en un fósil, quizá preciso, pero estancado ya en su desarrollo* (2001, 286).

Sacralización del tiempo.

Veamos ese discurso ritualizado ya alejándonos de Klotchkov, en la recreación de nuestra vida cotidiana en términos de la representación del tiempo, que es la clave para entenderlo. Recordemos a Ricoeur en tiempo y narración cuando dice que el *tiempo se hace tiempo humano* en la medida en que se articula un modo narrativo y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de lo *existencial temporal* (Ricoeur, 1998, 113). Para desarrollar este planteamiento, me detendré en el estudio de Mircea Eliade desde su texto *Lo sagrado y lo profano* antes ya referido, que de alguna manera marca ese mecanismo temporal que sacraliza o profana la vida y nos mete en procesos de ritualización necesarios para el devenir humano.

Mircea Eliade plantea una diferenciación entre espacio y tiempo, sagrado y profano (Eliade, 1992) dejándonos ver de alguna manera, la comunión que acaece en la integración de estos al cotidiano del hombre que, dice el autor, elige dos maneras existenciales de estar en el mundo o dos modos de ser.

Por un lado, el espacio sagrado se manifiesta a través de lo que él llama Heterofonías:

“algo sagrado que se nos muestra”, acto misterioso que es manifestación de una realidad que no pertenece a nuestro mundo –perceptible- y se presenta a través de un objeto que si pertenece a este. Es decir que un objeto del espacio profano logra una significación sagrada, de esta manera el objeto se convierte en otra cosa, sin necesidad de perder su forma original “sin dejar de ser el mismo”. Eliade dirá que este aspecto sagrado, es necesario para el hombre; toda vez que éste, está saturado de “ser” y el hombre desea profundamente “ser”, participando de esta realidad y saturarse del poder de la misma. El espacio sagrado se vuelve entonces, el espacio real que saturado de ser y significancia, fundamenta ontológicamente el mundo:

“El deseo del hombre religioso de vivir en lo sagrado, equivale de hecho, a su afán de situarse en la realidad objetiva, de no dejarse paralizar por la realidad sin fin de las experiencias puramente subjetivas, de vivir en un mundo real y eficiente y no en una ilusión.” (Eliade, 1992).

Hay allí, una sacralización de las “funciones vitales del ser”. Para el espacio sagrado la situación no es homogénea puesto que presenta rupturas o escisiones donde son “las porciones, cualitativamente diferentes a las otras”. De esta manera hay espacios con fuerza y significancia que cobran la categoría de sagrados y espacios sin estructura ni consistencia que cobran la categoría de profanos. La otra característica del espacio sagrado es la búsqueda de un “punto fijo o central” que es revelado por la heterofonía: “nada puede comenzar a hacerse sin una orientación previa y tal orientación implica un punto fijo”. El espacio sagrado entonces funda un mundo porque ningún mundo, dice Eliade, puede nacer en el caos de la homogeneidad y la relatividad espacial del espacio profano y esa búsqueda de punto fijo equivale a la creación de un mundo. Ese algo que se manifiesta de manera indiscutible, señala una orientación y una

conducta. La heterofonía anula la homogeneidad espacial y revela un punto fijo. Canclini frente a esto de lo sagrado dirá: “lo sagrado tiene entonces dos componentes: es lo que desborda la comprensión y la explicación del hombre y lo que excede su posibilidad de cambiarlo” (Canclini, 1990, 179).

En el espacio profano, ese punto fijo, esa orientación, desaparece, pues, dice el autor que el punto fijo no goza ya de un estatuto ontológico único puesto que aparece y desaparece según las necesidades de la cotidianidad. Aquí ya no hay un mundo, ni una necesidad por crearlo, tan solo *fragmentos de un universo roto... masa amorfa de una infinidad de lugares más o menos neutros en los que se mueve el hombre bajo el imperio de las obligaciones de toda existencia integrada en una sociedad industrial* (Eliade). Pero el autor dirá que aunque la orientación ontológica desaparece, hay una diferenciación que obedece al espacio sagrado y subsiste en lugares del espacio profano y tiene que ver con las significación de los espacios – no lugares a veces- que nos evocan acontecimientos o experiencias vividas en el lugar: “paisajes natales”, lugares donde uno se ha enamorado, calles recorridas o visitadas en la niñez o en la juventud, etc. Lugares que el autor bien llamará santos de nuestro universo privado. Esta dualidad espacial de estar y ser en el mundo, dice el autor, tiene umbrales de continuidad: las puertas de los recintos –casas, iglesias, habitaciones, etc. que se vuelven símbolos y vehículos de tránsito a uno u otro tiempo porque en el espacio sagrado un signo cualquiera que designe un objeto, sirve para indicar la sacralidad del lugar.

Lo sagrado es entonces, una aptitud del hombre que le permite instalarse en un territorio. Eliade pone el ejemplo de los países descubiertos por colonizadores españoles y portugueses

que son renovados y recreados culturalmente por elementos como la cruz, el libro, etc. El hombre necesita situarse en algo conocido que consagra como cosmos o mundo y que le permite escapar del caos del terror de lo desconocido, que no puede nominar mundo porque está fuera de su comprensión, y esa instalación en el territorio que el hombre transforma simbólicamente en cosmos, se da por una repetición del acto primordial de origen, que reactualizando un ritual, instaure un lugar organizado para habitar y una responsabilidad que supone una elección de un universo que se está dispuesto a asumir y crear. Eliade da un ejemplo necesario para aquello de la búsqueda de orientación, punto fijo y centro del mundo que tiene que ver con la arquitectura ya que ésta, recoge y desarrolla un simbolismo cosmogónico, en el que los hombres han querido alcanzar el cielo y tener una proximidad más estrecha con los dioses o aquello primigenio de su existencia.

El tiempo sagrado es también manifestación de fiestas periódicas en las que se explica “la reversibilidad” y reactualización de los acontecimientos que muestra el ritual y lo recuperable e indefinidamente repetible, inacabable e inagotable del tiempo sagrado que sale de un tiempo histórico, siendo cúmulo de “acontecimientos personales e impersonales” del tiempo profano.

El tiempo profano en cambio se manifiesta en una monotonía que no presenta ni rupturas ni misterios, “está ligado a su propia existencia”, dado que tiene comienzo y fin: Nacimiento y muerte que es el aniquilamiento de la existencia; aunque contaminado o alcanzado por experiencias de ritmos temporales diferentes e intensidades temporales variables propias de la no homogeneidad de lo sagrado, logra insertarse en presencia de lo divino, más sin embargo puede ser detenido por el tiempo sagrado, mediante los umbrales del rito que contiene un tiempo que

no lo precede nada, un tiempo mítico y original del que no puede escapar lo profano. El tiempo sagrado fundamenta el universo del tiempo ordinario de lo profano en tanto surge como una suerte de modelo del mismo. (Eliade, 1992, 15-52).

De este modo el autor nos sitúa en el tiempo espacio de la ritualización del devenir humano y nos muestra una posibilidad permanente de salir y entrar a dos estados característicos que se interceptan, mediados por el ritual, y que son propios también de la representación teatral, puesto que la entrada a la sala del teatro puede ser la entrada a la iglesia o a la casa. Aceptar las convenciones de una representación resulta ser la aceptación o asimilación de “las heterofonías” de los espacios y tiempos sagrados.

Nos aproximamos, aún someramente, al concepto de ritualización que podría resumirse en pocas palabras, como en hacer como en el ritual, reiterar, reactualizar, valerse de modelos socioculturales primarios para comunicar y revelar condiciones de la existencia humana que implican una transformación y transferencia de espacios, tiempos y sentidos, una permanente necesidad de reafirmar una existencia que se vale de muchas estrategias para escapar al terror del caos de la nulidad, al aniquilamiento del territorio, de la memorias, y así mismo de la otredad y de sí mismo, a partir de representaciones simbólicas inidentificables en un contexto particular que implican la sacralización, en términos de conceder significantes a algo que puede estar despojado de todo, permitiendo una continuidad de la matriz social primaria construida.

Canclini en “Culturas Híbridas”, frente al tema de la ritualización, habla de relaciones indispensables de la modernidad con el pasado, desde un examen de ritualización cultural que

de alguna manera asocia la teatralización del poder a partir de lo que el denominará *escenificación visual y escénica de la significación*, donde todo está puesto bajo el marco de la actuación social de una puesta en escena, la cual carece de modelo original y obedece a prácticas de ritualización que el autor, irónicamente, llamará legítimas para una cultura hegemónica, que ejerce autoritarismo desde sus símbolos, toda vez que se escenifican en el deseo de repetición y perpetuación de un orden que se da a partir de conmemoraciones masivas como fiestas, aniversarios, etc., que mantiene los objetos fetichizados, donde se vuelven héroes sujetos que antes fueron verdugos, y donde la estructura ritual, es usada con un disfraz de dominación simbólica de la cultura: *ser culto equivale a repetir y comportarse de acuerdo a un patrón de conducta dentro de una u otra institución del poder*". Dándose la ritualización a partir de grados de sacralización impuestas, a través violencias simbólicas que necesitan imponerse como origen primero y modelo a seguir, excluyendo toda diferencia dentro del marco homogéneo en el que éste proceso se desarrolla (Canclini, 1990, 151-157). Aquí, el ritual y la estructura de la operancia simbólica que lo sustenta, resulta una estrategia de dominancia hegemónica con todas las características antes anotadas en esta investigación frente al poder del ritual, con la diferencia de que esta manera de ritualizar, desvirtúa otras formas, para insertarse en ellas y dominarlas.

Mistificación y desmitificación

Gillo Dorfles, estudioso de los símbolos y su consumo, hace una investigación muy interesante de mitos y ritos a partir de la "estructuración del universo lingüístico, estético y social de nuestra época" (Dorfles, 1969:19) puesto que para él, en nuestra época como en cualquier otra, el elemento mítico o y ritual no desaparece, pues como se dijo en otras páginas,

desaparecerlo es desaparecer a la comunidad, así éste aparezca bajo otro tipo de ordenes semánticos, sintácticos o estéticos, así se dé de manera consciente y espontánea o institucionalizada.

El autor al ubicarse en la modernidad, hace una revisión de procesos de ritualización que se dan a partir de dos facultades: una de desmitificación, consecuencia de la crisis de lo sagrado y la disolución de las estructuras culturales simbólicas consumidas, que se visibilizan en la modernidad y otra, paralela, que se encuentra en nuevos procesos de mistificación, formados con eficacia análoga a la que producía en tiempos antiguos, ritos y mitos, ahora desmitificados, que pueden asimilarse tanto de manera racional como inconsciente en la sociedad. Reflexión que lleva a revisar cómo estos procesos tienen gran influencia en las manifestaciones artísticas, dejando a nuestro paso obras que logran extraer esencias míticas reveladoras o, en una segunda facultad, obras de mero consumo comercial desprovista de toda esencia, cargadas de una mecanicidad que genera falsos pathos a su público.

Dorfle usará dos términos muy particulares con los que distinguirá aspectos positivos al mismo tiempo que negativos, o se diría aquí más bien peligrosos de una desmitificación y una nueva mistificación: *Mitogónico* que designa lo peyorativo o negativo de estas “*neo-formaciones*”, toda vez que pueden significar una intervención peligrosa en el caso de una sobreestimación de la técnica en el campo artístico (Y fuera de él) -para esto da ejemplos de la eficacia de las dictaduras, de fenómenos como Hitler y sus fanáticos seguidores, junto a otros parecidos que albergan vacuidad, falsos pathos, falso amor patrio o religioso, etc.-, y *mitopoyético* que designa factores mistificantes positivos que logran restituir algunos valores

simbólicos de entidades que se han perdido, por cuotas de inconsciencia excesiva, que para Dorfler forma parte de las principales características del mito (Dorfler, 1969: 17).

Estos procedimientos de los nuevos ritos y los nuevos mitos para Dorfler están asociados a las técnicas⁴⁹ haciendo una relación entre lo que él llama una primera fase mágica en la historia del pensamiento humano, una posterior que fue religiosa y una actual que él llama tecnológica (1969:27) -sin abandonar el pensamiento estético de las que están necesariamente provistas éstas técnicas, que según Dorfler, hacen dueño al hombre de posibilidades creativas y de un disfrute, que están mucho más allá de aquellas de las que sería participe sin su intervención-. Dorfler afirma que son ellas (Técnicas provistas de particulares estructuras y códigos) las herramientas con las que el hombre ha llegado a dominar su actual situación en el mundo-. Tal fase tecnológica actual, puede en un nivel *mitogónico* constituir un elemento de tipo artificial y convertirse en fetiches que son para el autor, elementos simbólicos, míticos y rituales degradados y reducidos a factores supersticiosos y desintencionados (1969: 17-29), fenómenos que en la adquisición de los secretos técnicos (mágicos, religiosos e iniciáticos) deja de lado la conciencia y el conocimiento del “*telos*” que son los motivos que la originan, los ambientes que los hacen comprensibles y realizables o sus finalidades (Dorfler, 1969:38), quedando así esta despojada de elementos estéticos que para Dorfler es lo peligroso y negativo de este Nivel de mistificación sobre todo en el arte. En aras de su ejemplificación Dorfler nos habla del fenómeno del Kitch (Por sus evidentes, ruidosos y desagradables injertos, que algunos llaman peyorativamente del *populacho* o “*barroco latinoamericano*”).

⁴⁹ Técnicas: Que para Dorfler pueden ser de trabajo y especulativas, operativas y racionales, lúdicas y deportivas, lingüísticas e iniciativas.

Uno ejemplos importantes para entender lo anterior en el contexto del teatro ritual nos lo trae Cornago en su investigación sobre la vanguardia teatral en España (1999) y la fácil confusión y degradación por algunos grupos españoles, que interpretaban este teatro desde histerias colectivas y excesiva emocionalidad que nada decían respecto a la propuesta inicial, debido a una burda imitación de los maestros de La vanguardia Europea (Artaud, Grotowski, etc.). Esto provocaba una degeneración de las formas y al mismo tiempo un rechazo a teorías que todavía no alcanzaban a asimilarse, es decir, que se acogían y se rechazaban sin antes haberlas entendido (Cornago, 1999:54-55)

Para entrar a la categoría positiva del proceso mistificante que Dorfles denomina Mitopoyético, dirá que es necesario liberarse de la característica semántica que liga al mito a lo sacro religioso o referido a la antigüedad y desvincularlo de la temporalidad diacrónica en la que suele sujetarse prejuiciosamente, puesto que los mitos, son “*exquisitamente sincrónicos*”; tanto en su urdirse como su perpetuarse y solo en el momento que acaece su muerte o su historización, que para tal caso es lo mismo, se asiste a un carácter diacrónico que hace que éste pierda su carácter simbólico, desahuciándolo o finalmente matándolo, pues dice el autor que así como hay una muerte de la metáfora y un desgaste y obsolencia de su elemento semántico de modo progresivo - como bien lo ha afirmado Ricoeur-, así mismo pasa con el mito que puede quedar, por su degradación o desgaste histórico, representado solo desde sus estructuras sintácticas, siendo desmantelado completa o parcialmente de sus estructuras semánticas (Dorfles, 1969: 61). Será allí donde aparecerá el riesgo en los procesos artísticos de tomar el mito y el rito como fundamentalmente creativo de modo superficial y elemental en sus meros esqueletos.

En este sentido hay una discontinuidad cultural de sus aspectos éticos, estéticos y sociales, entre el futuro el ayer y el hoy que hacen que prevalezca en algunas manifestaciones artísticas, elementos folclóricos totalmente desprovistos de sentido. El autor da como ejemplo para comprender ello, la arquitectura, que en muchos contextos se recupera precisamente cuando ya se ha perdido, viéndose el caso de edificios demolidos que vuelven a levantarse a partir de un *embalsamiento consciente* de tejidos ya muertos que, no bastando con momificarlos, deciden convertirlos en injertos, ligado a arquitecturas actuales, reconociendo las primeras propuestas anacrónicamente y de forma ficticia, hasta desaparecerlas por los nuevos proyectos arquitectónicos de los centros comerciales actuales.

El aspecto *mitogónico* del arte se debe, para Dorfles, a que el pasado está provisto de equipos de seres de trabajo -que para nuestra contemporaneidad, tal vez eran faltos de entendimiento y voluntad- que actuaban dirigidos y guiados por mentes iluminadas (Shamanes, sacerdotes, reyes, etc.) y consientes de los objetivos que se proponían alcanzar. En la contemporaneidad de la modernidad; en cambio, dice el autor, asistimos a la presencia de una gran variedad de especialistas educados para comprender, cuya tarea ya esta asignada a funciones que se dicen no tan serviles, ni tan dirigidas como las del pasado pero que albergan en ellos una ausencia de conciencia de lo que ocurre en el sector operativo del que forman parte y en este caso, donde el factor alienante parece menos evidente que en el anterior caso, cuando es mucho más intenso (1969: 46).

Por otro lado el autor plantea que la condición mitogónica aparece, también, cuando estructuras de tipo social o lingüístico son transferidas a otro contexto y sufren de esta manera

un vaciamiento de tipo semántico. Es de esta manera que nuestra era: “crea los mitos y fetiches tomándolos en préstamo de elementos prefabricados, con frecuencia mecánicos, producidos en serie, creados por el hombre, pero deshumanizados, convertidos en simulacros de una “lebenswelt⁵⁰ artificial” (1969:214). El autor comparte la evaluación sobre cómo en la actualidad el hombre se somete a una esclavitud de la que el todavía no es del todo consiente como para producir procesos mitopoyéticos, pues el hombre debería tener conciencia y direccionalidad para liberarse de lo que lo esclaviza, pero lo que se evidencia es que si, para las civilizaciones primitivas, el rito era un fundamento que al desaparecer, exterminaba una cultura y esto era claro, para una época como la modernidad donde lo histórico y lo diacrónico prevalecen y la tradición se ve amarrada a un bagaje cultural, intelectual, que de pronto se adoctrina, no es tan claro esto y sería entonces necesaria, la distinción entre lo muerto, lo vivo y lo que se agregaría aquí, lo camuflado de lógicas que parecen ya desaparecidas.

Ahora bien, lo que podría diferenciar un proceso mitogónico de estos ya nombrados, de uno mitopoyético en los procesos creativos y artísticos, tiene que ver según lo que se interpreta de las ideas del autor, con un elemento tanto racional como irracional, un elemento tanto inconsciente como intencionado, un elemento que evidencia preparación, al mismo tiempo que una espontaneidad admirable, que es un poco lo que ha heredado el rito del juego y el arte del rito y el juego.

Ejemplo interesante en este orden de ideas, sería el juglar, toda vez que éste demuestra una destreza y virtuosismo, al tiempo que elegancia y artísticidad, lo que cobrará en él carácter de

⁵⁰ “El concepto de **Lebenswelt** fue creado por Edmund Husserl y se refiere a todos los actos culturales, sociales e individuales a los cuales nuestra “vida” no puede sobrepasar. Jürgen Habermas empleó este concepto en su Teoría Crítica junto al concepto de Sistema” (Definición sacada de la Biblioteca wikipedia).

ritual. Solo cuando esta característica importante (la técnica artística es la herramienta del actor) no se separa de la relación afectiva que el juglar tiene con los objetos que usa, la gestualidad consiente es la que libera esta relación y es a la vez una conquista, no una gestualidad reducida a una simple función mímica o pleonástica (Dorfles, 1969:99) sino una gestualidad emancipada del sujeto servil, restituidora de la dignidad creadora del gesto (1969:100), que es eje fundamental en el arte y que ha mantenido el elemento ritual, en muchas manifestaciones expresivas de la antigüedad -danza, pantomima, pintura, escultura, etc. y sobre todo en el cine y el teatro- (1969: 109).

Son estas relaciones precisamente las que propician una lectura de las analogías entre los ritos de otros tiempos y las actitudes y comportamientos del hombre de la modernidad, que debiera valorar el rito como lo valora el autor, con estas sabías palabras que le dan una nueva definición al rito como:

...desenvolvimiento de una actividad motriz que se exterioriza a partir de recursos particulares (que pueden estar institucionalizados) que tiende a lograr una determinada función u objetivo (Telos) que podrá tener carácter sagrado, bélico, político..., pero que podrá también ser alegre, lúdico, artístico, psicopatológico, tecnológico, etc.” (1969:76).

Lo elementos rituales de época primitivas según el autor se han conferido a muchos momentos de nuestra contemporaneidad. El rito nupcial es un ejemplo: hay en el presencia de amigos, parientes y otros que aún sino creen, su sola presencia reafirma y legitima el acto, mientras éste se desarrolla bajo una sucesión de actos y ceremonias que traslada el evento de una temporalidad diacrónica a una temporalidad sincrónica, atribuyéndole permanecía en el

tiempo. Los nuevos ritos también son observables a través del uso de objetos como el teléfono, que son servicios indispensables en nuestro tiempo y que se acompañan con el ritual del saludo al contestar, los lugares donde se carga, el valor simbólico que se le otorga, el ennoblecimiento que se le hace al separarle un espacio en las casas, etc. Otro ejemplo importante proviene de los bailes modernos donde, dice Dorfles, se haya tanto una gestualidad hetero-dirigida como inconsciente o parcialmente consiente. El autor dice que algunos bailes antiguos tenían un ordenamiento institucionalizado o se puede decir, reglas de operación. Otros, más carnavalescos y más modernos –sobre todo de los jóvenes- no siguen tales ordenamientos sino que *desencadenan una movilidad corpórea integral* (1969:103). Esto se debe, dice el autor, a que el cuerpo queda presa del movimiento y el aprendizaje, se vuelve una consecuencia de ello, lo que nos indica entonces, cómo la gestualidad obedece a elementos rituales, toda vez que el sujeto tiene escasa conciencia del automatismo cenestésico apoderado del inconsciente o subconsciente del mismo, que se escapa en un desborde de su energía comunicadora corporal. (Dorfles: 1969: 103).

En los espectáculos de masa (fiestas, juegos deportivos, ferias, etc.) se reviven elementos míticos y simbólicos presentes en las fiestas religiosas y lúdicas de la antigüedad (1969: 161). Allí el hombre pierde autonomía individual y se difumina entre el colectivo quedando sujeto a toda fluctuación y se libera de la conciencia racional para hacer parte integral del grupo; se liberan -en términos de Nietzsche- del aspecto Apolíneo de la individuación de los griegos y encarnan parte de la energía Dionisiaca. Pero este tipo de sucesos, así como vuelven a lo primario del rito en tanto unidad de un todo que es el colectivo, cobrando el suceso un valor mitopoyético puede también decaer en elementos mitogónicos, desencadenando graves

acontecimientos, como lo que sucede con el fanatismo de las Barras bravas. Esto ocurre dice el autor porque

“el mito, una vez radicado y desencadenado, obra ciegamente: agiganta la fuerza individual singular, lo convierte en una marioneta inerme atada al hilo de la potencialidad colectiva que sustituye aquella, le hace realizar gestas y acciones que ninguna voluntad singular podría imponerle” (1969: 179).

Todos ellos, aspectos propios de una contemporaneidad donde el individuo cegado se autodestruye haciendo parte de mistificaciones (Mitagónicas) de las que él no puede o no quiere ser consciente en términos estéticos e ideológicos automatizándose sin darse cuenta.

Cornago, para complementar este último aspecto, nos da ejemplos de grupos teatrales que intentaron escaparse de este elemento masivo peligroso del ritual, es el caso del trabajo de la fundación del centro dramático de Madrid (DDMI) que renueva desde su localidad, teorías de la praxis del teatro ritual, usando un método que consistía en involucrar un plano mitológico, instintivo e individual, desde una perspectiva social dirigida donde la expresión de sentimientos individuales; fuera socializada y los sentimientos sociales; individualizados (Cornago,1999:55).

En este sentido, ritualizar alberga dos posibilidades que engrandecen o reducen a meras intenciones el objeto artístico, una es la mitogónica, usada irresponsablemente, con una inconsciencia que mecaniza y es totalmente reductora, y otra que es la mitopoyética, con capacidad de engrandecer, mejorar, alimentar la sustancia primitiva del mito en la representación, instrumentalizándola en términos positivos para liberar aquello que está por decirse.

Ritualidad teatral

La ritualidad teatral sucede cuando se crea una energía que suscita nuevos estados, podría decirse extra-cotidianos –como dijo Barba-, a partir de la pre-expresividad y expresividad del actor, fundándose un cosmos bajo un ordenamiento estructural de signos y símbolos de manera estratégica a través de impulsos, como *la razón... tácita de las acciones que están detrás de la palabra hablada* (Cardona, 1993). Con la finalidad de develar y liberar aspectos que en esencia, identifican las naturalezas humanas, las prácticas de relacionamientos, la red de símbolos que movilizan esas relaciones y la futilidad y a la vez maravilla de los mecanismos culturales a los que terminamos escapando a través de la pulsión y la emoción, o que seguimos casi hasta la automatización, dónde el espíritu infantil de descubrimiento y sorpresa queda escondido en un ser casi onírico que opera internamente e inconscientemente y que se presta como convención en el tiempo de la representación teatral, dado que en la mayoría de los casos el espectador se encuentra ante un sueño como decía Freud que asocia libremente deseos y acontecimientos del orden de lo real, que en la realidad aparente no tendrían porque encontrarse en una misma situación.

Esa ritualidad implica comunicación lúdica que, necesita de los radares de la intuición y el conocimiento del oficio para *alojar los contenidos de nuestra estructura física, psíquica y espiritual en formas adecuadas, contenidos que visualizamos en los detalles que marcan las pautas de las transformaciones corporales, espaciales y mentales de un espectáculo*(Cardona,1993); porque aceptar convenciones, entrar a un tiempo diferente del

tiempo social, valerse de una ampliación de la percepción, hacer un viaje mental sobre sus propias experiencias, bajar el ruido mental que tenemos para escuchar el secreto social que trae como mensaje la puesta en escena, despojarse de la máscara social a un estado del no ser y a la vez del ser que quiere ser, para conseguir una energía que coexiste bajo dos formas: el espectador y los hacedores de la puesta en escena; implica ante todo *remodelar las fisonomías de los estereotipos* (1993, 66) como hizo Valle Inclán, Pirandello, Chaplin, Becket, Strindberg, Ibsen, acentuando el absurdo, en uno u otro estilo, de los valores sociales a lo que estamos obligados a obedecer con el supuesto de que regulan nuestra energía animal y de aniquilamiento.

Profundizaremos más en el asunto a partir del estudio de Eugenio Barba y Nicola Savarese en el arte secreto del actor (Barba, 1990) y en la percepción del espectador de Patricia Cardona (Cardona, 1993) que recoge parte del estudio de los primeros:

El actor debe ser capaz de poner al cuerpo en estados que extralimiten esa normalidad cotidiana a partir de la deformación de la misma, de la ruptura de automatismos propios (Barba nos regala el ejemplo del entrenamiento de aprender a caminar sobre la nieve). Para ello se debe tener conciencia de la creación de dos niveles del cuerpo “los polos opuestos”, que es uno de los estudios de Barba frente a la energía de actor, polos opuestos que sobreviven en una comunión y son necesarios para el alma de la escena, y tienen que ver con el entreteje de dos perfiles de la energía: la energía “ánima”⁵¹ y la energía “Animus” que Bachelard explica como la parte

⁵¹ Ya Bachelard en sus poéticas no las definía como lo masculino y lo femenino, Barba en esencia de ello lo expresa en la metáfora de estos dos: “Anima” es viento, flujo continuo que anima el movimiento y vida del hombre que puede terminar convirtiéndose en “Animus” que es latido, susurro, respiro. P.90 un cuerpo rígido y a la vez fluido y un cuerpo vacío y a la vez sólido.

femenina y la parte masculina del mundo, que Barba dice, indica una *polaridad perceptible* perteneciente a calidades complementarias de la energía.

Esta energía permite que el actor a través de un comportamiento *artificial, extra cotidiano* (Barba, 1990. 90), dilate su presencia y por consecuencia, la de la mente del espectador. Tal dilatación se da por una doble energía: visiblemente es el cuerpo y la voz la que trabaja pero invisiblemente es la energía que es una fuerza retenida que fluye en el tiempo, sin difundirse en el espacio, es decir, una energía que proyecta espacialmente y otra que retiene y hace de la “inmovilidad” un continuo de movimientos dinámicos, dando señales de “prontitud” y “precisión” -Esto lo desarrollaremos más adelante con el concepto de “agresión ritualizada”-. Así el cuerpo del actor es una especie de reconstrucción que da vida a la ficción teatral, creando un equilibrio que desemboca en la “estilización de una subjetividad estética”: la del espectador. Un ejemplo interesante de esto lo muestra Barba a través de las experiencias del teatro Kabuki con los “Onnagaras”, que eran hombres que lograron interpretar a la perfección, mujeres, con la implementación de técnicas refinadas (1990,99). Esa técnica extra-cotidiana de la que se vale el actor permite tener en cuenta la imagen Cenestésica de su propio cuerpo – es por eso que en el ballet hay espejos que permiten ver a los demás bailarines y el cuerpo propio para corregirlo- y las sensaciones que se desprenden hacia la visualización (1990, 112) del espectador dándole el dominio de orientar y dilatar también esa mente.

Esto ocurre desde un juego de equivalencias que el actor oriental reconstruye a partir de tensiones que son analogías de situaciones o experiencias de la vida real, utilizando un contrapeso. A través de las *equivalencias*, que Barba define como lo contrario de la imitación,

se reproduce la realidad a través de un propio sistema (1990. 129). Así, lo que ve el espectador es la ilusión que el actor le sugiere a partir de la amplitud y el dinamismo de su cuerpo.

Esa amplitud o más bien agigantamiento, que es más o menos lo que quiso decir Craig con el actor *súper-marioneta*, es lograda por el entrenamiento, apoyada por la escenografía y el maquillaje. Barba nos trae el ejemplo de los trajes orientales. El actor Bailarín Oriental trabaja en el juego de la “omisión” (Barba, 1990, 23): pocos elementos en escena, pueden ofrecer fantasmagorías de distintos lugares y situaciones; las reacciones del cuerpo del actor pueden, con destreza y habilidad, suscitar esa visualización a partir de gestos y convenciones aceptados y comprendidos por los espectadores. De esta forma la escenografía del actor oriental está en movimiento y es representada por su traje: las dimensiones, los colores, los adornos, las máscaras, etc., transforman al actor en *escenografía en miniatura o escenografía en movimiento* (1990, 138). El efecto de poder de dominancia de la energía del actor, es potenciado por la metamorfosis del traje en una relación de mutación recíproca entre actor-cuerpo, actor-traje y actor-dentro. Los trajes del teatro Kabuki a partir de sus mangas anchas y pantalones amplísimos son una suerte de prolongación del movimiento, un agigantamiento de los gestos, un juego de volúmenes que transforma los efectos visuales producidos al espectador.

La energía del actor y la *pre-expresividad* que es el proceso oculto o *danza oculta* para el espectador, logra una dilatación física y mental que en presencia escénica llega por consecuencia al espectador a manera también de dilatación de una *pre-interpretación* que alberga las más profundas reacciones (en los espectadores), *matrices de apreciación y juicios claramente formulables, que son secretos, informulables e imprevisibles a ojos del actor* (1990, 63). La

dilatación de la presencia del actor y la percepción del espectador, corresponden entonces a una dilatación de la fábula, de la trama, del drama, de la historia o de la situación representada, puesto que del mismo modo que hay un comportamiento extra-cotidiano del actor para pensar la acción, hay también un comportamiento extra-cotidiano para pensar la historia y ello requiere una mente dilatada. De allí radica el trabajo de dramaturgia dónde el texto aparece como un tejido, una forma de entretejer las acciones, lo que llamara Barba la trama. Ese entretejer de acciones implica varias relaciones que tienen que ver con las interacciones entre personajes, entre los personajes y las luces, los sonidos y el espacio, cuya función está puesta como elementos que operan *en la atención del espectador, sobre su comprensión, sobre su emotividad y cinestesia* (1990, 76).

Patricia Cardona en su investigación *La percepción del espectador*, nos habla de ello de una manera más elocuente, desde algo que bien llama “ecologizar el teatro” y “teatralizar la ecología” a partir de un aspecto nodal de su investigación, denominado *la agresión ritualizada*, que logra un escenario de credibilidad, un comportamiento exploratorio para ese cosmos que se funda en la representación y la percepción del espectador como tal.

Para explicarnos la noción de *agresión ritualizada*, la autora, nos ejemplifica el asunto a base de las *leyes objetivas y básicas de la naturaleza*: corporeidades y pulsiones animales que crean codificaciones aprendidas de especie en especie, que determinan respuestas entre unas y otras, lo que crea la precisión de los movimientos, la contención de las energías y la consecución de un objetivo de manera precisa y calculada que logra *operancia y eficacia*, se trata de lo que llama Cardona *la etología genética de la conducta responsable de los instintos, las*

preguntas sobre los estímulos exteriores, las motivaciones y los impulsos surgidos del propio animal, los mecanismos de aprendizaje y sus formas (Cardona, 1993, 14).

Lo que le interesa a Cardona en esa investigación es rescatar comportamientos que desencadenan una respuesta observable en forma de conductas que constituyen modelos de comportamiento animal. Así lo primitivo del hombre de la representación teatral, corresponde a este trabajo de la observación de sistemas naturales dónde, dice la autora, los teóricos han encontrado la génesis de las artes escénicas, puesto que las técnicas que se han desarrollado para la domesticación del cuerpo, durante mucho tiempo, buscan lograr las mismas cualidades del mundo animal (1993, 42), en el sentido de despertar estados de alerta que corresponde a lo más primitivo del hombre que es su animalidad aniquilada por la civilización pero aún fluctuante en su pulsión.

La autora dice entonces que el arte escénico debiera convertirse en un ecosistema social y económico de la especie humana o en un ecosistema de significados organizados, que puedan combatir esa dispersión que afirman los estudiosos de teatro, se comió el arte escénico contemporáneo y que lo han caracterizado a partir del derroche energético corporal y verbal innecesario, producido por la mecanización de las técnicas aprendidas, de las energías y las formas. Esa génesis de las artes escénicas a las que alude Cardona, logran *la ecología del cuerpo* cuyo ritmo, es una grandeza o debilidad de cualquier civilización y que muchas culturas han osado pretender dividir de la mente, cuando es *la casa de la mente y de la naturaleza orgánica* del ser. Así el actor debe tener una ecología del cuerpo que, como en la naturaleza

animal, equilibre los recursos biológicos, en interrelación con la vida orgánica de la tierra y administre eficientemente la energía.

El artista es un constructor de interpretaciones sobre la vida (a partir de una presencia mental y memorial sensorial) que intenta transferir al espectador a partir de impulsos⁵² y emociones⁵³ que inteligentemente ha organizado en una estructura sígnica, al mismo tiempo que éste organiza su propia realidad y la transforma, comunicando y viendo de nuevo lo que otros ya no ven. Todo ello, desde el trabajo calculado, consiente y equilibrado de su propio cuerpo, que le demuestra un comportamiento ritual a partir de esa capacidad creadora y organizadora de nuestra propia consciencia, lo que genera también respuestas en el cuerpo del espectador, mediante su percepción, su propio equilibrio y organización. Así en el teatro como en el ritual se obtiene lo que denomina Cardona, *la culminación de una transformación activa de la experiencia* (Cardona, 1993, 28).

El método staninlaskiano ha sido en muchos casos mal interpretado, puesto que muchos actores entienden el significado de este, como una suerte de modelos de extracción de catarsis personal dónde el actor se afecta realmente para afectar; pero no es necesario cortarse la venas para decir que por la desesperanza hay una acción de aniquilamiento, ni cachetear de verdad al otro para decir que se está enfadado con éste y mucho menos llorar hasta desprender lágrimas para decir que se ésta triste. En extremos, la naturalidad, la confunden con el naturalismo y los

⁵² El impulso para Cardona se presenta como una necesidad aprendida a diferencia de la pulsión que contrariamente es una fuerza biológica cuyo origen es corporal inconsciente que provoca determinadas conductas, genera tensión y lleva al organismo a la eliminación o reducción de la misma.

⁵³ La emoción dice Cardona significa reacción en tanto que es representada por acciones concretas frente a un estímulo determinado. Debe ser visible y no una experiencia hermética que produzca confusión a partir de sus formas porque no puede ser un caos impulsivo. Y esa reacción permite la intervención de la razón y por tanto del ordenamiento.

actores no exploran sobre la otra energía que implica la representación sino que se paran en escena con el “ethos social” con el que se movilizan en su cotidianidad y pueden verse entonces, con las mismas muletillas gestuales y verbales una y otra vez, como si se les encontrara en pasillos de alguna calle. Patricia Cardona lo explica de otro modo, cuando nos dice que el actor apela a la propia vida, no busca en el campo de la memoria activa, ni en el Si, recurre solo al cuerpo-memoria, no tanto a la memoria como tal, sino justamente al cuerpo-memoria y al cuerpo-vida, organiza esa material real que lo traspasa, a partir de un acción física pero ya pre-física que, dice Cardona, finalmente es el impulso, creando así nuevas codificaciones en el lenguaje, liberando todo aquello fijado conscientemente hacia el espectador que también responde a partir de impulsos.

Cardona habla de una vía de acceso al espectador que es el impulso y una vía de credibilidad que también es a razón del impulso:

“la credibilidad escénica, es el resultado de la integración de todos los mecanismos conscientes e impulsos inconscientes – aunque tangibles- de un organismo humano, colaborando organizadamente para la conquista de una meta. Del caos –pulsiones, impulsos- creamos un cosmos” (1993, 33).

El actor equilibra sus impulsos organizadamente al igual que el espectador aunque difieren en las formas, unos desde el escenario y toda su implicación y otros desde la “butaca” y el viaje mental.

De esta manera la ritualidad teatral aparece en una unidad estructural que coordina el acto creativo, dónde están implicados tres niveles de operatividad: la animal, la emocional y la

intelectual. La división de estas, dice Cardona, no permite la eficacia y contenido de la comunicación, debe haber una unidad entre éstas. Tal unidad estructural, afirma la autora, ofrece las bases biológicas, genéticas de la percepción, sin ella se deteriora la capacidad nata de retención y lectura de la mente humana, la posibilidad de instalarse en la memoria del espectador merma o se hace nula cuando no hay tensión estructural ni organización de las energías corporales, así como de los impulsos emocionales en los actores.

Allí es cuando el teatro pierde su ritualización, cuando el teatro pierde su “complejo semiótico”. El actor para Cardona, debe ser como el tigre en actitud de combate, cuyos movimientos precisos y certeros responden a una intención clara que intenta satisfacer el instinto depredador, la defensa de su territorio o el alimento que ha obtenido, que son observables y claros para la lectura de su adversario (Cardona, 1993, 40). Ésta, podría decirse bella analogía, habla de una sustancia imitada de la naturaleza por el actor que requiere de las mismas estrategias que permiten la vida y resistencia sobre la tierra, para sobrevivir al escenario y a la recepción implacable del espectador, administrando inteligentemente sus recursos e integrando equilibradamente los elementos de la representación, de acuerdo al propósito comunicativo que se ha establecido, lo que nos lleva al bello encuentro de la noción de *la agresión ritualizada*, estudiada por Cardona.

Por *agresión ritualizada* se entiende un dominio que el actor debe ejercer sobre el espectador. Tal dominio se logra a partir de la eficacia de la expresión corporal del artista, cuyo mensaje- cuando no hay confusión y duda- es transmitido en cuestión de segundos, porque la comunicación con el espectador es tan veloz como lo es la lucha entre los animales:

los cuerpos se dilatan: en los mamíferos la orejas se empina, se muestran los dientes, se ensancha el cuello, se levanta la cola, sueltan la orina, lanzan gruñidos que atemorizan y refuerzan una posición marcial (–de alerta–) la mirada desafía a la del enemigo. Todo está estratégicamente concebido para agigantar la presencia física e intimidar al contrincante (1993, 45).

Ese agigantamiento lo experimenta el actor porque su alerta es visible, la energía está por encima de la del espectador, es casi una energía sagrada, superior en ese momento a la vida cotidiana que circula por la mente del espectador. La información transferida debe ser el ataque, la *agresión*.

Es importante anotar aquí que Cardona no nos habla de agresión en términos de violencia sino que la expresa como conducta creativa y preventiva, es un medio de comunicación y acercamiento que previene precisamente actos de violencia que surgirían en caso de no haber una advertencia previa sobre ningún tipo de transgresión que afecte a la víctima. Y esa agresión conduce a la acción y a la productividad. Para Cardona, todo acto creativo es una *agresión*, un impulso que es fuerza positiva que nos recuerda la experiencia del acto de nacer (Cardona, 1993, 57).

Cardona nos muestra un ejemplo de esto cuando afirma que los expresionistas intentaron impedir una guerra a partir de la creación de propuesta de alta tensión bajo la creación de *vehículos del hombre para aferrarse a la tierra cuando su vida se resquebrajaba*. Así el expresionismo alemán generaría una estética de impactante emotividad del cuerpo donde a partir de la dilatación exacerbada del gesto, se reflejaba un pensamiento igualmente exacerbado y ello hacía reflexionar sobre esa lucha de la vida sobre la muerte, que plantea la *agresión ritualizada*, que se entiende como el objetivo en el teatro de fundar vida, de dejar que fluctúen en

la mente de los espectadores las misma energías vitales que equilibran la acción del espectador para combatir automatismos y mecanicismos del sistema. Es la lucha del Eros y el Tanatos que nos demuestra que no importan el nivel de conciencia en el que nos encontremos, todos estamos compuestos de esa misma materia, así ello se sublima en, como dice la autora, contenidos éticos, sociales, filosóficos o estéticos.

El actor dirige así la percepción del espectador *conquistando su complicidad y venciendo sus resistencias*. En esa lucha, dice Cardona, se plantea la *agresión ritualizada* en la que tanto el actor como el espectador salen vencedores, cuando el primero moviliza los impulsos del segundo y se desencadena una corriente de acciones y reacciones que son fuerzas electromagnéticas que estimulan fibras emocionales y psíquicas del espectador. *El espectador por medio de la catarsis moviliza internamente la agresión no ejercida o el erotismo anestesiado* (Cardona).

La agresión ritualizada es una metáfora en relación con la lucha franca de los animales que asientan como esencia primitiva las bases de organización para la percepción escénica. Para ello resultan muy importantes las técnicas, que son en la *agresión ritualizada*, herramientas de combate que condicionan al cuerpo para responder ante la lucha de manera inmediata y decidida. Las técnicas que describe Cardona, son equivalentes a los comportamientos animales, concientizan estados de tensión, captan distintos niveles cualitativos de energía, diferencian simetrías de asimetrías, manejan el equilibrio precario de suspensión, además de rescatar un comportamiento sorpresivo de la vida natural.

Tales principios trasladados a la vida de la escena activan la percepción del espectador y estimulan su memoria, toda vez que estos *constituyen un golpe de impulsos organizados que activan el sistema nervioso, orientando sus reacciones* (1993, 48-49). Cardona cuenta de esta manera como ocurre una ruptura del estereotipo para alcanzar dimensiones sorprendentes, renovadoras de la vida, renovación que permite en escena, transformar cuerpos cotidianos en extra cotidianos, concibiendo el acto creador como *código genético impulsor de la sobrevivencia, de las ideas, del arte y de la cultura..* Será todo esto entonces finalmente la experiencia estética que atravesará el teatro, en el que el lenguaje seduce y atrapa enseñando otras posibilidades de vivir el pensamiento y la imaginación (1993, 59).

En definitiva la percepción del espectador está determinada por lo que antes nombramos como “unidad”, “claridad” y “coherencia” que proviene de “la identidad subtexto del actor/ bailarín y el “impulso”, “acción” y “precisión”, producto de la tensión estructural que debe tener la obra. Es este como una especie de mecanismo, órgano regulador de esa percepción. Sin embargo, como decíamos antes, en el estudio de Pavel Campaneu, hay varias cosas que se escapan a esta determinación. Cardona nos dirá que a veces la percepción constituye hipótesis que se confirman, se abandonan o modifican según la circunstancia. Es decir, que según una experiencia pasada, se anticipa una futura pero puede ocurrir lo contrario y eso puede enojar al espectador, hacerlo desertar del mundo que se desarrolla ante sus ojos. La percepción a diferencia de la actuación, permanece en el plano de lo subjetivo, es, dice Cardona *una interpretación provisional incompleta hecha a partir de datos y señales, manipulados subjetivamente.* Dicha percepción puede ser modificada a través del tiempo por experiencias que se viven: La obra que veas en este año, posiblemente ya no será la misma la próxima vez que la

vuelvas a ver, primero por el carácter móvil del teatro y segundo porque aunque se haga igual, en un año alguna experiencia propia ya alimentará esa nueva percepción.

Artaud y el teatro de la crueldad.

Artaud mostraba una aversión evidente a los mecanismos del teatro contemporáneo, tachándolo de antipoético porque consideraba que el lenguaje teatral es una “atroz poesía cuando escapa al dominio del lenguaje hablado” y este para él estaba vaciado, en su concepto, de ello. Lo consideraba decadente porque había perdido el sentido del humor, es decir, la “disociación física y anárquica de la risa” (Artaud, 1978, 68). Para él, el teatro occidental había osificado la palabra, *los vocablos se habían helado y envarado en su propia significancia* y el director desaparecía ante el autor volviéndose un adaptador o traductor de gestos dedicado a traspasar una obra dramática de un lenguaje a otro (1978, 132). Por ello piensa éste en un teatro de la crueldad donde se escogieran asuntos o temas que correspondieran a las inquietudes de la época (1978, 139), un teatro que fuera como una peste, una epidemia, una enfermedad que fuese una especie de entidad física y no dependiera de un virus como tal donde el actor fuera el apestado, *capaz de afectar directamente al organismo del espectador sin dañar sus órganos, capaz de revelar los síntomas de una enfermedad social, afectar el cuerpo y aquellos lugares o puntos físicos* (1978, 26), donde podía manifestarse lo que el autor decía estaba a punto de manifestarse, siempre que estaba “la voluntad humana, el pensamiento y la conciencia”, bajo el poder que se tenía de pasar al plano teatral todos aquellos acontecimientos, conflictos sociales y naturales de la revolución o la guerra descargados en la sensibilidad del espectador (1978, 27). Produciendo en éste *misteriosas alteraciones*, llevando a un paroxismo, a la acción humana; liberando inconscientes reprimidos e incitando a una rebelión virtual, toda vez que el teatro –

afirmaba éste autor- podía llevar a través del ejemplo, a las fuentes mismas de los conflictos (1978, 29-32) y podía ser como una especie de *drenador de abscesos sociales*.

El teatro de la crueldad fue una propuesta que se volvió material permanente en los estudios y la crítica teatral. Proponía un teatro de imágenes físicas violentas que quebrantaran la sensibilidad del espectador y lo indujera a un trance tal como lo logran las danzas rituales de algunas tribus (1978, 29). Intentó ser una “realidad verosímil” que fuera acogida más desde los sentidos, que desde el mismo entendimiento, más desde la piel que controlaba los automatismos externos del cotidiano, pues para Artaud sólo a través de la piel se encontraba otra vez “la metafísica del espíritu”. El teatro era el único capaz de atacar la sensualidad negativa de la que veía inundado al hombre contemporáneo y ese ataque debía ser a través de medios físicos a los que no se pudiera resistir el espectador, tal como si fuera –usando el ejemplo de Artaud- “Una serpiente afectada y dominada por las vibraciones musicales que se comunican con la tierra en un masaje sutil” (1978, 90-91). El teatro debía “sacudir inercias asfixiantes de la materia”. El recurso para ello era la crueldad (1978, 115) y el temor que permitieran romper esos dos mundos cerrados, sin posible comunicación, que para él instauraba el teatro occidental. La intensión radicaba en invadir y envolver al espectador en un “baño de luz”, imágenes, movimientos y ruido (1978, 43). Artaud pensaba en una sonoridad constante expresada en sonidos, ruidos y gritos que fueran seleccionados por su calidad vibratoria y por lo que representaban, que en medio de ellos surgiera la luz con una poderosa influencia y sugestión a través del color y los ambientes que con ella se construyen, para llegar a la acción que pretendía ser violenta, capaz de excitar imágenes sobrenaturales a partir de una corriente sanguínea de imágenes cerebrales del poeta-actor y del espectador. Con ello quería producir Artaud la idea del espectáculo total

donde no existiera la separación de un mundo analítico del plástico o de los sentidos y la inteligencia (Artaud, 1978, 97). Lo que quería lograr Artaud, era hacer “metafísica con el lenguaje”⁵⁴, trabajar con un estado anterior al lenguaje capaz de crear un propio lenguaje, compuesto por música gestos, movimiento y palabra, que los actores operaran como “jeroglíficos animados” cuyos gestos y actitudes estuvieran organizados de modo que pudieran revelar un sentido de lenguaje basado en signos y no en palabras (1978, 60). Para explicarnos ello Artaud nos da un ejemplo muy concreto referido al teatro balines:

“Tiene la solemnidad de un rito sagrado: la cualidad hierática de los ropajes, da a cada actor un cuerpo doble y miembros dobles, y el artista envarado en su ropaje parece no ser más que su propia efigie, y ese ritmo largo y quebrado de la música, una música extremadamente prolongada, balbuceante y frágil, donde, parece, se pulveriza los metales preciosos...dónde los sonidos de las soledades profundas parecen caer en lloviznas de cristales...” (1978, 65)

El teatro Balines tenía, la calidad ceremonial del rito religioso que Artaud quiso recuperar en el teatro, pues a través de éste se “extirpa del espíritu del espectador la idea de la simulación o de la imitación irrisoria de la realidad”. (1978, 67). Artaud habla entonces de un teatro doble, de “una realidad peligrosa y arquetípica”, una realidad no humana, metida en la analogía de un alquimista, que altera los hechos demostrando que la vida sigue intacta, y que bastaría con dirigirla mejor. (1978, 9).

⁵⁴ Artaud. Emplearlo de un modo nuevo y desacostumbrado para devolverle la capacidad de encantamiento lo que llevaba al reencuentro de un significado mítico y religioso que decía Artaud, había perdido el teatro occidental.

Así se proponía este tipo de teatro que consistía en una nueva configuración del lugar de lo teatral que implicara que el espectador estuviera en el centro –del ataque- de un espectáculo giratorio para terminar invadido irremediabilmente por la acción, que se eliminara al autor –lo que no significa no tenerlo en cuenta en el trabajo interpretativo- y el director fuera como en el teatro Balines una suerte de “ordenador mágico” o “un maestro de ceremonia sagrada” (1978, 67), y que el actor, negándosele toda iniciativa personal, tuviera la capacidad técnica para componer en escena “sentidos precisos e irremediabilmente legibles” y en su interpretación los movimientos obedecieran a ritmos, que los personajes fueran solo tipos que aparecieran como trazos de luz, que todo hasta la luz tuviera un sentido intelectual, que la escenografía fuera como en el actor kabuki, móvil y corporal por los accesorios de su traje, y que la dramaturgia de las obras no dependiera del texto de un autor sino de temas sin negar su vastedad, hechos y obras conocidas como lo hacían en la comedia del Arte (1978, 11) a partir de un programa que seleccionaba cierto tipo de obras: selección de piezas bíblicas sobre la caída de Jerusalén, Woyzeck, Barba Azul, Textos de Sade, Shakespeare, etc. Una especie de dramaturgia cargada de crueldades y pulsiones que hablan sobre la complejidad humana.

El verdadero objetivo de Artaud era volver a crear mitos haciendo una traducción, o se diría aquí más bien una interpretación o relectura, de la vida en su aspecto universal, inmenso, para alcanzar una semejanza que produjera instantáneamente un efecto, extrayendo de ello las imágenes en las que desearíamos volver a encontrarnos (Artaud, 132). Intentaba recuperar aquellos antiguos medios mágicos para alcanzar la sensibilidad, aquello que llamó Patricia Cardona la *agresión ritualizada*, que es un volver a un sentido animal de sobrevivencia dónde imperará como decía éste “un apetito de vida” “un hambre más que digestiva” que según él es la

que domina las culturas, “un rigor cósmico, un “sentido gnóstico”, dolor, “ineluctable necesidad, fuera de la cual no puede continuar la vida” (Artaud, 1978, 116).

Grotowski y el actor santo.

Para Grotowski el cuerpo del actor debía ser la máxima expresión del teatro, por ello la búsqueda de un *Teatro pobre* que él entendía como un teatro despojado de todo elemento superfluo de la escena (Grotowski, 1974). Por ejemplo había un uso especial de la utilería que buscaba reducir los objetos a lo indispensable de la acción dramática y “realzar no el significado sino la dinámica de la obra”. El valor de estos residía en sus variados usos y los objetos más ordinarios, que dice el autor, podían crear mundos (1974,62). La creación de los personajes se hacía a través de máscaras fijas, orgánicas, construidas mediante los músculos faciales que con los objetos podía crear una variabilidad de personajes, posibilitando que el actor se multiplicara y los medios de expresión vocales fueran usados en todas sus dimensiones - onomatopeyas –balbuceos, quejidos-, poéticos, elegante, brusco, etc.-(1974, 64) Y los textos escogidos terminaban siendo un producto que nacía de la experiencia personal que tenían los actores con éste en la escena. El texto para el teatro tenía la misma función que el mito para los poetas (1974, 51) y la transgresión de éste era la única manera de tener una representación “que como un transformador eléctrico ajuste nuestra experiencia a las de las generaciones pasadas y viceversa...” (1974, 83).

Todo lo anterior en el marco de la creación de un laboratorio teatral que mantenía un estrecho contacto con especialistas de otras disciplinas como la psicología, la fonología, la antropología cultural, etc. y contenía un pequeño grupo en espacios ilimitados dónde pudiera

trabajarse rigurosamente eso que él llamaba “aspecto modular del arte teatral”: la técnica escénica y personal del actor. Ésta técnica consistía en destruir todo obstáculo que impidiera que el actor pudiera liberar el impulso interior a través de reacciones externas (1974, 11).

Llegar a ello implicaba un arduo trabajo a base de ejercicios elaborados mediante el entrenamiento corporal, plástico y físico que condujeran al actor a un punto exacto de concentración espiritual, que lo alejara a su vez del desgaste por mantener el artificio (articulación de un papel mediante signos) o el arsenal (cúmulo de métodos, artificios y trampas que pueden volverse un conjunto de clisés) del paquete de la actuación de un actor indisciplinado y caótico que dependía de estallidos de talento e inspiración (Grotowski, 1974, 29). Porque para Grotowski “un hombre que se encuentra en un estado elevado del espíritu, utiliza signos rítmicamente articulados y empieza a bailar y a cantar” (1974,12). Ello lo hacía partiendo de un ejercicio de “destilación de signos” que eliminara todos aquellos signos que procedieran de una conducta natural o cotidiana del cuerpo del actor y de las resistencias físicas y psíquicas de éste en el proceso de creación. Pretendía promover entonces una suerte de técnicas de contradicción que “iluminaran la estructura escondida de los signos” (1974, 12) -Contradicción ejercida entre los gestos, la voz y la palabra-. Para Grotowski el cuerpo del actor no debía ser exhibido sino más bien un vehículo que liberara cualquier resistencia que entorpeciera los impulsos psíquicos y físicos, para eso el actor no debía vender su cuerpo, sino desnudarlo y así mismo sacrificarlo para la revelación de la interpretación de la puesta (1974,179). Ello lo acercaba a la santidad. Ese desnudamiento y santificación debía pasar por un estado de humildad, es decir un estado de nulidad de su propio cuerpo, de su máscara social, cotidiana, debía despojarse de ella y del cuerpo que la acompaña. La humildad era como una “predisposición espiritual de no hacer algo, refrenándose de hacerlo” (1974, 34), para ello el actor debía lograr un estado de trance,

trance que refería a la habilidad del actor de concentrarse en una forma teatral particular que pudiera ser obtenida mediante un mínimo de “buena voluntad” que el autor denomina “entrega total” (1974, 32), que buscaba la superación de los límites sólo a partir de ejercicios que permitieran al actor descubrir obstáculos que le impidieran llegar a tareas creativas y sobrepasar los impedimentos personales: “quiero eliminar, despojar al actor de todo lo que lo perturba. Todo lo que es creativo quedará dentro de él. Es una liberación. Si nada permanece significa que no es creativo” (Grotowski, 1974: 178).

La clave entonces para el actor santo que quería formar Grotowski consistía en “disciplina y espontaneidad” (1974, 179). La disciplina que quería éste, tenía que ver con la creación de un teatro donde el actor pudiera formarse psíquica y moralmente, éste decía que cuando el actor llegaba a la actuación, esa formación ya había operado en él como un impedimento y que la educación que recibiera debía ser humanísticamente adecuada pues ello lo dejaba mejor equipado para la sensibilización que debía lograr y el carácter firmemente moldeado que debía tener para esa santificación. La espontaneidad tal como se trata de entender tenía que ver con el despojo del artificio, con el haber logrado la técnica al punto que ésta se volviera “natural” (en el sentido de “la dilatación”, el “agigantamiento” y la “flexibilidad” actoral de lo que hablábamos anteriormente) en el actor cuando se presentaba al espectador, con un trabajo que se mostrara más desarrollado en la plasticidad vocal y corporal que la del hombre común o de la calle.

Grotowski intentaba como Artaud, pero de una manera más concreta, disponer un teatro más ritualizado que acercara al actor y al espectador desde el mismo organismo vivo que es su

cuerpo y que el espectador sintiera su olor y su sudor (1974, 36). Para ello el laboratorio teatral de Grotowski tenía muy en cuenta el conjunto de los actores como el de los espectadores y la disposición de las salas o lugares de representación se hacía diferente, pues se consideraba que los actores pudieran mezclarse como fantasmas en el público o los espectadores pudieran mirarse entre ellos y de repente encontrarse en una zona iluminada que de un momento a otro les hiciera parte de la representación⁵⁵.

Así Grotowski como Artaud y Cardona hayan una esencia fundamental de la expresividad como un proceso elaborado que conlleva a la creación de una comunicación más estrecha y reveladora que termina siendo la razón de ser de la ritualidad de la representación teatral.

La Imagen teatral

La expresividad es una energía dinámica y contenida que logra el actor a través de su disciplina, eficaz en tanto lenguaje comunicable al espectador que cuenta con más o menos cuatro tipos de medios expresivos: cuenta con medios espaciales reales que brinda la misma realidad presente (calles, plazas, recintos, auditorios terrazas, etc.), medios espaciales ficticios que son los producidos por y para el orden de lo imaginario a partir de claves o convenciones que se establecen desde el mismo escenario teatral y los medios espaciales no convencionales de las que se valen algunas propuestas que rompen con la configuración tradicional de la representación (corredores, hospitales, buses, etc.). Medios expresivos sonoros verbales u orales, y de manera determinante con medios expresivos no verbales que surgen de la flexibilidad del cuerpo del actor, y las imágenes acústicas que su cuerpo puede producir, que se basan en la

⁵⁵ Ver las fotografías de la representación de la obra “los antepasados de eva” – intermedio entre las páginas .192 a 193 que referencian las páginas 94 y 98 del libro “hacia un teatro pobre”. 1974.

comunicación interpersonal, además de una importante partitura musical de efectos y ruidos que contribuyen a la creación de imágenes. Medios expresivos visuales que están relacionados con la cámara negra que pone al actor como medio expresivo único, el amplio trabajo luminotécnico y tecnológico de los ordenadores modernos y toda la puesta plástica de la escenografía que enriquece las imágenes que inicialmente aparecen en el plano de lo operativo, pero que pueden llegar a cobrar grandes significancias en la representación. Por último surgen otro tipo de medios del orden de lo sensitivo real hacia el espectador: el olor, el tacto, el sabor tal como se puede encontrar en algunos rituales.

La expresividad es todo de lo que se vale el actor para la creación de ese otro lenguaje que deberá proveer imágenes al espectador dirigidas hacia el mensaje que se quiere expresar.

La performatividad es el carácter inmediato de lo que está en la escena real o ficticia y que no pretende ser más de lo que representa en sí misma. Santiago García lo define como lo que se forma, lo que se construye, “lo que designa el suceso o lo que pasa”. Es la relación estrecha entre la palabra y lo que representa, lo que sería para Barthes lo “Obvio” (Barthes, 1986, 58). Debe ser una acción puesto que tiene el carácter de suceso que no admite ambigüedades, algunas de las tendencias para mostrarlo, dice García, han sido el happening, el teatro invisible, el antiteatro, etc. Al despojar la imagen de todo elemento sugerente, ficticio o teatral se presentan imágenes rígidas que pueden desatar en el espectador otras posibilidades imaginativas, toda vez que es imposible aceptar para el espectador que en el teatro una imagen será solo lo que es.

Lo performático parte de la realidad pero por medio de procedimientos estéticos sugiere una variabilidad de significados hacia la mente dilatada del espectador. La ambigüedad es

aquello que permite al espectador la doble posibilidad de interpretación, lectura o connotación, en la que subyace algo aparente y algo latente de un lenguaje que, sin ser confuso, hermético, dudoso o difuso, puede ser alterno o sustituto, dejando un terreno vacío con la pretensión de que sea llenado por el espectador, sumergiéndolo en una aventura imaginativa e imprevista que hará que éste desarrolle como en un sueño sus propias asociaciones.

La significación se refiere al concepto o los significados que libera la imagen a partir de su riqueza, a partir de los tropos retóricos: metáforas, sinécdoques, metonimias, hipálages, oxímorones, enánegas⁵⁶, como las más usadas a saber. Aquí se hace una diferenciación entre sentido, que es la dirección hacia la cual se lleva la imagen, y significación, que producto de ésta dirección es lo que desentraña el concepto de la imagen. La significación se produce en el espectador, es a él quién le corresponde la interpretación de la imagen. Y es lo que hace que el teatro sea exigente en la conformación de imágenes polisémicas que permitan la comunicación con la multiplicidad de espectadores e intérpretes que se encuentran en el camino.

La intencionalidad refiere a las intenciones de los artistas cuándo desarrollan algo ya sea escrito, verbal o gesticulado, que García clasifica de tres maneras: *explicitas* que son intenciones que salen a flote al terminar la obra, *implícitas* que relativamente están ocultas y *tácitas* que quedan totalmente escondidas. Con el aspecto de la intencionalidad, la imagen puede develar

⁵⁶ No estaría de más recordar el significado de éstas palabras que García sintetiza para su entendimiento: Metáfora dónde la imagen toma una cosa por otra, Sinécdoque cuándo se toma un aparte del género por la especie, Hipálage, cuando se refiere a un complemento de una palabra distinta a la cual debería referirse lógicamente. Ej. Cuando a objetos inanimados se le otorgan cualidades diferentes a su lógica real, Oxímoron unión de dos palabras de significados opuestos para dar como resultado otro nuevo y enánage que consiste en producir una ruptura en la función normal de las palabras o de los elementos que conforman la imagen: mudar las partes de la oración a sus accidentes; como cuando se pone un tiempo verbal por otro: “llega mañana”.

asuntos inconfesables de un suceso sin tener que ser explícitos, como también puede quedar muda para la mente del espectador, en tanto que ésta es comunicable según también el punto de identificación del suceso contado y el contexto real en el que se presenta, y las intenciones del artista pueden terminar escapando completamente de su control y dominio, sin influir significativamente sobre la interpretación del espectador. Las intenciones son pasajeras, a diferencia del sentido y los significados que son permanentes.

Éstos cinco aspectos de la imagen teatral le dan también una caracterización a la ritualidad teatral, ellos no en su división sino en su comunión, instauran una suerte de política y principios de un hacer que no es si no está ese otro que lo mira, cuya afectación surge no como en un ritual sagrado, pero que guarda en él cierta política de sacralización que lo inventa a viajar por un mundo desconocido que otro ha inventado para él, que sin embargo requiere de su experiencia real y poética para entenderlo y que es lo que siempre tiene en cuenta el hacer teatral⁵⁷.

Comunión entre rito y teatro, en la historia de la representación española.

La vanguardia se origina como una reacción o emancipación frente a la hegemonía del realismo en el pensamiento y el arte de la modernidad, y exige una interacción entre arte y sociedad y una identificación entre la práctica artística y la realidad vital, lo que significó replantearse el proceso de producción y función del objeto artístico. (Cornago, 1999: 18-19). La teorías idealistas desarrolladas en el siglo XX reflejadas en los espacios oníricos de Gordon Craig, Adolfo Appia, el teatro popular de masa de Rolland o Gual, sueños simbolistas de Gómez de la Serna, Valle Inclán, el teatro de la crueldad de Artaud y las teorías estéticas futuristas y

⁵⁷ Ver todo el estudio de la imagen teatral en el texto de teoría y práctica del teatro. Tres reflexiones sobre la teoría teatral. Santiago García. Páginas. 61-78

dadaístas, fueron aplicadas en España durante los 60s y 70s partiendo de los referentes de trabajos de directores como Grotowski, Brook, Kantor o colectivos como el Living Theater, el théâtre du soleil, el Bread Puppet, el grand Magic Circus o el movimiento Fluxus (Cornago, 1999:22) aplicaciones que se extendieron además a otros países de Latinoamérica.

El ritual y el juego fueron dos modelos paradigmáticos efectivos para la renovación teatral y fueron sacados en la esencia performativa de lenguajes y acontecimientos culturales, religiosos y sociales, como ceremonias, oratoria, oración, verbena, carnaval, farsas, fiestas, ritos, circo, eventos deportivos, etc. (1999:19 y 25) que se transcodifican (1999:25) abriendo una amplia gama de creación de significados (Cornago, 1999:2625). La escena no tenía solo la función de entretener o adoctrinar sino que se convertía en un acto de rebeldía política y social, mediante un ejemplo de convivencia que establecía como primer valor la propia identidad del individuo a través de la colectividad (1999:38). La función catártica colectiva de éste tipo de expresiones de liberación se convierte entonces en mecanismos estéticos del movimiento de la izquierda y de ciertas corrientes de las vanguardias históricas.

El teatro nacía así, de la experiencia colectiva de un grupo ya no como una masa indiferenciada sino como una experiencia que afectaba al colectivo teniendo en cuenta la individualidad e interiorización del sujeto presente, aspecto que el teatro expresionista intentó conjugar. Esta condición ritual devolvía al individuo su imagen primitiva de colectivo con proyecciones de imágenes que pervivían en la memoria colectiva de una sociedad, ya que evocaba aspectos de su tradición, huellas e historia, de manera mística y vital, al mismo tiempo que reafirmaba el sentido social del grupo a través de un gesto ideológico, como un ejemplo de

la democracia donde todos los individuos tiene igualdad de derechos en la colectividad

(1999:39). El teatro recobraba su función como acto político, social y espiritual, semejante en esencia a la función política de la tragedia Griega, era a través del rito que el individuo podía encontrar la salida a su estado de alienación o falsedad (Cornago, 1999: 57) Era así que como el rito y el juego en su esencia performativa, en el teatro, cobraban eficacia para la *re-teatralización* con una fuerte cualidad mitopoética (1999: 41). La escena se convierte entonces, en un acto de presentación y deja de lado la estética realista soportada en los mecanismos referenciales de la representación de la realidad (1999: 25 -26).

La esencia performativa de estos modelos –primario, rito y el juego y secundarios, verbenas, ceremonias, oratorias, eventos deportivos y religiosos, circo, etc.- desvinculaba la representación del plano de lo mimético. (1999:274). Y en su instrumentalización se renovaba el sistema de construcción y comunicación con componentes estéticos definitorios que rechazaron el realismo en su alejamiento o deformación (1999: 19). La escena cobraba su especificidad estética propia, y recuperaba la autonomía de las formas teatrales en términos semióticos - personaje, tiempo, espacios puesto de manera análogo a un dispositivo ritual- (1999: 274). Aspectos de esa transcodificación consistieron en la adopción de la estructura ritual que se compone de tres fases: separación del estado originario, transición y transformación de la nueva condición. El aspecto nuclear de la ceremonia ritual exige una estricta y obligada formalización performativa: preparación de un espacio adecuado, escenografía elemental, espacio circular o mesa central, modo de llevar una indumentaria precisa, uso de elementos concretos, realización y una serie de movimientos y pronunciación de palabras formuladas (1999: 37). Y esta acción performativa, separada de su contexto primario, es integrada a la

estructura teatral que adquiría bajo la mirada del espectador una condición estética inesperada (1999:27).

Perdía importancia el texto dramático como punto de partida para la creación, puesto que los sistemas de signos ahora cobraban capacidad creadora propia, se podía partir ahora de una pieza musical, una imagen plástica, una figura geométrica, etc. Y de esa manera el teatro recuperaba su condición de juego semiótico. La propuesta teatral consistía en un proceso de flexibilización por una corriente de creación colectiva en el que pierde protagonismo o se desplazan las jerarquías de ciertos elementos que tenía la propuesta realista. Dentro de la jerarquización de los sistemas semióticos renovados entraba a jugar un papel determinante el gesto, el movimiento, los ruidos guturales y/o deformaciones fonéticas que se posicionaban como el andamiaje semiótico propicio para la disolución de la identidad del actor realista, dándole paso a la identidad más abierta, múltiple y dinámica del actor de teatro ritual donde el texto estaba al servicio del gesto (Cornago, 1999:75). La figura del director como el dramaturgo y guía principal de la creación cobrará una nueva figura, puesto que la pieza teatral se escrituraba desde el accionar en las tablas, donde el intérprete conquistaba la libertad y capacidad de la creación, tal como el escultor lo hace frente a la materia bruta, que en él es su cuerpo. Es de esta manera que el teatro ritual recupera el cuerpo del actor como figura central – aspecto perdido a partir del siglo XVIII- y reconsidera a partir de allí la materialidad del espacio desnudo del que habla Brook, en el que su cuerpo cobra la condición de base de la creación. El receptor por su parte se contemplaba como un participante integrante como cualquier persona en una fiesta, carnaval o ceremonia.

Otro de los grandes logros en los escenarios españoles son sus variados movimientos vanguardistas de renovación teatral, es que este se insertaba en expresiones escénicas conocidas que logran instrumentalizar en la creación potencialmente: expresiones como el canto y el baile. El flamenco con un fuerte arraigo en el mundo Andalúz, con “su expresión musical desgarradora y telúrica ligada a un tipo de baile, plástica, gestualidad, disposición espacial, vestuario, color, sabor y una autentica fiesta popular de carácter ritual” (Cornago, 1999: 104).

Este aporte fue en doble vía, puesto que al mismo tiempo que los creadores teatrales encontraron en el flamenco ilimitadas posibilidades para la renovación de la producción teatral, los creadores flamencos descubren en el teatro de vanguardia posibilidades de devolverle al canto y al baile una verdad perdida --que llamaría Grotowski, su prostitución--, en los festivales folclóricos y en las actuaciones para turistas (1999:115).

La literatura dramática, como la escena teatral, también cobra renovación, ambas son una suerte de apoyo en la producción de la dramaturgia escénica para la literatura y la literatura para la creación escénica, un ejemplo de ello son las didascálicas “inmontables de algunas obras de Lorca como *Buster Keaton* o de Valle Inclán en “luces de Bohemia”, que disparan ilimitados significantes para la búsqueda de lenguajes teatrales, que de alguna manera constituían para el autor el garante de la intensidad dramática que debiera alcanzar el trabajo de los actores en la escena. Así se restituye la relación entre drama y teatro (Texto literario y trabajo del actor). De allí surgirían expresiones de altos grados de creatividad literaria que se concretaban con la música, la poesía, el drama y los acontecimientos de la vida misma para lograr el sueño escénico que tenía el simbolismo del teatro de principios de siglo. Un antecedente de ello es la obra del Adefesio de Alberti, que cobraba el aspecto de ceremonia macabra de tono expresionista

barroca deformante, que se volvió condición de trabajo para muchos grupos teatrales españoles (Cornago, 1999:130-131).

La degradación del rito tanto en lo escénico como en lo lingüístico equivalía a la degradación social. El teatro se volvía una perversión sistemática del lenguaje, así el teatro dejaba de ser un medio de comunicación para convertirse en un medio de expresión, caracterizado por la fluidez de una comunicación sui Generis, liberadora, intuitiva y sensorial, agarrada de un imaginario social a partir de los códigos lingüísticos creados desde el pueblo en todos sus componentes (Idiomáticos, gestuales, icónicos, fónicos, cacofónicos, etc. (Cornago, 1999: 134-135). Toda lo anterior reivindica el estado de la teatralización como un fenómeno inherente a la ritualización.

La estética ceremonial grotesca, que deformaba el teatro ritual de Grotowski y Artaud a través de códigos, imágenes y arquetipos del imaginario social de España, es otro aporte que se extiende como elemento potenciador de la teatralidad a muchos grupos españoles. En Colombia ubican en esta estética la obra de Enrique Buenaventura *La orgía*, que ha sido representada un sin número de veces y se ha vuelto referente para el extranjero por su crítica mordaz (1999:152).

Este movimiento de renovación de la vanguardia española cubre una perspectiva deformante, grotesca, escatológica y macabra, frente a la desnudez, sencillez y claridad de los movimientos en un espacio vacío del teatro ritual metafísico, que hace que este cobre una nueva forma ceremonial de fiesta de formas barrocas, colores y sensaciones tomadas de ambientes populares. En el teatro ritual metafísico el individuo alcanzaba su condición de

trascendentalidad metafísica intuitiva y espiritual frente a una sociedad que le impedía su desarrollo, en cambio, en el ritual grotesco ocurría algo un poco opuesto, los valores se exponían de modo contrario pues se proyectaba una defensa contra la amenaza del espacio exterior, dinámico, ambiguo y heterogéneo, es decir el espacio proteico de la vida que se identificaba con el ámbito del pueblo (Cornago, 1999:155). Lo sagrado ceremonial y misterioso encontraba mayor eficacia junto a lo grotesco Burdo y Vulgar (1999: 156).

Luego de este esfuerzo de renovación poderoso para el teatro, surgirá un teatro popular con un objetivo que buscaba que la sala se abriera a la muchedumbre de la mano de la estética de lo grotesco y lo ritual, pero devolviéndose a la génesis del teatro en su condición lúdica y performatividad que integraba de modo completo al espectador sacándolo de su condición anónima entre la masa. En este contexto el teatro recuperará sus características artesanales y las formas que imponía la farsa y el grotesco, en lo que tiene que ver con un teatro de arquetipos, de reducción de personajes a caretas representativas y teloncillos, que se defendían en una comunicación espontánea, tal como lo hacían los actores de la comedia italiana en la construcción de *Canovaccios*; su agilidad, ritmo e improvisación; incorporando códigos familiares y locales como los juegos infantiles (Cornago, 1999: 162-164).-En Lorca aparecen las cancioncillas populares infantiles de las rondas-

Surge entonces un teatro que parte de la experimentación de la farsa, cuya base dramática estaba relacionada con los pasos de Lope de Rueda, los entremeses de Cervantes, las comedias de Lope de Vega, el sainete de Román de la Cruz, las farsas tablas de las marionetas de Valle Inclán y los retablillos y obras para títeres de Lorca, como un intento de teatralización

farsesca, equivalente a la farsa social, que retoma los textos clásicos de la comedia Barroca de un modo lúdico, fresco y desenfadado (Cornago, 1999: 165-173).

La convención consciente aceptada, compartía entre los autores y el público, el placer de la experiencia, el juego, el engaño, la pobreza de los materiales y la encantadora falsedad de todo, fueron rasgos característicos de este teatro. Ello requería un actor versátil, de allí que se crearan numerosas escuelas y talleres para cubrir la necesidad de flexibilidad y dinamismo que llegó a ser característica de ruptura para muchos colectivos de los 70s (Cornago, 1999: 176) y llevó a nueva consideración del teatro popular y una posterior renovación de este teatro, que consistió en la incorporación de otras estéticas de movimientos escénicos que devenían de géneros espectaculares, como la revista musical, y sistemas semióticos que habían demostrado eficacia comunicativa como el cine, la televisión o los comic.

La renovación popular tenía entonces dos fuertes influencias: una que tenía que ver con la influencia literaria farsesca y otra con la conservación de la instrumentalización de modelos que se mezclaban cobrando jerarquías unas sobre las otras (1999: 176). La mezcla de escena y sala convertía el teatro en fenómeno musical, circense, deportivo, ilusionista o erótico, por medio de un colectivo variado que albergaba músicos, boxeadores, payasos, magos, travestis, exhibicionistas, etc. que reivindicaban el aquí y el ahora del teatro y recobraba en los participantes creadores el espíritu Juglar que se movía entre la espontaneidad, el juego y la magia del viejo cómico, enfrentado al espectador en un espacio vacío (1999: 182). Por ello también se resalta una fuerte influencia de la tradición clásica del mimo Francés representado por figuras como Jacques Coupea, Etienne Decroux y Marcel Marceau, a partir de escenarios

vacíos, mallas negras, caras empolvadas, objetos polivalentes con un fuerte soporte en trabajo no verbal.

El actor en estas condiciones, debía transmitir una idea de improvisación no preparada, de reacción inmediata, que disimulaba la dificultad corporal o vocal de los actores en la realización del acto, reflejando grados mínimos de dificultad. (Cornago, 1999:186) Muchos para ello se valieron de recursos de modelos comunicativos como el cabaret, la revista, el show, el Music-hall, formas parateatrales que fueron atractivos lenguajes propicios para la renovación. Dentro de la propuesta, al público se le quitó la seguridad que le daba la oscuridad de la sala y el anonimato que significaba la cuarta pared, hasta encontrarse nuevamente avocado a una cercanía con el actor que pudiera parecer peligrosa por la energía y ritmo incandescente de las acciones impartidas en el espectáculo (1999: 187). La dramaturgia también tenía una característica particular, que consistía en que los textos se introducían durante los ensayos, donde surgían con espontaneidad los diálogos y las canciones, así como la música adecuada para la obra. Es así como la revista con su carga erótica predominante y sin duda excesiva para el equilibrio del espectáculo, consigue así convertirse en una manifestación auténtica del teatro popular en España después de que se hicieran renovaciones de la vanguardia del teatro ritual. De allí se desprenderá otro movimiento de renovación que incorporará de una manera más precisa el circo, de tal modo que en principio de los 70s el recurso del cabaret, la farsa y el circo para la escenificación de una obra dramática de carácter narrativo, se convirtió en la panacea de la corriente renovadora. La influencia del Teatro du Soleil bajo la batuta de Ariane Mnouchkine a finales de los 70s fue reveladora para muchos grupos que siguieron esta línea.

El happening en la escena española.

El Happening y el performance fueron materiales importantes de renovación de la vanguardia española y el punto liberador de las potencias creativas populares. El performance puesto a razón de la vanguardia del teatro ritual y el happening que se retoma del encuentro entre iniciativas plásticas (Provenientes del Surrealismo y el Dada), se encuentran en el teatro de manera asincrónica. Sus fundamentos se basan en el desborde de márgenes propuestas por instituciones y escuelas de arte que revolucionan la idea de una condición artística relacionada con la realidad inmediata, imponiendo una trasgresora ruptura a los lenguajes y conceptos más convencionales. El espectador a través de éste, abandonaba su posición pasiva, y a través de su mirada desarrollaba una acción artística de naturaleza performativa (Cornago, 1999: 247). El happening se convirtió en un modo de ver y entender la realidad completa (1999:247). Tendencia que intentaba disociar los procesos de producción del objeto artístico, expresivo y comunicacional a partir de la reflexión de una estructura que consistía en la composición, interpretación y recepción, de modo que cada uno de estos elementos recuperase toda su autonomía y capacidad creadora. (1999:249). El happening no aspiraba a reflejar ninguna sociedad exterior al propio artefacto artístico, su única realidad era la presencia del actor, los objetos escénicos y la acción llevada a cabo. La obra solo se convertía en objeto artístico por la mirada del espectador (1999: 250). De tal modo que las escenificaciones se caracterizaban por ser actos casi imposibles de ser repetidos y para su realización tenían una especie de partitura que solo marcaba ritmos y cambios de compas. Acciones siempre cambiantes –por el clima, la gente, y los mismos actores - (1999:253).

Teatralidad ritual

Hablar de teatro de los aborígenes implica hablar necesariamente de la lucha entre lo que llamara José Cid Pérez un desconocimiento doble, que tiene que ver por un lado con la poca o prejuiciosa información que nos llega a través de instrumentos de la historia, sobre las culturas aborígenes siempre “orientalizándolas”⁵⁸ o marginándolas por desconocimiento de su potencial cultural, y por otro lado por la preventiva aceptación que radica también en el desconocimiento de los aportes hechos para la construcción de la literatura y el teatro que hemos asimilado de los diferentes contextos europeos, que han enriquecido nuestro imaginario social y que nos han permitido también volver los ojos a la construcción de una memoria e identidad universal que pone a distintos territorios en permanente diálogo.

Juan Villegas en su estudio sobre las teatralidades en América Latina (Villegas, 2005) afirma que estas expresiones se miran desde la perspectiva del canon Europeo, y llegan a nosotros a través de crónicas y descripciones mediadas por pretensiones de una cultura hegemónica (2005, 87). Tal mediación implica la exclusión de “escrituras” o “textos” que no coinciden con los cánones sustentados de ésta; es precisamente lo que instaura el mismo concepto de teatro, venido del plano propiamente occidental, que excluye para su defensa importantes prácticas escénicas de discursos teatral que no coinciden con éste canon. (2005,11-15) El autor nos regala un ejemplo de ello, que refiere al performance como término sustituto

⁵⁸ Manejo del Concepto de Edward Said en su libro “el orientalismo” que dice que “la elección del término “oriental” era canónica, lo habían empleado Chaucer, Mandeville, Shakespeare, Dryden, Pope Y Bayron. Designaba a Asia, o el Este desde un punto de vista geográfico, moral y cultural. Esta designación partía de un supuesto conocimiento de la cultura y sus orígenes que permitían su dominación: “Conocer (...) un objeto es dominarlo, tener autoridad sobre él, y autoridad aquí significa, para nosotros, negarles autonomía – al país oriental-, porque nosotros lo conocemos, y, en cierto sentido, existe tal y como nosotros lo conocemos. I parte “conocer lo oriental” P.58 -59 del libro. Editorial Debolsillo.

de la palabra, surgido precisamente para incluir esas otras prácticas escénicas dentro de los estudios teatrales, que no podrían mirarse por el ojo de las concepciones occidentales sobre teatro. Para la interpretación de éste término Villegas señala dos dimensiones: una que tiene que ver con que éste sistema comunicativo puede ser práctica social con la que funciona una colectividad y otra que tiene que ver con que éste sistema puede ser una construcción discursiva de dicha práctica. A través de la segunda dimensión se convierte entonces en una narrativa de una práctica social mediatizada por códigos del emisor de éste discurso (Colonizadores) – (Villegas, 2005, 16)-.

Tal teatro entonces dice el autor puede pensarse en dos contextos: uno del periodo precolombino, y otro del significado potencial del contexto de las versiones que se han conservado en un proceso de refuncionalización en los nuevos contextos. Hay en estos dos un trasfondo que nos pinta “una gama de posibilidades de significación y aculturación”, que puede ser una suerte de representación de culturas legitimadas desde el poder o actualizaciones y reafirmaciones de una comunidad que ha sufrido el despojo de sus sistemas culturales (religiosos o de valores). (Villegas, 2005: 89). Marina Lamus Obregón nos dirá que así “El teatro más que una deliberada creación artística, se convirtió en herramienta ideológica y se adaptó a las circunstancias simbólicas y expresivas de la época (Lamus, 2010,5).

De ésta manera se instaura en el teatro un modo de escribir la historia según la historia y la ideología de sus practicantes. Se podría denominar una tradición ficcional obediente y determinada por una tradición real o histórica. Es así que el teatro, por lo menos ese teatro que nos llega como teatro aborígen termina siendo otra práctica cultural que corresponde a procesos de instrumentalización comunicativa de sus productores, a partir del implemento de códigos

que varía según la cultura legitimada (2005,17.). Y nos muestra como el teatro, como todo los sistemas de comunicación, requiere “la familiarización de los participantes con los signos y su posibilidad de decodificarlos” (2005,17), papel que juegan los procesos de evangelización como estrategia eficaz donde se adaptan algunos componentes –por lo menos los que se puede comprender-de la teatralidad aborígen, que parte de la comprensión de un sistema mitológico de las comunidades, implementando recursos de lenguaje, poética, costumbres (2005, 83) y en general algunos modelos que servían para representar una historia que ellos pudieran manipular apropiándose y reutilizando rasgos de los marginales (Lamus, 2005,19) para lograr una colonización del pensamiento y principalmente de los símbolos, más por vía del convencimiento que por vía de la fuerza. Lamus Expresa que el concepto de conquistar para evangelizar se convierte en el de conquistar para civilizar, presentándose allí la tradicional dicotomía entre civilización y Barbarie que legitimó esa idea de progreso que ha argumentado y mantenido el poderío Europeo (Lamus, 2010, 41).

Así es que características y rasgos que los aborígenes tenían de sus dioses terminan concedidas al mundo monoteísta del cristianismo (Villegas, 2005, 83), a través de un proceso de sustitución que logró desplazar o quebrantar el imaginario colectivo aborígen para consecuencia de una pérdida de identidad y sentido de las cosas que argumentaban prácticas culturales determinadas, legitimando una sola práctica cultural dominante. Tal fenómeno indudablemente se evidencia en la literatura y el teatro precolombino o indígena en las que dice Villegas “numerosas imágenes y figuras literarias son características de la literatura española del Siglo de Oro” (Villegas, 2005, 92).

Las teatralidades aborígenes son muy amplias porque tenían diferentes funcionalidades.

Podríamos anotar algunas que Villegas señala de “las dos maneras de estar en el mundo” (lo sagrado y lo profano) que antes citábamos, según el pensamiento de Eliade. Estas son: la arquitectura, los utensilios, los espacios de los pueblos, los espectáculos, públicos, las fiestas, las pinturas, etc. Formas de teatralizar sus mundos, de dejar la impronta de sus experiencias mentales y cotidianas, que fueron usadas para representar parte de la historia indígena con sospechosas certezas de parte de los colonos que, al otorgar ciertos créditos e incorporar ciertas formas, promueven a partir de procedimientos de sustitución, creencias de la hegemonía. De ésta manera el teatro indígena no era un discurso indígena sino un discurso del poder eclesiástico sobre los indígenas (Villegas, 2005, 83-85). “El arte escénico pertenecía ya a una cultura superior y, esta como tal, debía estar en manos de españoles” (2010, 75)

José Cid Pérez nos dice que el conocimiento de los historiadores Europeos del siglo XVI, constituía el metro con que calibraban lo que tenían ante los ojos (Cid, 1973, 12) cualquier cosa que excediera a éste quedaba por fuera de lo que arqueológicamente y a manera de crónicas se ha rescatado como herencia indígena. El mismo autor califica este teatro como una literatura incompleta, retazos que dieron una posibilidad a los historiadores de “imaginar el conjunto y comprender la serie de inquietudes, de sentimientos, de ideas que animaron a estos pueblos...” (1973, 67).

Pero esta relación de poder y cultura en la que unos imaginarios culturales logran imperar sobre otros, no se desarrolla pasivamente sino de manera conflictiva, y esa conflictividad implica “imbricaciones” y “modos de representación de unos sistemas sobre otros” puesto que, aunque

“las teatralidades discursivas hegemónicas” (Villegas, 2005, 19) determinen cambios en las teatralidades discursivas marginales, hay en éstas algo que excede ese poder de dominación, algo poderoso que preserva la esencia ritual en ellas, que se vuelve elemento de resistencia cultural, que se encuentra precisamente en eso que es seleccionado y utilizado para fines hegemónicos, toda vez que lleva el poder de los símbolos que a través de los intersticios culturales, exceden la comprensión de la cultura dominante. A ello se deben los procesos de sincretismo ocurridos, las fusiones y gama cultural heterogénea que caracteriza a América latina, cuya expresión popular no ha podido ser abolida. Estos elementos serán los que se traten de resaltar aquí.

Encuentros populares de dos mundos.

La representación de este teatro se caracterizó por ser de formas imbricadas y sincréticas, que tenía un objetivo colonial, pero que se desbordaba en la esencia popular del mundo que vinculaba lo indígena a partir de la lengua, la música y las danzas. Villegas nos trae el ejemplo del “Gueguence o Macho Ratón”: “Sus orígenes remontaban por una parte, al teatro precolombino, y por la otra, se complementaba por el injerto hispánico, en el primer siglo colonial... (Muy probablemente tendencias literarias y teatrales del siglo XVI)” (2005, 93). José Cid Pérez en sus notas sobre el Gueguence nos dice: “Es una comedia de inspiración India, con franca contaminación del teatro español, de origen popular. Por eso se ha dicho muy bien que es “el primer abrazo en Nicaragua del patio arcaico de los Mitotes, naacu y areitos, con el tinglado de Lope de Rueda y Juan de la Encina” (Cid, 1973, 155).

Éste también encontrará en el texto dramático coincidencias con las representaciones de la comedia del arte, por tener elementos histriónicos, bufonescos y enmascarados, donde los personajes cobran caracterizaciones parecidas en términos de sus idiosincrasias y defectos. A su vez encuentra que Las danzas parece que se diferencian de éstas estéticas medievales de Europa y logran registrar expresiones dancísticas de pueblos indígenas como “la yegüita”, “el toro venado”, “el toro Guaco”, “las inditas”, “los negritos”, “los diablos”, “el baile de los Zompompos”, etc. (Cid, 1973, 155).

La Imbricación de lo español e indígena en “ollantay” Lamus lo resume de esta manera: Es la reelaboración de una antigua leyenda bajo el esquema barroco de la comedia española empleada todavía durante el siglo XVIII. “El lenguaje es de procedencia española, en cursos

octosílabos, rimas consonantes, las redondillas, quintillas y décimas” (2010, 58). Los personajes son propios de comedias españolas: galanes, damas, confidente, y se usan temas semejantes de la misma: Amor, fidelidad, orgullo e indulgencia, se usan vocablos castellanos y hay aparición de animales extraños para el imperio Inca como el Asno al parecer inexistente allí. (Cid, 1973, 58)

José cid Pérez apunta sobre lo narrativo del teatro griego (producto de la influencia de los poemas épicos) y la lírica en las expresión de los sentimientos del coro, entonces hay una diferenciación de la poesía épica y lírica de la dramática que ocurre también en los estudios del teatro precolombino.(1973, 344). Tal pareciera ser, que las coincidencias culturales representativas entre una cultura colonizadora y la colonizada, hubiesen permitido que elementos de la ritualidad aborígen permanecieran intocables ante la manipulación simbólica de la hegemonía, y al día de hoy pudiera verse la diferencia y afirmar la mera coincidencia y la imbricación que ocurre en esa época, entre la cultura de los colonos y la de los aborígenes.

Un ejemplo de ello nos lo muestra Marina Lamus con algunos autores como el Inca Garcilaso de la Vega que acerca algunas formas indígenas como el Wanka y el Araguay a formas canónicas del teatro occidental, de ésta manera el Wanka termina siendo equivalente a la tragedia, a la remembranza de hazañas de grandes jefes del imperio desaparecido y el Araguay a la comedia, que trabaja con temas de cotidianidades pasadas. (Lamus, 2010, 31 - 32). Con él existían, y fueron apareciendo, otros autores que reivindicaban las formas teatrales indígenas y las aprovechaban para generar conciencia de las distintas problemáticas indígenas regionales y a través de un teatro didáctico generar crítica hacia la injusticia, el abuso, el gamonalismo y el

mesianismo impuesto, tomando como argumento aspectos de las crónicas de los siglos XVI Y XVII y leyendas que circulaban por tradición oral. (2010, 36)

Lamus hace un paneo histórico de lo que ha sido el teatro en América y al hablar del teatro precolombino como una fuerte herencia de formas franciscanas y jesuitas, caracterizadas por las representaciones de moros y cristianos que se sincretizan con formas performáticas indígenas:

El ámbito franciscano llega a partir de la literatura sacra, compuesta de poemas y autos sacramentales que logran adaptarse al pasar del tiempo. El ámbito Jesuita que estaba relacionado con el franciscano y se insertaba en su decaimiento, se caracterizaba por un alto contenido moral medieval, figuras alegóricas y personajes que encarnaban ideas, vicios y virtudes, estéticas que nos han mostrado representantes como Corneille, Moliere, calderón de la Barca, Cervantes, éste último con aspectos representativos como el simbolismo, el sentido religioso y la grandiosidad de la puesta (Lamus, 2010, 12). Y se caracterizaba también por tres vertientes a saber: el teatro evangelizador –misional y de tareas religiosas-, el teatro escolar (teatro didáctico-proceso de aculturación efectiva) y teatro del espectáculo que buscaba eliminar elementos profanos que tenían espectáculos presentados en los pueblos. (2010, 15)

Pero éstas representaciones no se desarrollaban puras sino que esas formas cristianas y paganas heredadas del teatro litúrgico medieval se funden con un rico acervo de los ritos indígenas que tenían una tendencia más cercana a la lógica pagana que a la cristiana, toda vez que, dice la autora, el teatro colonial precolombino contenía un aspecto dionisiaco que terminó siendo preferencia para los Indígenas, ya que es este uno de los aspecto importantes de la

teatralidad -lo dionisiaco- (2010, 11), lo que terminó siendo el motivo por el que este tipo de teatro empezará a prohibirse por los mismos colonos que antes lo hubieron promovido.

El teatro se convierte en una fusión entre lo cristiano y lo pagano del teatro medieval y lo performático del indígena registrados por aspectos como: “la imitación de animales, el uso de máscaras de éstos mismos, las músicas, los cantos y los bailes provenientes de una “tradición prehispánica referida a ritos de la fertilidad , ciclos agrícolas, y festividades católicas patronales” (2010, p23) Un ejemplo de ello es que al principio se recurre a Areitos⁵⁹ y Mitotes Cristianizados que establecieron una íntima relación entre la religión y la vida cotidiana de los nativos. Accidente cultural donde, dice la autora, se mezclaba música europea con música Indígena. Había entonces un repertorio de índole mítico y profano, que contenía formas líricas de la literatura Nahuatl y épica dialogada, narrada a través de cantos corales y diálogos líricos relacionados con ciclos agrícolas y temas de carácter civil, religioso y de costumbres del pueblo. Se desarrolla entonces una lucha entre la herencia de un teatro medieval que restringía manifestaciones emocionales caracterizándose por gestos hieráticos y simbólicos, donde los actores eran más oficiantes (2010, P10), contra la heterogénea riqueza de los gestos y movimientos propios de las manifestaciones aborígenes.

Todo lo anterior se debe el gran aporte de la llegada, en las tripulaciones de los colonos, de representantes o comediantes de la historia de los juglares e histriones que cobraban por sus espectáculos en el escenario europeo de la edad media, que eran incluso marginados por la profanación de su práctica frente a lo religioso y que ya en capítulos anteriores hemos dicho que surgieron de ámbitos campesinos, y otros actores amateur ligados al teatro religioso. Las

⁵⁹ “bailes con recitados, expresión musical, poética y coreografía”

costumbres y formas de comunicación artística de los comediantes que viajaron a América, ajustaron en el hecho teatral, formas representativas de acuerdo a su creatividad y entorno donde se movían. (2010, 66). Llegaron danzantes con espectáculos de pantomima, juegos de caña y lanzas, representaciones de moros y cristianos, episodios de caballería, bufones, titiriteros, volatineros y farsantes, y muchos que habían sido marginados por su errancia y su estar asociados a la calle, cuya actividad respondía más a una lógica Laica. (2010, 70- 71)⁶⁰ De ésta manera se comprueba la existencia de histriones que representaban aquellas formas teatrales del drama europeo que todavía no había abandonado formas teatrales de la edad media. (2010, 68)

Todo ello se debió a que en América se empiezan, dice Lamus, a “importar bienes culturales” y los espectáculos fueron tomando la forma de la estética barroca imperante (2010,66). De tal manera que ésta herencia profana del teatro misionero proviene de allí. Es así que en el siglo XVI actuarían indígenas, estudiantes, aficionados, españoles, artesanos, representantes y comediantes profesionales (2010, P66). Como en una gran comunión. Otro de los aportes de esta herencia histriónica radica en que algunos comediantes llegan a América en parejas, que es el núcleo característico de la farándula española (2010, 67), aspecto que fue ejemplo para la creación de grupos teatrales americanos conformados por familias completas. (2010, 68). Este fue entonces un mundo teatral de transmisión de ideas y de formas artísticas enriquecidas por los mutuos intercambios, de alegría y cierta libertad pagana de los indígenas que se fue abriendo paso.

⁶⁰ -ver caracterización detallada de cada uno de éstos en la P 71 del libro de Lamus “Geografías del teatro Colombiano” Un relato Histórico.

Una de las características particulares del sincretismo de éste teatro tiene que ver con la relación público–espectador: Lo espectadores se transformaron en actores (como en los rituales nativos) y la puesta en escena se hacía desde el punto de vista de estos actores (Lamus, 2010,5). “[...] la línea divisoria entre el actor y su papel, entre la obra y el espectador, se difuminaba hasta convertirse en una misma cosa”, se usaban fuertes olores, ruidos estruendosos, fuego real, aparecía sorpresivamente un personaje entre el público, los espacios usados eran regularmente al aire libre, habían carretas y tablados móviles, etc. (2010,7). Lamus nos dice que “los acercamientos teóricos a un posible teatro precolombino a partir de crónicas y otros estudios, muestran las posibilidades de un teatro que a diferencia del griego y el cristiano, se hubiese desarrollado a partir de un acontecimiento que suscitaba a “liberar el temor infundido por los dioses esotéricos, poniendo al espectador como un participante activo del espectáculo” (Lamus, 2010, 54 -cita a Sten, 1974, 3221-).

La plaza hispanoamericana teatral entonces surgía como un espacio de intercomunicación entre el indígena, el español, el criollo, el mestizo y el negro (2010, 74), pero iba adquiriendo también cada vez más importancia para las demostraciones de poder del teatro del siglo de oro” (Lamus, 74). Nace de allí un nuevo estilo artístico: el barroco. (2010, 74). Estética que enriquece al actor, dice la autora, al permitirle hacer ruptura en la inmovilidad medieval, al destruir la medida de la comedia y tragedia clásicas, incorporando todas las demás artes del espectáculo, recuperando a su vez esencias filosóficas del teatro que abrían puertas a cambios sociales y nuevas formas de hacer arte (2010, 81), porque la estética barroca, afirma Lamus, además del teatro cambia la sociedad y renueva las artes de tal manera que la sociedad y el arte intercambian signos en mutua evolución (2010,81).

Este fenómeno de fundición, sincretismo heterogeneidad o imbricación, aportó para que pasado el tiempo los americanos iniciaran el proceso de revaloración de su pasado aborigen, considerándolo como una magnífica herencia (2010, 42). Puesto que los ritos indígenas empezaron entonces a inquietar a los teatristas, adquiriendo importancia “el gobierno sabio de las energías internas”, el desbloqueo de centros orgánicos por donde –se decía - transcurre la conciencia, el uso de las máscaras, etc. Aspectos que repercutieron en nuevas maneras de concebir el hecho teatral y las técnicas de actuación” La autora pone de Ejemplo a Artaud que encuentra en México las festividades de Quetzalcoatl como un estímulo para su teatro (2010, 43). Así muchos teatristas beberán de esas sabidurías ancestrales que permiten explorar facetas profundas del hecho teatral para reformularlo y relacionarlo de una manera más directa con el espectador (2010, 65).

En el libro “Nuevas tendencias teatrales: La performance”, escrito por Javier Vidal, se hace una exploración sobre expresiones artísticas como el performance y el happening que marcan rupturas en las tradiciones occidentales escénicas, y están ligadas estética y semánticamente a las festividades de los pueblos (Vidal, 1993:33). En este libro se encuentran Festividades de la riqueza popular de la España fundidas con riqueza popular del mundo indígena.

Vidal nos hace una ejemplificación muy interesante del proceso del barroco latinoamericano cuando nos habla de dos tradiciones europeas heredadas en las expresiones performáticas de las festividades de la nueva España, para demostrar la importancia de la performance y el Happening en la escena hispanoamericana a partir de dos sucesos festivos

históricos y sumamente políticos que terminan siendo uno solo: El triunfo y la entrada, ambas relacionadas con la legitimación o reconocimiento de un poder imperante:

El triunfo refiere una vieja tradición romana que significaba el más alto honor que podía otorgársele a un general victorioso (Vidal, 1993: 35); en el renacimiento se desentierra el triunfo romano, transformándose en rito cívico destinado a celebrar la entrada de un soberano a la ciudad que está bajo su dominio (Que puede ocurrir en varios lugares de la misma). El elemento inamovible de ésta tradición -el arco triunfal-, se conserva, pero el desfile militar de soldados vencedores y cautivos del festival romano, se convierte en un cortejo mitad procesión religiosa y mitad romería popular (1993: 36) -Habría que recordar los coros de Lorca para entender lo popular en la romerías-. Esta manifestación cultural occidental permanece hasta el período Barroco y se funde con la “entrada”.

La edad barroca modifica el triunfo renacentista y hace una transposición interesante en los órdenes de las manifestaciones populares, cambiándose la naturaleza de ésta tradicional festividad. Vemos a cambio entonces la participación de máscaras, danzantes y personajes disfrazados, y el levantamiento del arco triunfal (que no como el romano) como verdadero enigma que requerían de explicación. La entrada por su parte deja de ser un rito político para convertirse en alegoría popular orientada hacia la representación (1993: 37). De esta manera, afirma el autor, se pasa del desfile militar del triunfo a la pantomima y de la procesión religiosa a la alegoría teatral. Estos fenómenos tradicionales religiosos y políticos se teatralizan y comienza en la edad barroca el reinado de la ilusión y de su contradictorio la crítica (1993:37).

Tales festividades constituían una verdadera liturgia política, donde el rito tenía una doble simbología: La del señor y sus vasallos y la del pueblo consigo mismo (Mijaíl Bajtin lo expresa de manera evidente en “La cultura popular en la edad media y el renacimiento: el contexto de François Rabelais”). La ceremonia política perdía esa “estática seriedad” que antes tenía en el triunfo o la entrada y los símbolos se encarnaban y se volvían palpables en el acto colectivo ocurriendo una vuelta de la sociedad hacia sus orígenes: Vuelta de la relación vertical del vínculo que unía el señor a sus vasallos a la relación horizontal de la vuelta de la sociedad así misma (Vidal, 1993:35). En estos actos los significados religiosos se mezclan con los históricos (Particulares de cada uno de los actos) y construyen una alegoría jurídica y política, alegoría que era el ideal de la sociedad de nueva España (1993:35).

En el barroco latinoamericano estas dos tradiciones fundidas en una -La entrada triunfal- se realizaba con frecuencia para la recepción de los virreinos: nueva España, Nueva Granada y Perú:

“el virrey hacia su entrada pública a caballo... seguía un gran número de indios con sus tambores y chirimías y otros instrumentos de música... El taxcala permanencia tres días, en las que había toros y otras diversiones. Continuaban luego su camino a Puebla, en donde recibían con mayor solemnidad, entrando a caballo, y allí solía permanecer ocho días entre fiestas y obsequios... (1993: 34)”⁶¹

Esta relación en la que se encuentran una y otra cultura se dio en muchos otros aspectos a través de lo performativo, que ha sido base de la construcción del imaginario teatral hispanoamericano.

⁶¹ Referencia de Javier Vidal sacada del libro de Lucas Alemán: “Disertaciones sobre la historia de la república mexicana (Tercer tomo apéndice) México, 1849.

Rastros imperantes en América.

El teatro latinoamericano en los primeros años del siglo XX, no evolucionó en su quehacer sino en una mínima parte del monumental corpus de mitos recogidos por antropólogos, y lo hizo esporádicamente en las regiones donde los grupos teatrales tenían contacto con la comunidad indígena, mientras que el teatro de la ciudad seguía las pautas del teatro occidental. (Lamus, 2010,49). Fue solo a partir de los años setenta, según Lamus, que las ideas políticas de izquierda y los movimientos de reivindicación social e indígena, se integraron con mayor fuerza, lo que significa que una intelectualidad indígena inscrita en las luchas populares, se enlaza con la intelectualidad y la gama de artistas provenientes de otros países. Para el montaje de obras con éstas características se adopta la estructura brechtiana (Lamus, 2010, 52) y surgen laboratorios como el LTCI: “laboratorio de teatro campesino e indígena de México”, en los 80s, o propuestas centroamericanas de muestras contemporáneas de clásicos indígenas, y de parte de Sur América (chile, Colombia, etc.) Donde el teatro se vuelve “Vocero de reclamos acallados” (2010, 53). Lamus hace referencia al teatro Colombiano con Santiago García y el Teatro La Candelaria con su obra “el fin de Atahualpa”, donde se funde elementos rituales y profanos, rompiéndose la división público-actor y elaborado a partir de una mezcla de vocabulario poético, música y danza, y de la obra de Danilo Tenorio “Tupamaros” con similares características. Así se piensa en un teatro solidario con los movimientos indigenistas que intentaban rescatar la historia desde la mirada de los indígenas (2010, 55). Intención que comenzaría en países de mayor población indígena, que en el período colonial habrían tenido mayor relevancia política y económica como México (2010, 55).

Organicidad Viva del indígena.

María Celeste Domínguez estudia la teatralidad aborígen con la óptica de que en ésta teatralidad existe una variante muy significativa y caracteriza el estado natural del indígena con el siguiente pensamiento:

“para el indio, el teatro es la vida misma, es la relación con el mundo que le rodea, es la expresión escénica del acontecer y hacer cotidiano. Para el indio, toda su actividad vital constituye un [...] pretexto para la dramatización y escenificación de su propia existencia, mostrada a la comunidad mediante su conducta, su actitud y el relato dramatizado de sus vivencias” (Domínguez).

Esta teatralidad aborígen “se da por un encuentro dialéctico entre factores como juego, fantasía y realidad que conforman el binomio teatro vida.”⁶² Hay en él como diría Sejourné (Sobre el universo de Quetzacoalt) una intimidad con el cielo y una respiración normal en el aire rarificado de lo sagrado (Sejourné, 2003:1). Esta creencia fundamental del indio está relacionada con la participación directa y la esencia de la creación de todas las cosas que conforman su mundo, en el cual establece un nexo co-esencial entre todos los seres –reales y e imaginarios- que crean su propio universo, por esto es que para la comprensión del universo de Quetzacoalt es necesario comprender que la historia local es a la sociedad lo que el cuerpo sería al individuo: un fragmento de tiempo y espacio en una naturaleza esencialmente transitoria, que se vuelve colaborador del espíritu, y que al confundirse con una realidad última se vuelve un elemento de irremediable destrucción (2003: 150). Es así que éste se constituye en el génesis del sentimiento afectivo que le conduce a su creación (“III. El indio: su esencia mítico- religiosa, como fuente primigenia de su teatralidad).

251. Domínguez, M. C. La teatralidad en nuestras culturas aborígenes. Con especial referencia a la jirajara- muku. Recuperado de http://www.dramateatro.arts.ve/ensayos/n_0004/lateatralidadenuestrasculturas)

En esta concepción el indio puede llegar a borrar cualquier límite entre el símbolo y lo simbolizado, logrando una integralidad global, ello se hace a manera de transposiciones sobre el plano físico del simbólico (2003:175). De esta forma el indio se integra al cosmos haciéndose, con sus ancestros, participe de la creación de los elementos que van a constituir su cuerpo mítico-religioso, que es lo que le sirve de enlace entre su realidad perceptible y la que instaaura con sus dioses.

Domínguez cita ejemplos de la cultura Andina donde dice, se encuentra mayor cabida a la expresión natural en tanto ésta está saturada de un sentimiento agrícola religioso, cuyo valor de unidad y educación se sitúa en “la inmersión de las conciencias individuales sobre las conciencias colectivas, lo que significaba una “comunidad mística” caracterizada por una vivencia de conjunto en la que el hombre se identifica con la “vida emocional, suprapersonal y espontánea del grupo” hasta lograr una Catarsis. Aquí hay una concepción del individuo como parte orgánica de la sociedad, como un órgano que no puede dejar de funcionar en un cuerpo humano, lo que pudo ser el fundamento para que los dirigentes aztecas pensaran que las víctimas aspiraban al sacrificio porque su muerte servía para la buena marcha del Universo y de su comunidad (Sejourné, 2003: 175) -Muy semejante a los sacrificios que hacían los héroes de la mitología griega, en las pestes o tormentas para llevar a buen término sus batallas físicas o simbólicas-. Esto solo podía o puede ser concebible, dentro de un grupo que en vez de obedecer un deber impuesto, sienta la necesidad íntima de colaboración y un fervor común dentro de un grupo. Con ésta ideas se puede expresar como mayor amplitud la relación que plantea Domínguez, sobre los ritos de resurrección dionisiacos frente a los ritos de resurrección andinos:

La chicha y el pan en los indígenas son elementos sagrados que representan en las festividades la resurrección de un Dios que los abastece de alimentos. En las Fiestas dionisiacas la resurrección del Dios está representada en la recolección y la vendimia en la que la extracción del jugo de Uva se transforma en un vino, en ambos, esto se toma como ingesta divina, donde el hombre y Dios se hacen uno, como en el rito Católico de la Eucaristía. Así la muerte es un recurso simbólico potente permanente de extremo a extremo de los continentes y un medio de teatralización importante para la vitalización.

En definitiva, - para terminar este apenas esbozado encuentro con la teatralidad ritual- es preciso decir que es difícil de todas formas y pese a todas las reivindicaciones de lo indígena, nominar la ritualidad indígena y tratar de extraer aspectos de ésta sin pensar en los procesos culturales ya referidos de luchas simbólicas, y que para una época como la nuestra es difícil concebir el afán de trascendencia de las comunidades primitivas (Sejourné, 2003: 1) que han llegado a nosotros en una teatralidad provista de múltiples interpretantes (denominaciones de denominaciones) y condicionamientos en cuanto a estéticas Europeas, que no sé si nos han permitido de todas maneras entenderlas un poco mejor, puesto que en distintas ocasiones no se explora desde su formación de unidad orgánica sino desde sus aspectos periféricos, que amputan siglos de cultura, reduciéndola a relatos de actividades belicosas que marcan a una población con signos de vocación sanguinaria (Sejourne, 2003:3). Búsqueda que proviene de procesos de hegemonías, hallándose en éstas una esencia que finalmente no es verbalizable, en tanto que pasa por una experiencia viva donde el cuerpo y el pensamiento solo se encuentran desde lo sensitivo y psíquico del ser, sin tener en cuenta a otras culturas que hemos heredado también desde rituales que llegaron a nosotros en forma de Folclor.

De los rituales antiguos, su festividad, su energía, su comunión perfecta con la divinidad, la naturaleza y el hombre, y finalmente sus sospechosas y forzadas obsolencias; han surgido importantes manifestaciones teatrales que aunque en muchos casos, han sido representantes de un grupo social particular, han estado de la mano con el desarrollo social, político y económico que organiza al ser en sociedad. Éstos por su componentes , que abarcan gran parte de los paradigmas de las sociedades en su colectividad o individuación, no pueden ser estáticos, ni quedarse en la memoria muerta que promocionan los museos o algunas literaturas, pues fluctúan y se interceptan bajo diferentes necesidades y proyecciones de cada época, toda vez que son móviles en tanto la vida y el pensamiento muta según las búsquedas, sea bien por hegemonías que marcan una vía homogénea, por las resistencias o por las renovaciones de los procesos culturales heterogéneos. La sustancia que, tal vez, siempre les dará solidez, será la de albergar siempre temas ontológicos y génesis sociales a través de construcciones de *nuevos mundos* (Mágicos), capaces de dismantelar automatismos que épocas de colonialismo y modernidad generaron y en cambio suscitar resistencia a las escisiones y autodevastamientos ocasionados por la enajenación, la evasión de la sorpresa, la muerte temprana de la infancia inmóvil de la que heredamos la fantasía, la exploración espontánea imaginativa, la aptitud lúdica, la capacidad de crear un cosmos que no niegue los impulsos, las pulsiones, las pasiones, las emociones y se resista ante la idea de un desarrollo mutilador vendido por un proyecto de vida virtual que abandona al ser, al frío de una fugaz e intrascendente existencia.

El teatro visto como un escenario vital, consecuente con los imaginarios sociales, hace reflexionar sobre la absurdidad de las sujeciones, a sus hacedores y espectadores, y lo hace siempre desde la sublimación de un espíritu ritual; donde aparece un mundo creado en un instante simultáneo al cotidiano que pasa en ese tiempo que es interrumpido por una ráfaga creativa que termina siendo el espectáculo. Eugenio Barba dice, que sin teatro todos los seres humanos podrían seguir adelante con sus vidas y es cierto, pero sin éste careceríamos de un murmullo interruptor de nuevas posibilidades de vivir, de pensar, de sentir la vida, careceríamos de los secretos que encuentra Federico García Lorca en el quejido del viento, en el desborde de las pulsiones femeninas, en el coro maledicente de un pueblo, careceríamos de una verdad que se alza de un juego de convenciones que nos relacionan con las convenciones cotidianas que nos organizan la vida.

El ritual, cuyo espíritu, cada vez más, se difumina en nuestros imaginarios, se funde en la imaginación de cada uno y renace en el arte a partir de la mirada de un artista y el espectador de esta arte, legitimando la creación como una acción estética. Los estados primigenios del ritual quizá ya no se conozcan en las prácticas actuales cotidianas, quizás esas formas originales, como muchas metáforas, yacen muertas, es imposible concebirlas en un mundo tan industrializado como este, donde la máquina reemplaza el Dios y todas las concepciones de tiempo, espacio y creación son dominables por la industria, pero es posible renovarlas y hacerlas pervivir en el arte, no para fetichizarlas, folclorizarlas o exotizarlas y quitarles su verdad, sino para resaltar su poder y devolver a ellas el principio comunicativo que las sostenía, porque el arte es expresión pero también y sobre todo comunicación; para qué expresar si no se puede comunicar en el sentido de penetrar los sentidos y hacer viajar las mentes a espacios y acontecimientos

ilimitados. Cuando una forma artística como el teatro logra esto, vuelve a un estado original del hombre, a una conexión primitiva entre cuerpo y espíritu. Es cierto que toda Vanguardia como todo presidente, después de un periodo de tiempo, se vuelve método y dictadura, y no tienen excepción las vanguardias surgidas en el siglo XX, que pudieron renovar de manera más fundamental los lenguajes escénicos, pero lo cierto es también que muchas trabajaron con un componente esencial del hombre que hay que rescatar y está relacionado con la sustancia óptica que además saca al artista de un rol fútil, instrumental, con que muchos lo miran y al arte como una mera distracción y “mamadera de gallo” posible para pasar los angustiantes ocios de algunos. Así mirar hacia atrás no se convierte en un anhelo de hacer como en el pasado, se vuelve una reflexión sobre el olvido de lo que somos, del lugar que nos toca. Volver atrás permite reencontrarse con formas olvidadas que pueden darnos clave para evolucionar y no por el contrario, involucionar quedándonos en estados de latencia que nunca explotan, y mucho menos acomodarnos a las formas que una era globalizada nos vende.

Los cambios y desplazamientos del orden de lo teatral, han producido crisis en estas producciones artísticas, han desvertebrado fundamentos y estructuras que lo han caracterizado desde tiempos inmemoriales, así como han sido vertebradoras y renovadoras de las sustancias primitivas del mismo, ello ha sido el motivo de las diversas interpretaciones que se tiene hoy en día sobre el escenario teatral: cuando se ha resaltado la literatura, la danza, la música o la pintura, se ha afirmado que el teatro es solo ello, cuando se ha resaltado lo social, lo político o lo económico, se ha pensado que el teatro es solo ello, cuando se ha resaltado que el teatro es ritual y juego se ha afirmado que el teatro es esto. El teatro es todo esto porque es la vida misma. Cuando el hacedor del teatro comienza a jugarle a los programas económicos, políticos y

culturales homogeneizadores, cuando levanta un mundo acrítico y enajenador para las colectividades que lo asisten; allí es cuando pierde la comunión sagrada y profana que establece el mismo y escinde y deteriora la teatralidad que lo sustenta, los elementos semióticos pierden fuerza y equilibrio y todo se convierte en mercancía de consumo inmediato que ni penetra, ni trasciende las mentes humanas, que no inquieta un espíritu sino que reafirma la propia enajenación del mismo, que es incapaz de producir desordenes de pensamiento (como dice Barba). Allí es cuando aparece la muerte de la metáfora del cuerpo del actor, cuando desaparece su sentido estético, su vocación mística, su disciplina, su vida como artista. Cuando desaparece la apuesta política del autor, el dramaturgo, el actor -porque el arte es político por excelencia y no porque se lo proponga sino porque habla del hombre y su accionar- y también la metáfora que alberga el misterio de su obra, se pierde esa tarjeta de salida para el viaje que el espectador emprende. Cuando la capacidad creadora del hacedor de teatro pierde autonomía, así como los lenguajes teatrales, y se vuelve dependiente y controlador de un solo discurso que lo coopta como mero instrumento de masificación, allí es dónde con seguridad perderá esa contención connatural a éste y desaparecerá la voz del autor, el dramaturgo, el director y el actor, así como el cuerpo social que representa su oficio quedando a merced solamente de un discurso.

La estrategia de resistencia que queda, sería el cuerpo del actor y la escritura que se instaura a través de éste en el escenario y en la mente de los espectadores, quizá la misma resistencia que se encuentra en las festividades y celebraciones de todas las culturas de modo performático que hemos representado a través del juglar, del zanni, del artesano, del bufón, del sátiro, del mimo cuya expresión prevalece ante las sujeciones morales, religiosas y sociales del instinto humano, quizá la misma resistencia que representa el cuerpo en el Carnaval. Cuando la

teatralidad olvida o desplaza el gesto de la representación que es el cuerpo en toda su dimensión, cuándo le quita a este la sacralidad de la que hablaba Grotowski, el agigantamiento de Craig, el virtuosismo, la magia, la polivalencia que alberga en su expresión, allí empieza a morir y de repente se vuelve otra cosa que se camufla tan solo a través del nombre, porque negar el cuerpo del actor –cuerpo de la representación- es desplazar en últimas el cuerpo social, desplazar la única expresión develadora que evidencia las mentiras de los discursos orales o escritos que reafirman las reducciones, las escisiones y los automatismos, desplazarlo es borrar memorias e identidades sociales y a la vez borrarle su carne, porque es esto precisamente lo que encarna, es borrar todo aspecto inherente al hombre como su propio componente lúdico y en consecuencia creativo de una “infancia inmóvil” que da el poder de hacer aparecer el mundo en un solo soplo de fantasía, ese mundo que el niño puede encarnar y levantar de un barco de papel, un muñeco o su amigo imaginario; borrar el cuerpo del actor es borrar el cuerpo del teatro que es a su vez, siempre el interprete de un cuerpo social.

La obsolencia del teatro, sería entonces, la devastación de la dimensión ritual que lo sostiene y sería, ahora sí, el camino que podría llevarlo a esa futilidad con la que lo consideran muchos individuos que dejaron de asistir al teatro hace mucho tiempo, porque que les da lo mismo bailar que ver una pintura o una obra de teatro, o escuchar una pieza musical, cuando han perdido toda credibilidad en la sustancia óptica que estas pueden albergar sobre las búsquedas existenciales que le apremian.

- Arguedas, J. M. (1952). *El ollantay. Lo autóctono y lo occidental en el estilo de los dramas coloniales quechuas*. Revista de humanidades. Lima, Año 2 núm. 8, de octubre. (Pág., 139 - 40)
- Artaud, A. (1978). *El teatro y su doble*. Editorial Pocket Edhasa.
- Azor, I. (1988). *Origen y presencia del teatro en nuestra América*. Editorial letras cubanas. La habana, Cuba. Pág. 7 a la 50.
- Barbero, M. *Cultura y región*. Universidad nacional. Ministerio de cultura. Bogotá 2000.
- Barba, E. (1990). *El arte secreto del actor*. Diccionario de Antropología cultural. Editorial Pórtico de la ciudad de México.
- Barthes, R. (1986). *Lo Obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Editorial Paidós. Barcelona.
- Boiadzie, G. N.; Dzhivelegov, A. & Ignatov S. (1976). *Historia del teatro Europeo*. Editorial Arte y literatura de la Habana.
- Brook, P. (1987). *El espacio Vacío. Arte y técnica del teatro*. Editorial pueblo y educación. Paya, ciudad de la Habana.

Canclini, N. G. (1990). *Culturas Híbridas*. Editorial Grijalbo México.

Campell, J. En dialogo con Moyers Bill. (1991). *El poder del mito*. Editorial Emece. Barcelona.

Cardona, P. (1993). *La percepción del espectador*. INBA. Centro nacional de investigación.
México D.F.

Charaudea P. (2005). *Le discours politique. Les masques du pouvoir*, Vuibert, Paris.

Cid Pérez, J. & Martí de Cid, D. (1973). *Teatro indoamericano colonial*. Colección teatro de
siempre. Editorial Aguilar.

Cid Pérez, J. (1964). *Teatro indio precolombino*. Editorial Aguilar. España.

Craig, E. G. (1957). *Del arte del teatro*. Editorial Librería Hachete. S.A.

Cornago Bernal, O. (1999). *La vanguardia teatral en España (1965-1975) Del ritual al juego*.
Editorial Visor Madrid.

Demetrio, B. *Representaciones hispánicas de la conquista* (tesis doctoral)

Domínguez, M. C. *La teatralidad en nuestras culturas aborígenes*.

Desuche, J. (1968). *La técnica teatral de Bertol Brecht*. Editorial Oikos-Tau, S.A. Barcelona España.

Eco, U. (2005). *La estructura ausente*. Editorial de Bolsillo. México. Páginas. 70-101

Eliade, M. (1992a). *Mito y realidad*. Editorial. Labor S.A.

Eliade, M. (1992b). *Lo sagrado y lo profano*. Editorial Labor. S.A.

Ernst, F. *El problema de lo real en el arte Moderno*. Págs. 225 -258. Eco revista de la cultura Occidental. Editores. Librería Buchholz, Av. Jiménez de Quesada 8-40. Bogotá/Colombia.

Frazzer, J. G. (1944). *Fondo de cultura económica*. México

García, Santiago. (1989). *Teoría y práctica del teatro*. Ediciones la Candelaria, Bogotá, Colombia.

Garibay, Á. M. *Historia de la literatura Náhuatl*. Porrúa, México. Y poesía Náhuatl 3 tomos.

Garibay, Á. M. (1996). *Introducción a las Once Comedias de Aristófanes. Las once comedias. Aristofanes*. Editorial Porrúa S.A. Av. República de Argentina, 15 México.

Greenfield, S. & Valle, (1990). *Anatomías de un teatro problemático*. Editorial taurus, Madrid.

Grotowski, J. (1974) *Hacia un teatro pobre*. Editorial siglo veintiuno. México, España, Argentina.

Helbo, A. (1978). *Semiología de la representación. Teatro, televisión y comic*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

Horts, B. (1996). *La virtud de Penélope*. Gaceta Colcultura. No. 36. Santa fe de Bogotá. Colombia.

Innes, C. (1995). *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. Editorial Fondo de Cultura económica.

Lamus O. M. (2010). *Geografías del teatro en América Latina: Un relato Histórico*. Editorial Luna Libros.

Lara, J. *La literatura de los quechuas*. Fondo de cultura económico. México

Lara, J. *La poesía dramática, en la poesía quechua*. Fondo de cultura económico. México.

León Portilla, M. (1961). *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. México. Fondo de cultura económico.

Lienhard, M. (1989). *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico social en América latina (1492 -1988)*. Editorial casa de las Américas

Muñoz Castillo, F. *Ritualidad y teatralidad en la cultura maya peninsular*

Muñoz Castillo, F. *Literaturas de Mesoamérica*.

Merino Lanzilotti, I. C. *La representación de los mitos*.

Mignolo, W. *La lengua, la letra, el territorio (o la crisis de los estudios literarios coloniales)*

Nietzsche, F. (1968). *Estudios sobre Grecia. Origen de la tragedia*. Editorial Aguilar.

Pallarés, J. L. (1981). *Estudio antropológico del rito en la cultura inca del Perú*. Madrid: Editora de la Universidad Complutense. Estudio de los rituales y su interpretación antropológica en una de las civilizaciones prehispánicas más importantes del continente americano.

Pellettieri, O. (1998). *El teatro y su crítica*. Editorial Galerna. Buenos Aires Argentina. (UBA)

Polar, A. C. *Escribir en el aire*. Ensayo sobre la heterogeneidad socio- cultural en las literaturas andinas. Editorial Horizonte.

Poma de Ayala, F. H. *Nueva corónica y buen gobierno*. (Recurso digital)

Raymon, W. (2000). *Marxismo y literatura*. Ediciones Península. Barcelona

Ricoeur, P. (2001). *Metáfora Viva*. Editorial Trotta.

Ricoeur, P. (1998a). *Tiempo y narración. Tomo I, II*. Siglo veintiuno editores. México

Ricoeur, P. (1998b). *Tiempo y Narración Tomo III*. Siglo veintiuno editores, México

Said, E. W. (2008). *Orientalismo*. Editorial debolsillo. Madrid.

Séjourne, L. (2003). *El universo de Quetzalcoatl*. Editorial Fondo de Cultura Económica
México.

Strauss, C. L. (1990). *Antropología estructural*. Editorial siglo veintiuno.

Soda, D. *La literatura de los mayas*.

Sonesson, G. (1999). *El lugar del rito en la semiótica del espectáculo*. In Heterogénesis. VIII:
29, Autum 1999, 1427.

Vich, V. & Zavala, V. *Oralidad y poder*. Herramientas metodológicas. Editorial norma.

Vidal, J. (1993). *Nuevas tendencias teatrales: la performance*. Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Villegas, J. (2005). *Historia Multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Editorial Galerna. Buenos Aires Argentina. Recuperado de <http://books.google.com.co/>

Villegas, J. (2001). *Discursos teatrales en los albores del siglo XXI*. Ediciones de gestos, Colección historia del teatro 5

White, H. *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Cap. El texto histórico como artefacto literario. Ediciones Paidós. Pág. 11.

Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Editorial ediciones península. S.A.

Zuleta, E. *Arte y filosofía*. Tomo II. Cap. V Juicio Estético.

Referencias virtuales

Klotchkov, V. (2001). “Sobre el concepto de ritualización entre coordenadas de la nominación secundaria y la función sociocultural. Páginas 381 – 399. Universidad complutense de Madrid. Recuperado de http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:9_UFwzIWO1kJ:revistas.ucm.es/fil/15781763/articulos/ESLC0101110381A.PDF+sobre+el+concepto+de+la+ritualizaci%C3%B3n

3%B3n:+entre+coordenadas+de+la+nominaci%C3%B3n&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=co&
source=www.google.com.co

Los ritos. Presencia del rito en la cultura contemporánea. Noción de rito: recuperado de

http://www.mercaba.org/LITURGIA/Gestos/los_ritos.htm

Rincon Zarate, U. A. (2010). *Ritos: expresiones Fundamentales de la sociedad*. Recuperado de

http://www.sinapsisediciones.com/index.php?option=com_content&view=article&id=80:ritos-expresionesfundamentales-de-la-sociedad&catid=36:prop&Itemid=77

América precolombina. Recuperado de <http://mapahumano.fiestras.com>

Grupo mapa teatro. Recuperado de <http://www.mapateatro.org/mapa.html>

Crítica sobre el grupo itinerante del sol: recuperado de

www.eltiempo.com/archivo/documento/cms_7702195

Recuperado de

http://www.webcdi.net/usuarios/teatroitinerante/downloads/1CONVOCATORIA_Teatro_2011.pdf

Recuperado de www.terra.com.co/festivalteatro/articulo/html/ftt58.htm.

Teatro del Presagio. Recuperado de <http://www.teatrodelpresagio.vox.com>

Recuperado de <http://www.facebook.com/group.php?gid=7993498377>

El colegio del Cuerpo. Recuperado de

http://www.elcolegiodelcuerpo.org/cmses/index.php?option=com_content&task=view&id=25&Itemid=39

El grupo Odin teatre. Recuperado de <http://www.odinteatret.dk/>