

1  
205



**Universidad Nacional Autónoma de México**

**Facultad de Filosofía y Letras**

**“LA MUJER Y EL TEATRO PERSONAL”**

**T E S I N A**

Que para obtener el título de:

**LICENCIADA EN LITERATURA  
DRAMÁTICA Y TEATRO**

**P r e s e n t a :**

**Martha Patricia Argomedo Manrique**

**México, D. F.**

**1967**



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

Agradecimientos. . . . .	v
Proyecto de la Tesina. . . . .	vi
Capítulo 1 . . . . .	1
Capítulo 11 . . . . .	38
Capítulo 111 . . . . .	73
. . . . .	.
Bibliografía . . . . .	86



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA  
Y LETRAS  
DEPARTAMENTO DE  
ARTE DRAMÁTICO

PROYECTO DE INVESTIGACION:  
LA MUJER Y EL TEATRO PERSONAL

El estudio que me ocupa se refiere a la problemática de la mujer en el teatro. En nuestra época destaca un peligroso alejamiento de la mujer con respecto a su persona e individualidad.

Las diosas griegas Gea, Rhea y Cibele eran veneradas y temidas durante el matriarcado. Simone de Beauvoir explica que al iniciarse el patriarcado las diosas pasan a un segundo plano y es entonces que aparecen deidades como Deméter, quien puede multiplicar espigas pero el creador será siempre un dios; en este caso Zeus da origen a la espiga.

En esta época patriarcal se originan las musas que auxilian al hombre en su actividad creativa pero jamás crean para sí mismas.

La investigación queda organizada en un molde mítico que demuestra la influencia que tiene el modelo, en este caso la figura del dios o la diosa como instrumento que se emplea para manipular una situación de dominio; y en otra instancia el valor implícito en el trabajo interno de la mujer contemporánea alejada del molde mítico pero receptora de toda una cultura que pretende limitarla en una cárcel de conducta estereotipada.

Esta devaluación también se hace patente en el teatro y es por esto que desde que sube la primera mujer al escenario va a representar personajes que muestran una imagen falsificada (glorificación o satanización) de las mujeres.

En este trabajo intento explorar la imagen femenina reflejada en algunas obras teatrales y busco un acercamiento al teatro postmodernista ya que éste ofrece el Teatro Personal, el cual presenta al individuo con sus propias compleji-

dades sin depender de aquellas que presenta el personaje.

Por añadidura, observaré la imagen femenina en la literatura dramática de algunos autores (como Esquilo, Shakespeare, Ibsen, Strindberg y Williams), con el objetivo de buscar la ayuda que puede prestar el teatro a la mujer para una explotación de su persona. Es por esto que mi investigación no plantea un producto terminado sino un trabajo en proceso tanto en el plano teórico como en el práctico.

El propósito del trabajo práctico es descubrir las imágenes falsas femeninas que aparecen en teatro y en diversos medios de comunicación. También deseo mostrar ejemplos de como afecta esto a la mujer en su vida cotidiana al relacionarse con los demás y consigo misma. Para esto exploraremos situaciones reales de los miembros que compongan el equipo de trabajo y las representaremos como Teatro Personal. Asimismo me interesaría realizar un trabajo en el cual la mujer pudiera buscar y expresar algunas de sus complejidades como individuo para definir hasta qué punto le puede ayudar el teatro en la tarea de observación concreta que incluye la complejidad existente, muy elusiva si se ubica en la abstracción.

El lugar más adecuado para realizar el trabajo práctico es el teatro 'Espacio Múltiple' de la Facultad de Filosofía y Letras pues es un espacio chico, lo cual facilita la labor de dirigir a un actor hacia su interior.

En cuanto a elementos de utilería, escenografía, vestuario, luz y efectos sonoros utilizaré únicamente los que ayuden a los actores en su trabajo consigo mismos y no aquellos que los distraigan de este propósito.

Para mostrar la figura femenina falsa buscaré apoyo visual por medio de diapositivas y quizá también auditivo, centrándome en la imagen de la mujer que existe en la actualidad y examinando como pueden unirse estos medios al trabajo actoral.

Debo mencionar que mi interés para esta investigación

comenzó a surgir al cursar la materia de Dirección III y IV con el Maestro Gabriel Weisz, pues fue en esta materia donde se inició mi acercamiento al teatro postmodernista. Asimismo, al presenciar los trabajos "Tloque Nahuaque" y "El Monte Análogo" (eventos postmodernistas) que organizó el Seminario de Investigaciones Etnodramáticas y el trabajar en el proyecto de investigación de "El Cerebro Ritual" del mismo seminario. En este último trabajo se me enseñó la importancia de explorar varias disciplinas al realizar un proyecto. Para la investigación de mi tesina tendré que acercarme no sólo a la tarea teatral sino a la antropología al explorar el chamanismo, y a la psicología aplicada al trabajo personal de la mujer y al análisis de las obras dramáticas.

E.T. Kirby señala que el teatro griego tiene orígenes chamánicos. Su hipótesis se basa al considerar a Dionisio como un dios chamánico; el dios atraviesa por una iniciación mágica chamánica al ser destrozado para resucitar después.

Otra característica chamánica que presenta este dios se basa en su capacidad de transfiguración para adoptar diversas formas animales.

Los chamanes van a recoger esta característica mutante de los modelos míticos divinos (como Dionisio) y van a utilizar una vestimenta que represente algún animal para poder efectuar el viaje al extramundo o al inframundo bajo un aspecto animal que los ayude a volar o a atravesar los obstáculos que puedan encontrar en su travesía.

En el mito dionisiaco se señala que este dios alcanza el estado extático en sí mismo y lo origina en sus seguidoras las ménades, quienes como el dios, adquieren una forma animal y celebran un rito a Dionisio en el cual efectúan un viaje a su propio interior buscando un autoconocimiento y una transformación propia. Este rito mítico contiene características chamánicas tales como la vestimenta animal, alcanzar un estado alterado de la realidad y realizar un viaje interno.

Este rito, que tiene como finalidad el reconocimiento interno de las ménades, va a modificarse hasta convertirse en el evento teatral griego, el cual reemplazará la búsqueda interna de cada participante por el de la representación de personajes. El actor va a abandonar la búsqueda interna para enfocar su atención en las complejidades de un personaje.

Al estudiar la historia de la literatura dramática nos percatamos que el actor debe conocer a sus personajes. Sin embargo, parece omitir el trabajo consigo mismo.

## CAPITULARIO DEL PROYECTO

### CAPITULO 1.

Dionisio como un dios chamánico. El culto dionisiaco de las ménades como un rito chamánico. El modelo mítico femenino en Grecia durante el matriarcado y durante el patriarcado. Las ménades y su trabajo interno a través del culto.

### CAPITULO 11.

Imagen falsificada de la mujer en el plano mítico y en el humano dentro de la trilogía *La Orestíada* de Esquilo. La figura de la bruja y *Macbeth* de Shakespeare. Satanización de la imagen femenina en la obra *El Padre* de Strindberg. La figura de la mujer-niña en *Casa de Muñecas* de Ibsen y en la obra *El Zoológico de Cristal* de Williams.

### CAPITULO 111.

La mujer en el escenario. Acercamiento de la mujer a su propia persona a través del teatro personal de Roberta Sklar. Búsqueda de un teatro personal propio.

## CAPITULO 1

### DIONISOS Y LAS MENADES

#### Chamanismo y ritual dionisiaco

Los estudiosos del teatro griego comparten la idea de que éste tuvo un origen sagrado y derivó del rito de iniciación dionisiaca. Al parecer, el desacuerdo estriba en el tipo de ceremonia del que proviene, pues se encuentran cuatro diversas posiciones. Autores como D'Amico exponen un culto de la fertilidad como el origen de este teatro; investigadores como Harrison y Murray presentan uno de pasaje. Kirby traza una sesión chamánica, y Ruck, un rito etnobotánico. Existe, sin embargo, un vínculo entre la primera y la segunda teorías, así como otro entre la tercera y la cuarta; mismo que señalaremos más adelante.

Mircea Eliade define el término iniciación de esta manera:

El término iniciación denota en su sentido más amplio un conjunto de ritos y enseñanzas cuyo propósito es producir una transformación decisiva en el status religioso y en el social, equivalentes a la vez a un cambio básico en la existencia.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>"The term initiation in the most general sense denotes a body of rites and oral teachings whose purpose is to produce a decisive alteration in the religious and social status equivalent to a basic change in existential condition." Mircea Eliade, "Introduction" en *Rites and Symbols of Initiation. The Mysteries of Birth and Rebirth*, Harper Torchbooks, TB 1236 (New York: Harper and Brothers, 1958, Harper and Row Publishers Incorporated, 1963), p. x.

Esta transformación se logra con la muerte y el renacimiento simbólicos, ya que indican el comienzo de una vida especial, espiritual.

La interpretación del rito de Dioniso como uno de pasaje se basa en las siguientes características: la separación del niño de su madre; la muerte y el renacimiento del iniciado, así como la regeneración colectiva. En algunas tribus de Nueva Guinea existen ceremonias de iniciación masculina en las que separan a los niños de su madre, llevándolos fuera de la aldea por un tiempo, lo cual simboliza una muerte ritual. A su retorno los iniciadores emplean alguna técnica tal como la de hacerlos sangrar, vomitar o arrancarles un diente para sugerir el renacimiento del neófito. A partir de lo anterior, estos jóvenes contarán con diferente nombre y ejercerán actividades distintas a las de su infancia. Estas prácticas corresponden tanto al renacimiento místico de los jóvenes como a una regeneración de la colectividad.

Jane Harrison encuentra una similitud de estos cultos con el mito de Dioniso. Ella explica que el nombre Dioniso, "nacido dos veces," surge a partir del momento en que al estar embarazada Semele, madre de este dios, la diosa Hera lanza un rayo sobre ella causando su muerte; pero no la de Dioniso, quien termina por engendrarse en el muslo de su padre Zeus. Distinguimos aquí una separación entre hijo y madre, misma que reitera el mito dionisiaco cuando Penteo encierra a Dioniso para alejarlo de sus protectoras, las ménades.

Los teóricos que interpretan el origen del teatro griego como un rito de pubertad proporcionan otras pruebas, mismas que ilustraremos al remitirnos al pasaje del mito de Dioniso en el cual los titanes destrozan y devoran a este dios, no sin antes cubrir sus caras con arcilla para evitar ser reconocidos.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup>Ver Jane Harrison, *Themis: A Study in the Social Origins of Greek Religion* (London: Merlin Press, 1963).

Después de un tiempo Dioniso logra renacer. De este hecho se desprenden dos características: la primera, referente a las caras pintadas, nos indica que los titanes eran ya pubertos iniciados. Según Harrison en las tribus de Africa, de América, de Australia y de Islandia, pintan con arcilla las caras de los muchachos neófitos. La segunda característica, muestra la muerte y el renacimiento de este dios, situaciones que asocian teóricos como Murray y Harrison, con una ceremonia de pasaje a la pubertad.

Los promotores de esta teoría también hacen resaltar el hecho de que Dioniso llevará a Grecia el cultivo de la vid, acontecimiento por el cual se le ha reconocido como dios de la fertilidad.

Por lo que hemos expuesto hasta aquí, es justificable suponer que se relacionara el inicio del teatro griego con una festividad de fertilidad, en la cual se celebraba el renacimiento de Dioniso y a la vez una regeneración de la comunidad, es decir, un nuevo nacimiento a la vida espiritual. Por mucho tiempo se ha considerado también que los sátiros, quienes participaban en esas festividades se cubrían con una piel de cabra para simbolizar la unión del hombre con la naturaleza. Así vestidos, bebían el vino de la deidad, danzaban y cantaban entonando un himno cuyo tema se creía, simbolizaba el nacimiento.<sup>3</sup>

E.T. Kirby en su libro *UR-DRAMA: The Origins of Theatre* presenta una nueva teoría acerca de Dioniso y del origen del teatro griego. Dicho autor establece una relación entre Dioniso y el ritual chamánico. Kirby, fundamentado en estudios de Eliade, define a un chamán de la siguiente manera:

---

<sup>3</sup> Jane Harrison, "The Hymn of the Kouretes" en *Themis: A Study in the Social Origins of Greek Religion*, pp. 16-17.

Un chamán es dueño de los espíritus, que actuando en estado de trance cura a los enfermos por medio de rituales, (...) transporta las almas al reino de los muertos, adivina y revela los oráculos.<sup>4</sup>

Un viaje extático es un viaje místico al cielo o un descenso al inframundo, durante el cual se establece contacto con algún dios, con las almas de los muertos o con espíritus. Un chamán describe su experiencia extática de la siguiente manera:

... miré y vi mi cuerpo ya no tenía alma; estaba muerto (...) mi alma abandonó mi cuerpo y se elevó hacia el lugar del juicio de dios (...) Vi una gran luz en mi alma, luz que venía de este país ...<sup>5</sup>

Durante el viaje, el chamán se transforma, esto es, busca poseer un espíritu en sí mismo. La experiencia extática de un chamán se opera casi siempre dentro del tema del descuartizamiento del cuerpo seguido por una renovación del mismo; es decir una muerte simbólica secundada por una resurrección. En la ceremonia *bekliti* simulan una decapitación del neófito:

Al neófito (...) le cortan la cabeza y le quitan el cerebro; después de lavarlo vuelven a ponérselo en su sitio con el fin de procurar al candidato una intelligen-

---

<sup>4</sup>"The shaman is a 'master of spirits' who performs in trance, primarily for the purpose of curing the sick by ritualistic means (...) conveying souls to the realm of the dead, divination and the giving of oracles." Ernest Theodore Kirby, "Shamanistic Theatre" en *UR-DRAMA: The Origins of Theatre* (New York: New York University Press, 1975), p. 1.

<sup>5</sup>Eliade, "La iniciación chamánica" en *El Chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, trad. Ernestina Champourcin, sección de obras de Antropología, 2a. edición (México: Fondo de Cultura Económica, 1976), pp. 128-129.

cia límpida que pueda penetrar en los misterios de los malos espíritus y las enfermedades; luego le meten oro en los ojos para darle una vista lo suficientemente penetrante y que sea capaz de ver un alma dondequiera que se encuentre extraviada o errante; le ponen garfios dentados en la punta de los dedos, para que pueda capturar al alma y sujetarla (...) por último, le atraviezan el corazón con una flecha, a fin de hacerlo compasivo y que sienta simpatía por los que están enfermos y sufren.<sup>6</sup>

Después de la muerte simbólica, el chamán renace como un ser más espiritual que conoce a las almas y a las enfermedades.

Analícemos ahora el mito dionisiaco para descubrir las características que lo convierten en un dios chamánico. Recordando el mito de Zagreus-Dioniso, según el relato lo cuecen y se lo comen y a pesar de todo resucita. Este mito manifiesta una representación de aprendizaje chamánico. Mencionaremos además que Zagreus contemplaba su reflejo en un espejo al ser sorprendido por los titanes. Este objeto es de singular importancia para el chamán, según Eliade le permite "ver el mundo," "situar a los espíritus" o reflexionar acerca de las necesidades del hombre; en suma le permite concentrar su atención para lograr el estado extático.<sup>7</sup>

Con el objeto de enfatizar la importancia de este objeto, añadiremos que en el arte representacional del No japonés, el cuarto de los espejos es un sitio especial donde los participantes que emplean máscaras se concentran profundamente frente a un espejo, adquiriendo así, el carácter del personaje que representan.

Abordemos ahora una segunda característica chamánica de Dioniso: el viaje extático de él mismo y el que produce en los demás.

<sup>6</sup> Eliade, *Ibid.*, pp. 63-64.

<sup>7</sup> Kirby, "Greece: The Forms of Dionysus" en *UR-DRAMA: The Origins of Theatre*, p. 111.

La primera referencia que se tiene de Dioniso la encontramos en Homero (La Iliada) quien lo llama "dioniso delirante." Otros mitos señalan que Hera fue causante de su delirio místico y que él mismo produjo el estado extático de Penteo, Agave y sus hermanas.<sup>8</sup>

Queda claro que este dios poseía la capacidad de originar un estado extático en otros; para ello las impulsoras del culto se valían de plantas o de vino. Nos referiremos a este último más adelante. Entre las plantas de las cuales se servían, estaba la hiedra, pues se la consideraba una planta enteogénica, es decir, una droga cuya ingestión alteraba la mente y provocaba estados de posesión extática y chamánica.<sup>9</sup> Las ménades seguidoras del dios masticaban esta planta para inducir un estado extático. También se atribuían a este dios funciones apotropaicas y curativas, mismas que corresponden a un chamán.<sup>10</sup>

El chamán es un mago y un hombre-médico; se cree que puede curar, como todos los médicos y efectuar milagros fakíricos (...). Es también sacerdote, místico y poeta.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup>"The earliest reference to him, found in Homer, calls him 'mad Dionysus' (Illiad). Other myths say that he was driven mad by Hera and that he himself drove others mad -Pentheus; Agave and her sisters. Kirby, Ibid., p. 96.

<sup>9</sup>"El término enteógeno ('dios dentro de nosotros') se refiere a las sustancias vegetales que cuando se ingieren, proporcionan una experiencia divina." R. Gordon Wasson, Albert Hofmann y Carl A.P. Ruck, "Prefacio" en *El Camino a Eleusis. Una solución al enigma de los misterios*, trad. Felipe Garrido, Breviarios, no. 305 (México: F.C.E., 1980), p. 8.

<sup>10</sup>"Entre las formas que podemos registrar en el chamán está la prevención del mal a través de ritos, sangre, plantas, sonidos, conjuros y danzas. Se pueden emplear otros objetos y técnicas." *Dictionary of Anthropology* por Charles Winick, edición 1970, s.v. "apotropaism."

<sup>11</sup>Eliade, "Generalidades" en *El Chamanismo*, p. 21.

Un chamán cumple diversas tareas, pero una de las principales es la de curar. Para traer los espíritus de los enfermos a la tierra el chamán debe transformarse. El toro, el caballo y el ave, así como otros animales se identifican con el chamanismo, al manifestar una transformación mágica del chamán en animal y lograr de esta manera el estado de trance. Sobre el papel que juegan los animales señalemos que según los *Burianos* el primer chamán fue el hijo de un águila.

Los dioses acordaron procurar a los hombres un chamán que luchase contra la enfermedad y la muerte y le enviaron el águila. Pero los hombres no entendían su lenguaje; además no les inspiraba confianza una simple ave. El águila volvió ante los dioses (...) Los dioses volvieron a enviarla a la tierra con la orden de otorgar el don chamánico a la primera persona que encontrara en el mundo. De vuelta a la tierra el águila distinguió a una mujer, dormida cerca de un árbol y tuvo trato íntimo con ella. Algún tiempo después la mujer dio a luz a un hijo que fue el "primer chamán." 12

Por estar tan relacionado el poder chamánico con algunos animales es necesario que un chamán se transforme para lograr un viaje extático. La forma cambiante es quizá la representación más significativa del mito de Dioniso. Este dios emplea este artificio para inducir el delirio místico. El ritual en que se basa la obra de Eurípides, *Las Bacantes*, registra la elaboración de una efigie femenina que era colgada de un árbol. Se le llevaba por el pueblo para que todos la vieran. Los participantes la golpeaban con piedras y palos, la despedaban y se llevaban la cabeza que ponían en una casa. Este patrón ritual prefiguraba la muerte de Penteo.

En la obra mencionada, presenciamos dos transformaciones: una de Penteo y otra de Dioniso. Este dios convence a Penteo que se vista con ropas de mujer, y pueda así acercarse

---

12 Eliade, *Ibid.*, p. 73.

a las ménades. Una vez en el bosque donde se hallan las seguidoras de Dioniso, Penteo observa a la deidad y le pregunta:

Penteo - Tú que me vas guiando ¿Eres un toro? ¿Por qué tienes cuernos? ¿Eres hombre o bestia?  
¡Ah, eres un toro! <sup>13</sup>

Dentro del mito dionisiaco se registran varias transformaciones del dios en animal, logrando bajo esta forma el éxtasis.

Kirby señala que la asociación del falicismo dionisiaco con la fertilidad ha sido una atribución teórica a la que se ha llegado incorrectamente. El propone que son instrumentos chamánicos, cuya función es la de ver y abrir al chamán el camino en su viaje. En algunos vasos de la antigua Grecia se contemplan personas sosteniendo tirsos fálicos con ojos y con orejas de animales. También se observan enredaderas que se atribuyen a Dioniso, colgadas a los tirsos. Para Ruck estos tirsos eran unas largas cañas huecas que utilizaban los recolectores de hierbas, para guardar sus hallazgos y mantenerlos frescos. Según esta teoría las ménades empleaban sus tirsos a modo de receptáculos para la hiedra que recogían y consagraban a su dios. <sup>14</sup> Tanto la hiedra como el tirso se asocian al mito dionisiaco. En la obra *Las Bacantes*, Tiresias explica que va a las celebraciones en honor a Dioniso y agrega:

Tiresias -Tengo que coronar mi frente con hiedra,  
tengo que empuñar el tirso. <sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Eurípides, "*Las Bacantes*" en *Las diecinueve Tragedias*, trad. e introd. Angel Ma. Garibay, ccl. "Sepan Cuantos ...", 14a. edición, no. 24 (México: Editorial Porrúa, S.A., 1983), p. 488.

<sup>14</sup> Wasson, Hofmann y Ruck, "La Solución del Misterio eleusino" en *El Camino a Eleusis*, p. 62.

<sup>15</sup> Eurípides, "*Las Bacantes*" en *Las Diecinueve Tragedias*, p. 479.

Estos dos elementos se consagraban a Dioniso, quizá porque el tirso mantenía fresca la hiedra y ésta causaba el estado extático divino.

Al referirnos a la teoría del origen del teatro griego como un rito de fertilidad, decíamos que los sátiros se consideraban seres con una mitad humana; y otra mitad caprina. Esto dio origen a la palabra tragedia, "canto de macho cabrío."

Kirby pone en duda la teoría de la fertilidad como nacimiento del teatro en Grecia y propone que los sátiros figuraban con una mitad humana y otra equina. Para Cook era el dios griego Pan quien se mostraba con una mitad humana y la otra caprina.

Los griegos concebían a sus dioses como seres antropomórficos (...) había algunas excepciones. Pan era mitad cabra; los sátiros, mitad caballo...<sup>16</sup>

Considerando este enfoque, los sátiros, hibridizados con esa mezcla del caballo, eran centauros, relacionados por esto con una experiencia extática chamánica, y no con la fertilidad, pues el simbolismo de los centauros ha sido la supremacía de la fuerza subconsciente, la de los instintos sobre las facultades racionalistas.

Los centauros adquirían el éxtasis que daba rienda suelta a sus instintos al ingerir el vino dionisiaco. El beber este néctar era símbolo de una experiencia religiosa pues se disfrutaba la presencia de la deidad en la interioridad del individuo. En el aspecto que toca la bebida dionisiaca encontramos un vínculo de la teoría chamánica de Kirby con las proposiciones etnobotánicas de Ruck.

Este último, explica que para lograr esta posesión divina los griegos elaboraban una bebida lo suficientemente po-

---

<sup>16</sup>"The Greeks thought of their gods as anthropomorphic; (...) there were few minor exceptions. Pan was half goat, the satyrs half horse ..."  
R.M. Cook, "The Early Iron Age" en *The Greeks till Alexander* (London: Thames and Hudson, 1961), p. 32.

tente para producir alucinaciones.<sup>17</sup> En la Grecia antigua no existía la destilación, así que se agregaba al vino algunos vegetales tóxicos.<sup>18</sup> Según Ruck, era la dilución del vino, la que ofrecía una bebida con propiedades embriagantes ligeras, y sin peligro. A Dioniso se le consideraba el dios de todas las sustancias embriagantes y no sólo del vino, ya que se relaciona con el efecto que tiene la hiedra, que masticaban las ménades, y con los Misterios eleusinos menores, a los que nos referiremos posteriormente.

Recapitulando todo lo anterior hemos ilustrado que el mito dionisiaco alude a experiencias chamánicas como: (1) la del descuartizamiento seguido de un renacimiento, (2) el logro de un estado extático para luego producirlo en otros, (3) se presentan funciones protectoras apotropaicas y curativas, (4) se emplean espejos, falos, caballos, toros como vehículos de trance y (5) se manifiesta una forma cambiante. Este nuevo enfoque nos lleva a considerar a Dioniso como un dios chamán, cuyo rito da origen al teatro griego.

Kirby considera que el chamanismo ha sido generalmente antecedente de las formas teatrales ya establecidas. Todo ritual de transformación es una representación. Sin embargo, debemos diferenciar a un rito de un evento teatral y para ello es necesario distinguir las características que pertenecen al arte de aquellas que le son propias al ritual mágico. Para René Huyghe el arte comienza en el momento en que el hombre crea, no con un objetivo utilitario, sino sólo por expresarse.

---

<sup>17</sup> Wasson, Hofmann y Ruck, "La Solución del Misterio eleusino" en *El Camino a Eleusis*, p. 65.

<sup>18</sup> "El vino (...) no contenía alcohol como sustancia embriagante única (...) era una infusión variada de toxinas vegetales en un líquido vinoso. Ungüentos, especias y hierbas (...) podían añadirse durante la ceremonia de su dilución con agua." Wasson, Hofmann y Ruck, *Ibid.*, p. 65.

Si la expresión es un elemento inseparable del arte, es necesario precisar la diferencia entre la expresión artística y la del hombre en su vida habitual ya que esta última sirve como medio, y una vez conseguido el fin, desaparece.

El hombre de una sociedad tribal comprende que no hay conexión inmediata entre un deseo y su cumplimiento, por lo tanto inventa o adopta una ceremonia mágica, como término medio para lograr un fin. Estas prácticas rituales abarcan expresiones que incluyen danzas, canciones, dibujos, esculturas; pero éstos están supeditados a un motivo mágico y no se consideran en ese contexto, obras de arte.

El trance chamánico abarca ciertos elementos que son comunes al teatro: espacio, texto y actante. Analicemos éstos marcando la diferencia que guardan con respecto al teatro. El espacio donde se lleva a cabo un rito chamánico debe sacralizarse. Para Eliade el universo se concibe como constituido por tres regiones -cielo, tierra e inframundo- unidas entre sí por un eje central. Este eje atraviesa una "abertura" y por ésta los dioses descienden a la tierra y los muertos bajan a las regiones subterráneas: asimismo, por este centro el alma del chamán en éxtasis puede subir o bajar durante sus viajes al cielo y al inframundo. Este centro que comunica las tres regiones se representa por un árbol, un puente, una escalera, una montaña, así como por el pilar central dentro de una habitación o de un templo. En la estructura misma de una morada se percibe un simbolismo cósmico, ya que ésta se construye, proyectando cuatro horizontes, que representan al cosmos a partir de un punto central, en el que se coloca un pilar, como símbolo del eje que vincula a la tierra con el mundo de los dioses.<sup>20</sup> El viaje ex-

---

<sup>20</sup>Eliade, "Chamanismo y cosmología," *El Chamanismo*, p. 216.

tático del chamán tiene como escenario un "centro del mundo" donde se realiza su vuelo mágico. Esto lo ilustra el rito de "la escala de los cuchillos" que se celebra en China.

Uno de los ritos más importantes, "la escala de los cuchillos" se halla (...) en China. Este rito se practica con motivo de las epidemias. Se construye una doble escalera, hecha con treinta y seis cuchillos, y el chamán sube descalzo, hasta la parte más alta y baja por el otro lado (...)

Este rito supone la ascensión simbólica del chamán por una escalera, variante de la ascensión por medio de un árbol, de un poste, de una cuerda, etc. (...) el sentido originario entrañaba la ascensión del chamán al cielo para ver al dios celeste y suplicarle que pusiera término a la enfermedad.<sup>21</sup>

En esta reunión el "centro mágico" está representado por la escalera de los cuchillos. El escenario de una sesión chamánica no se divide, como el teatral, en un área para quien observa y otra para los que representan. Es un solo espacio, donde toda la comunidad participa.

El texto chamánico se presenta al conversar el chamán con sus espíritus en un lenguaje inteligible o al narrar a los participantes las aventuras de su viaje extático al inframundo. Otra modalidad ocurre al dialogar los espíritus con los participantes, manifestándose los primeros a través del chamán. La palabra del chamán es una experiencia interna que expresa a la concurrencia, mientras el libreto de un actor sigue la trayectoria contraria, es decir, introduce en sí ideas del mundo externo y las expresa pero modificadas pues les proporciona un matiz personal.

Sabemos que el actor es una persona que adopta en forma transitoria, una personalidad ajena a sí para comunicarse con un público que lo observa. Notemos que en el viaje extático, el

---

<sup>21</sup> Eliade, "Simbolismos y Técnicas chamánicas en el Tíbet y en la China," *El Chamanismo*, p. 342.

chamán se comporta como un actor, sin embargo, debemos señalar que esta transformación es sólo un medio para alcanzar un fin sagrado: el entablar una comunicación con los dioses y los espíritus del otro mundo; un diálogo con los espíritus, antes que con la concurrencia. La indumentaria resulta importante en la transformación de un chamán pues representa por sí misma un microcosmos espiritual, distinto del profano, cotidiano, pues se considera habitada por los espíritus. Los chamanes pueden emplear gorro, cinturón, máscara, tambor y otros objetos como vestimenta sagrada.

La comunidad que asiste a una sesión chamánica posee gran importancia ya que actúa y participa a la vez; la música, la danza y el canto del chamán involucran a la concurrencia hasta lograr una acción colectiva. Esta participación comunitaria ejemplifica una sesión de chamanismo en Alaska en la que la comunidad habla y canta durante el ritual:

El chamán comienza a murmurar "¡El camino está abierto ante mí! ¡El camino no está abierto!", y la concurrencia repite a coro: "Así sea!" Y, efectivamente la tierra se abre (...) Los espectadores exclaman a coro: "¡Que el camino permanezca abierto ante él! (...) Durante este tiempo los invitados cantan a coro (...) Por último, el chamán anuncia: "¡Tengo algo que decir! "Todos le contestan" "¡Dfío, dfío!" Y el chamán en el lenguaje de los espíritus exige una confesión de los pecados a los presentes.<sup>22</sup>

De este modo observamos la participación activa de la concurrencia que asiste a una sesión chamánica, y no un despliegue para beneficio de algunos.

---

<sup>22</sup>Eliade, "El chamanismo norteamericano y suramericano," *El Chamanismo*, pp. 237-238.

## El rito eleusino y los vínculos chamánicos con Dioniso

Por lo expuesto en la teoría de Ruck el culto a los dioses se basa en una cultura agrícola como lo muestran claramente los Misterios eleusinos, los cuales se basan en el mito de Perséfone -diosa que recogía narcisos al ser raptada por Hades, dios del inframundo. Demeter, venerada como diosa de la tierra cultivada, busca a su hija Perséfone y al no tener éxito, se niega a ejercer el don que permite la fertilidad en los campos. Zeus manda entonces a Hermes ante Hades para que le inste a devolver a Perséfone. Hades da de comer a su amada un grano de granada para que quede unida a las mansiones subterráneas. Perséfone regresa con su madre, quien se entera de que su hija ha comido un fruto del inframundo y ha de vivir parte del año con su esposo, en el reino de los muertos, y el tiempo restante, con su madre en las mansiones del Olimpo.

Perséfone, como la tierra misma, toma la semilla en su cuerpo y merced a eso regresa eternamente a su extática madre con su hijo recién nacido, sólo para morir (...) eternamente en el abrazo fecundador de su propio hijo.<sup>23</sup>

Este mito señala la renovación del año agrícola y de los productos vitales que se cosechaba en la superficie. El consorte de la diosa era un espíritu de la vegetación; el hijo representa por una parte, la cosecha que crece en la tierra y por otra, el cónyuge que raptaba a la diosa para llevarla al ultramundo fecundador.<sup>24</sup> Durante el mes de febrero Perséfone representa a la esposa quien viaja al inframundo, y en otoño a la madre que asciende a la tierra con su hijo. El rapto mari-

---

<sup>23</sup> Wasson, Hofmann y Ruck, "La Solución al Misterio Eleusino," en *El Camino a Eleusis*, pp. 69-70.

<sup>24</sup> Wasson, Hofmann y Ruck, *Ibid.*, p. 59.

tal que presenciarnos en el momento que las mujeres recogen flores con un tirso, el cual como hemos mencionado antes, lo utilizaban a modo de recipiente para guardar la hiedra y otras plantas con las cuales se propiciaba la posesión del dios.

Dioniso obraba como hijo durante la cosecha, y como esposo en invierno, cuando poseía a sus seguidoras al provocar un arrebató extático causado por la ingestión de ciertas plantas.

La recolección de las hierbas (...) exigía procedimientos mágicos (...) las plantas eran objeto de una cacería (...) las mujeres consagradas al dios Dioniso portaban el tirso como su emblema (...) en busca de aquella planta llamada vid (...) ese niño (...) era el objeto de su cacería; lo amantaban y después lo despedazaban y lo devoraban crudo (...) habían dado el ser a la droga, cosechándola y preparándola (...) crecería hasta ser adulto y con el tiempo llegaría a poseerlas como esposas.<sup>25</sup>

En este relato apreciamos el cultivo de la vid y su uso como enteógeno. El numen empleaba en su recorrido un carruaje tirado por serpientes, para enseñar al hombre el cultivo de la vid. Triptólemo era otra forma de Dioniso. Deméter enseña a Triptólemo los secretos de la agricultura y él se dedica a viajar en su carruaje, similar al de Dioniso, para difundir el cultivo de las gramíneas.

Ruck expone que los Misterios mayores eran ceremonias sagradas que se realizaban durante el otoño, la estación de los hongos. Estos ritos, según explica Ruck, se consagraban a Perséfone y a Deméter. Los Misterios menores se llevaban a cabo en febrero, mes invernal y con ellos se festejaba a Dioniso. Según Graves es probable que la palabra Misterio se derive de la raíz (mukes) que significa hongo. Ambos Misterios incluyen características chamánicas; en los dos se establece una comunicación entre la tierra y el inframundo. El viaje a Eleusis re-

---

<sup>25</sup> Wasson, Hofmann y Ruck, Ibid., p. 67.

presentaba una travesía al otro mundo para recobrar de la muerte a Perséfone. El viaje principiaba en Atenas y finalizaba en Eleusis y entre ambos sitios los participantes debían cruzar un estrecho puente. Eleusis se consideraba una región sagrada por su afinidad con el mundo de los muertos, el cual se creía, aseguraba la fertilidad de las gramíneas.

Sobre el significado del puente, observamos que en el chamanismo *altaico*:

El tránsito por un puente sumamente estrecho que comunica dos regiones cósmicas significa también el tránsito de un modo de ser a otro: del "no iniciado," al "iniciado," o del "vivo" al "muerto."<sup>26</sup>

Este puente representa el "centro del mundo" que comunica a los dos planos. De igual modo el cruzar una pasarela para llegar a Eleusis simbolizaba, un viaje al inframundo. El rito dionisiaco se lleva a cabo en una montaña, que como observamos anteriormente, representa un "centro del cosmos." También hemos señalado que en las fiestas dionisiacas adquirían el estado de éxtasis con el vino; pero regresando a los Misterios mayores, observemos que al llegar a Eleusis, los participantes entraban a un recinto sagrado, totalmente oscuro. En el santuario el hierofante preparaba la pócima eleusina mezclando el cornezuelo de cebada, con menta y con agua. Para Hofmann el hongo que contamina a la cebada es el agente más enteogénico del brebaje eleusino. Es este grano precisamente, el que se relaciona con Perséfone, pues recordemos que fue llevada al inframundo cuando recogía gramíneas. El hongo que se encuentra en la cebada es de color púrpura; este tono se vinculaba en la antigüedad, con los poderes del mundo de los muertos. De este modo, al beber la pócima con el citado hongo, los iniciados se

---

<sup>26</sup>Eliade, "El Chamanismo en el Asia Central y Septentrional," *El Chamanismo*, p. 171.

sentían en comunión con su diosa y a la vez, con el reino de los desaparecidos.

Según esta hipótesis Eleusis era la suprema práctica extática para quienes se iniciaban en los poderes del otro mundo, pues debían experimentar una vivencia física a la vez que mística provocada por la bebida enteogénica. Los iniciados temblaban, tenían alteraciones nerviosas, creían escuchar sonidos al modificarse su oído interno, y cuando alcanzaban el punto más alto de éxtasis, percibían una visión en la cual aparecía una luz diferenciada e indiferenciada: una gran luz blanca, seguida de la aparición de Perséfone con su hijo recién nacido.

La luz subjetiva se experimenta en visiones trascendentales, como lo son las místicas.<sup>27</sup> Las experiencias visionarias de los ritos eleusinos, y seguramente de los dionisiacos, nos remiten a las experiencias extáticas de los chamanes *ugrios*, para quienes el éxtasis chamánico es, más que un trance, un "estado de inspiración." Este chamán es pues, un inspirado y un visionario. En un principio estos chamanes *ugrios* lograban la experiencia extática por medio de la música mágico-religiosa. La intoxicación por medio de hongos parece ser tardía entre ellos.<sup>28</sup>

Manifestemos que en las sociedades tribales el éxtasis inducido por plantas y bebidas alucinógenas se considera como una experiencia de posesión divina.

---

<sup>27</sup> Aldous Huxley, "Historia Natural de las Visiones," en *La Situación Humana*, trad. Eduardo Paz Leston, 2a. edición (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1979), p. 262.

<sup>28</sup> Eliade, "El Chamanismo en el Asia Central y Septentrional," en *El Chamanismo*, p. 185.

### Festivales dionisiacos

En el rito chamánico a Dioniso las ménades eran poseídas por su dios al ingerir el vino sacro. Una vez en comunión con la deidad, cantaban y danzaban en su honor. Se convertían de pronto en un mismo gran cuerpo y su voz en una sola, que narraba las aventuras de Dioniso. Esta fiesta se llevaba a cabo en alguna montaña. A pesar de lo maravilloso que debe haber resultado esta festividad para las seguidoras de Dioniso, ésta tomó otra ruta al convertirse en teatro. Se cree que el giro se originó cuando un sátiro se apartó del coro y personalizando al dios, estableció un diálogo con el grupo. Lo cierto es que debemos vincular el nacimiento del teatro con una representación artística. La mencionada personificación guarda un trasfondo importante ya que el inicio del arte dramático puede vincularse con un cambio en la vida del hombre.

Según Ruck hay pinturas sobre vasijas griegas donde se relaciona a Dioniso con plantas de recolección a la vez que con plantas cultivadas.

Una oposición (...) entre las plantas de recolección y las cultivadas está relacionada con el dios Dioniso: la hiedra silvestre venenosa e intoxicante con sus pequeñísimos racimos de moras estaba al parecer relacionada con una planta cultivada a la que se parecía, la vid con sus racimos de jugosas uvas. Con frecuencia esta oposición está representada en pinturas sobre vasijas donde el Dioniso viejo es mostrado frente a su manifestación más joven de una generación como su propio hijo, el niño llamado "racimo de uvas," que lleva la planta de la vid, mientras que su padre ostenta la hiedra silvestre.<sup>29</sup>

Esta representación de un Dioniso viejo vinculado con

---

<sup>29</sup> Carl A.P. Ruck, "Hongos y Filósofos," en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, nueva época, 140 (agosto, 1982): p. 7.

una época de recolección y la imagen del mismo dios como niño, asociado a la cosecha, nos remite a la transición de la cultura nómada, donde se recolectaban plantas, a la sedentaria, en la cual se desarrolla la agricultura.

Debemos suponer que el teatro se origina cuando alguien expresa el mito dionisiaco revistiéndolo con formas de su propio ser, creando así, un primer personaje teatral.

Para Nietzsche el teatro griego surge cuando la conciencia acompaña a la expresión instintiva. En su libro *El Nacimiento de la tragedia*, expone que el origen del evento teatral de Grecia se da cuando la voluntad apolínea canaliza la irracionalidad dionisiaca. El sonido extático de la fiesta de Dioniso surgía desde el fondo mismo del ser humano y se unía al baile ditiirámico, el cual se entregaba a un sentimiento de libertad. Apolo aparece en esta celebración y domina el mundo interno al simbolizar la verdad de las emociones con las apariencias. La unión de la lírica del coro, con el mundo de las apariencias apolíneas permiten la objetivación del mundo de Dioniso, y el surgimiento del arte teatral.<sup>30</sup>

Según hemos vislumbrado, es necesaria una representación racional en el teatro que derive en un producto formal.

Revisemos ahora los festivales dionisiacos. Consideremos a un festival como ceremonia y a ésta bajo el aspecto de la experiencia religiosa que más abunda en el ritual. El culto apoya la creencia de los hombres al ver dramatizados los actos de sus dioses.

Tanto los ritos de fecundidad como los chamánicos provocan una transformación. Otra semejanza radica en que los

---

<sup>30</sup> F. Nietzsche, "Capítulo 7," en *El Nacimiento de la Tragedia*, introd., trad. y notas de Andrés Sánchez Pascual, El libro de Bolsillo, 6a. edición, no. 456 (Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1981), p. 87.

participantes en ambos ritos entran en un estado de trance. La característica que diferencia de manera contundente al rito chamánico de uno basado en la fertilidad es el efecto curativo que produce en el público el primero; pero antes de analizar este punto señalaremos otros aspectos del festival dionisiaco que conservan elementos del rito chamánico.

En Grecia existían dos tipos de festivales. El primero correspondía a los que se celebraban en honor de Apolo entre los meses de marzo y octubre; el segundo abarcaba los meses restantes del año, consagrado a Zeus en el mes de noviembre, a Poseidón en el de diciembre, a Hera en el de enero y a Dioniso en el de febrero.

La causa que desencadena la división de los festivales en dos bloques, se ejemplifica en el mito de Apolo, el cual manifiesta que este dios se ausentaba del oráculo de Delfos durante el invierno, en este tiempo era Dioniso quien asumía el papel central como vínculo entre el hombre y sus deidades. Veamos, además, que esta sustitución de Apolo por Dioniso se efectúa dentro de un marco pletórico de elementos curativos. Tenemos así que, Apolo viaja hacia el país de los hiperbóreos montado en un carro de cisnes.<sup>31</sup> Las funciones que desempeña Apolo en ese viaje corresponden a las del taumaturgo pues el país de los Hiperbóreos es el lugar, elegido por Apolo, para el rito de purificación. Las almas de los homicidas eran sometidas a un período de exilio. En este lugar se logra su purificación mediante el dolor y la tortura; esto es similar a la reunión de alma y cuerpo que efectúa el chamán, tras haber terminado con un período de purificación, sobreviene la curación del paciente.

Ya mencionamos que el oráculo era ocupado por Dioniso

---

<sup>31</sup> *Diccionario de la Mitología Clásica* I por Constantino Falcon, et al., s.v. "Apolo."

en la época de invierno lo cual cobra reelevancia si mencionamos lo trascendente que resultaba esta estación en la costa Salish:

La ceremonia siempre se lleva a cabo en invierno e invariablemente durante la noche. Los nativos dicen que las estaciones así como las horas del día de nuestro mundo son opuestas a las del inframundo. Mientras aquí es invierno; allá, verano. Nuestra noche equivale al día en el mundo de los espíritus. Por lo tanto el momento más propicio para visitar el mundo de los muertos es durante la noche invernal para que en el otro mundo sea un día de verano. De hecho la estación de invierno es la única en la cual es posible pasar al inframundo. Por esta razón es que los nativos se avocan a representar la ceremonia sólo durante las noches invernales.<sup>32</sup>

El chamán debía viajar al mundo de los muertos y la época que mejor evoca a la muerte es la del invierno pues es fría y oscura.

Analícemos ahora la relación que se establece entre la deidad oracular y su público. El tipo de éxtasis de las sacerdotisas de Apolo al transmitir un oráculo era extraordinariamente semejante al de los chamanes siberianos, tanto en las técnicas y manifestaciones externas como en la idea de que el sacerdote pudo ser poseído temporalmente por el dios, actuando

---

32 "The ceremony always took place in midwinter, and invariably at night-time. The indians say that the seasons and also the times of the day in the land of the dead are exactly opposite to what they are in this world. When it is midwinter here, it is midsummer there, and when it is night here, it is daytime there. Therefore the most advantageous time to visit the land of the dead is during a night in midwinter, because then it will be a fine, bright summer day in the other world. In fact this is the only time of the year when the trail to the ghost-land is at all passable. This is the reason that the indians give their performing the ceremony only at night in midwinter."

Herman K. Kaeberlin, "A Shamanistic Performance of the coast Salish," *American Anthropologist*, new series, 20 (1918): 252.

como un simple portavoz suyo.<sup>33</sup>

Estos portavoces informaban a los hombres la voluntad de Zeus; se sentaban, entraban en trance y murmuraban el mensaje del dios o lo decían en un lenguaje sólo inteligible para los iniciados, como aún lo hacen algunos chamanes de América del Sur. En una sesión chamánica el texto es la expresión del chamán en relación a los espíritus y a los participantes. En el teatro griego se cree que el texto surge cuando el líder del coro de sátiros personifica a Dioniso y se comunica con los hombres.

Este texto evolucionó debido a que los dramaturgos quisieron expresar estéticamente los mitos de sus dioses y héroes; y referían historias tomadas de los oráculos a las que añadían su toque personal. El dramaturgo era quien organizaba la representación teatral en Grecia, no olvidemos que durante los festivales dionisiacos se premiaba al mejor dramaturgo. Por esta causa el espectáculo comenzó a girar alrededor del texto y las innovaciones teatrales surgían únicamente si las manifestaba el autor dramático en sus obras. Con esto se plasmó un texto verbalista. El chamán utiliza su indumentaria como símbolo del microcosmos espiritual. Observemos la importancia de esta vestimenta. Por el simple hecho de emplearla el chamán rebasa el espacio profano y se prepara a entrar en contacto con el mundo espiritual. El hábito de un chamán está impregnado de espíritus. Esta indumentaria tiende a procurar al chamán un nuevo cuerpo mágico, en forma de animal, con el cual podrá realizar sus viajes extáticos.

Otro recurso que debemos resaltar es la careta pues en ella habitan los espíritus. Se cree que por medio de esas má-

---

<sup>33</sup> *Diccionario de la Mitología Clásica* 1 por Falcon et al., s.v. "Apolo."

caras el chamán puede poseer las almas de los difuntos. Con esta transformación adquiere el atributo que desea subrayar durante su sesión; el prestigio de un muerto resucitado (esqueleto), la facultad de volar (ave), el régimen del marido de una "esposa celeste" (traje de Mujer).

Cuando un chamán viste de mujer logra por ese instante, reunir en su persona ambos sexos, estado que le facilita la comprensión total del cosmos ya que reúne en su persona el elemento femenino (tierra) y el masculino (cielo). Esta unidad binaria se conoce como "androginia ritual" y permite al chamán lograr una comunicación entre los planos cosmológicos.<sup>34</sup> Cabe mencionar que se ha considerado a ciertos dioses, entre ellos, a Dioniso, como andróginos. Tanto este último hecho como el significado mítico de la unidad binaria pueden ser la causa del porqué los actores que representaban tragedias griegas eran hombres que asumían además de los papeles masculinos, los femeninos.

El vestuario en Grecia cumplía la función de hacer aparecer al actor como otra persona, héroe o dios, mientras se efectuaba la representación. Los actores debían verse diferentes a como eran en la vida cotidiana y por esto portaban una indumentaria especial que constaba de un "*chiton*," túnica larga que iba desde el cuello hasta los tobillos, tenía mangas largas para diferenciarlo del que utilizaban los ciudadanos en la vida diaria. Esta toga era de colores y se ceñía con un cinturón a la altura del pecho del actor. Los petos y espaldares eran usados en el pecho y en los hombros así como a los lados del cuerpo. Esto agrandaba la figura. El "coturno" era un calzado de suela muy gruesa y alta que se utilizaba para aumentar la estatura del actor. Si bien estos elementos limitaban la movi-

---

<sup>34</sup> Eliade, "El Chamanismo en el sureste asiático y en Oceanía," en *El Chamanismo*, p. 280.

lidad de los actores le daban una presencia que hacía destacar su nobleza y sobriedad. La "máscara" representaba la edad, el sexo, el estado de ánimo y el rango del personaje o impedía la movilidad de la expresión. El objeto del uso de la máscara era establecer un vehículo de transformación entre la personalidad del actor y el personaje que representaba.

Una ceremonia mágica requiere de un espacio y de un tiempo sagrados. Señalemos que lo sagrado puede manifestarse, por una parte, en los mitos puesto que revelan una estructura de lo real inaccesible a la aprehensión empírico-racionalista; y por otra parte, en objetos profanos como veremos más adelante. El tiempo se convierte en sagrado al ser periódico, repetitivo, un presente eterno.

Este tiempo mágico aparece al celebrarse un ritual puesto que este último consiste en la repetición de un fragmento de tiempo original, es decir, lo que aconteció un día se repite sin cesar y para lograrlo el mito se vale del rito.<sup>35</sup> En cuanto al espacio sagrado recordemos que ya hemos expuesto al "centro del mundo" como eje de comunicación entre los distintos planos cósmicos. El espacio sagrado se singulariza y se aísla de lo profano que lo rodea.

En el caso de los festivales en honor a Dioniso se sabe que se llevaban a cabo en alguna montaña, cuando era todavía una celebración ritual, posteriormente, al evolucionar ésta a una forma teatral, el espacio se especializa. Esto se ilustra en las tragedias de Esquilo y Sófocles, ya que las del primero presentan como escenario el campo y las del segundo se suscitan en un templo o un palacio.<sup>36</sup> Como templo también encontra-

---

<sup>35</sup> Eliade, "Morfología y Función de los Mitos" en *Tratado de Historia de las Religiones*, trad. Tomás Segovia, 3a. edición (México: Editorial Era, 1979), p. 367.

<sup>36</sup> K. Macgowan y W. Melnitz, "Los grandes autores griegos...latinos," *Las Edades de oro del Teatro*, Colección Popular, no. 54 (México: F.C.E., 1964), p. 39.

mos el espacio tradicional del No, el cual consta de un pedestal largo y cuadrado, abierto por tres de sus lados y construido en madera. Este pedestal está cubierto de un techo del mismo estilo que el de los templos religiosos japoneses, dicho techo reposa sobre cuatro pilares. Invariablemente, en este tipo de espacio un gran pino pintado sobre la pared posterior de madera hace las veces de telón de fondo.<sup>37</sup> El pino al igual que otros árboles se consideran como símbolos del "centro del mundo." El espacio representacional cuenta a su vez con un puente que se comunica con el cuarto de los espejos, al cual nos hemos referido en páginas anteriores, y con el pedestal.

Volviendo al teatro de Dioniso, observemos que éste se construyó en el declive de una montaña. El "theatron" o lugar para mirar se instalaba en la ladera y era el área asignada a un público que no participaba, sino observaba. Según lo observado por Kitto el coro y los actores aparecían en una superficie plana la "orquesta" frente al "skene" o barraca de madera que pintaban y usaban como camerino y escenografía. Entre el "theatron" y el "skene" estaban los "parodos" o entradas del coro.

Señalemos la diferencia que existe entre el efecto de las emociones en la tragedia y aquel que se presenta en el rito.

En la tragedia la catarsis (emoción de conmiseración y temor) buscaba que el espectador estableciera una comunicación con su consciente. Se empleaba para indicar la forma de comportamiento que se esperaba del pueblo griego.

En cambio en el rito, el éxtasis permite al participante establecer una comunicación con su inconsciente para poste-

---

<sup>37</sup>A.C. Scott, "The No Drama," en *The Kabuki Theatre of Japan* (London: Bradford and Dickens Drayton House, 1956), p. 48.

riormente instrumentar el autoconocimiento.

Podemos concluir que: el mito de Dioniso alude a experiencias chamánicas; el rito dionisiaco da origen al teatro griego cuando se establece: un diálogo que conlleva una expresión estética personal, una diferenciación de funciones entre actores y observadores, la delimitación de un área para el público y otra para el actor y la catarsis. El dramaturgo es quien funge como organizador de las representaciones dramáticas y el espectáculo, así como las innovaciones dependen del texto, quizá desde aquí se encuentren los elementos necesarios para el futuro especialista en los medios de comunicación teatral, capaz de conjugar el texto, el actor y el espacio; el director teatral.

La figura femenina mítica en Grecia durante el matriarcado y el patriarcado

C.G. Jung demostró que existen patrones universales de instintos y de algunas conductas sociales, que no dependen exclusivamente de la historia del individuo, pues son determinadas por la historia colectiva de su especie. Jung considera que este material se encuentra inscrito en lo que denominó inconsciente colectivo biológico.<sup>38</sup>

Estos patrones además de generar una gran fuerza son mediadores en las conductas y las experiencias de nuestra vida. Jung nombra a estas fuerzas psíquicas, arquetipos, término griego que significa impresor primario y subraya que tienen la cualidad de que trascienden culturas, razas así como épocas de la humanidad.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup>Dr. Anthony Stevens, "The archetypal hypothesis," en *Archetypes* (New York: William Morrow and company, Inc., 1982), p. 39

<sup>39</sup>Stevens, *Ibid.*, p. 47.

Los arquetipos son una fuente de creatividad psíquica muy importante para el humano y por esto es vital acercarse a su estudio. Es factible descubrir algunos símbolos de éstos en los mitos y en las creaciones artísticas de la humanidad.

Para el estudio de la imagen de la mujer en el teatro es fundamental partir de un acercamiento al arquetipo femenino. La presencia arquetípica se ubica en la Gran Diosa, pues es en esta figura donde se encuentran aspectos centrales de la naturaleza original femenina.

Es importante comenzar a conocer el prototipo femenino si va a realizarse un trabajo de observación de uno mismo, pero no debemos cometer el error, tan común en nuestra época, de considerar al modelo, en un tiempo y plano humanos.

Debemos diferenciar a las figuras femeninas míticas de la imagen que exista de la mujer como ser humano.

Es también nuestra intención en este inciso el observar las características de la figura femenina divina durante el matriarcado y advertir el cambio que sufre en las sociedades patrilineales.

Por mucho tiempo se pensó que la adoración a las grandes Diosas comenzó junto con la agricultura durante el neolítico. Sin embargo, descubrimientos recientes demuestran que las grandes Diosas se remontan al paleolítico superior y son objeto de culto por parte de poblaciones entregadas a la caza, la pesca y la recolección.

J.G. Lalanne descubrió en 1911 a unas millas de Lascaux una guarida muy protegida; al fondo de la cual halló un santuario donde estaba el bloque de la Venus de Laussel. Al observar esta figura lateralmente se puede apreciar su vientre preñado.

Otras piezas descubiertas, incluyen dos bajorelieves de mujeres deteniendo objetos que no se identifican muy bien (pero que podemos especular, eran cuernos lunares, más adelante menciono un ejemplo que apoyaría lo anterior) y, una tercera mujer con lo que parece ser la cabeza y hombros de un hombre en

posición boca abajo a la de ella y que se encuentra debajo. También hay unos bloques con símbolos de genitales femeninos.<sup>40</sup> El período de estas esculturas parece que data de unos 20 000 a 18 000 años antes de nuestra época.

La Venus de Laussel tiene la mano izquierda en el vientre embarazado y un cuerno de la luna creciente elevado en su brazo derecho.

Alexander Marshack observa que el cuerno está marcado con 13 líneas. Para él este número es importante pues señala por una parte el número de secuencias que comprende un año lunar y por otra corresponde al número de días, a partir del cuarto creciente lunar, que se requieren para que haya luna llena.<sup>41</sup>

El cuerno que esta Venus sostiene representa el de un bisonte. Esto es significativo pues se trata del culto que le ofrece a la diosa una cultura cazadora. En la cueva de Angles sur Anglin en Viena aparece pintado un bisonte y arriba de él tres persencias femeninas con muslos, piernas y vientres, sexos muy prominentes y cuyas caras y pechos se esfuman en la substancia primigenia de la 'madre roca'.<sup>42</sup> Esta pintura data del año 13 000 al año 11 000 antes de nuestra era.

Observemos la repetición del vínculo entre lo femenino y el bisonte.

En Europa se han encontrado también varias estatuas femeninas del año 20 000 al año 18 000 anterior a nuestra época, que miden de 3 a 6 pulgadas de alto y representan a la Venus de la cacería; una muestra de esta estatuilla es la de Willendorf

---

<sup>40</sup>"La cabeza y hombros del hombre pueden representar un nacimiento o bien un coito."  
Joseph Campbell, "Symbols of the Female Power," en *The Way of Animal Powers*, Vol. 1 (London: Summerfield Press, 1983), p. 66.

<sup>41</sup>Campbell, *Ibid.*, p. 67.

<sup>42</sup>Campbell, *Ibid.*, p. 69.

encontrada en Austria y otra, la de Lespugne de Pyreness. Estas figuras del paleolítico hacen contundente la relación de la diosa con la cacería y no con la agricultura.

Es importante recordar que en la cueva de Angles sur Anglin el número de las presencias femeninas es el tres, pues en la mitología europea tardía aparecerá en repetidas ocasiones una figura femenina mítica muy poderosa compuesta por una triada. La mitología escandinava conserva interesantes características que ilustran el punto anterior, a través de sus tres diosas: Urth (pasado), Verthandi (presente) y Skuld (futuro), quienes se creían determinaban el destino de los dioses y de los humanos. En Grecia y Roma figuran como las tres diosas del destino: Clotho (quien da la vida), Lachesis (que determina su duración) y Atropos (quien la corta).

La diosa triple es la primera figura femenina que encontramos en las mitologías y nos remite a sociedades matrilineales.

A esta diosa se le asocia con la creación y la muerte.

Robert Graves expone las características de esta triple diosa:

...el blanco es su color principal, el color del primer miembro de su trinidad lunar, pero (...) la luna Nueva es la diosa blanca del nacimiento y el crecimiento, la luna Llena la diosa roja del amor y la batalla y la luna Vieja, la diosa negra de la muerte y la adivinación.<sup>43</sup>

Debemos considerar aquí el término muerte como una fase intermedia dentro del ciclo de la naturaleza, pues siempre es una muerte acompañada por un renacimiento. Para Graves esta diosa es cultivadora blanca, segadora roja y arrojadora negra del grano. Obviamente esto abarca el nacimiento, crecimiento y

---

<sup>43</sup> Robert Graves, "La Diosa Blanca," en *La Diosa Blanca*, trad. Luis Echavarrí, El libro de Bolsillo, 2 Vol. (Madrid: Alianza Editorial, 1983) 1:89.

muerte para volver a renacer. Elementos, por otra parte, que se observan también en la luna, tan importante para el culto de estas sociedades matrilineales.

La Gran Diosa es asimismo diosa del cielo, la tierra y el inframundo. Skelton describe estos tres aspectos al referirse a la triple diosa griega de esta manera:

Diana en las hojas verdes  
Luna que tan brillante resplandece  
Perséfone en el infierno.<sup>44</sup>

Sus funciones como diosa en la Tierra eran las estaciones: primavera, verano e invierno; y gobernar a todas las criaturas vivientes. Como diosa del cielo era la luna en sus tres fases y en el inframundo se ocupaba del nacimiento, la procreación y la muerte.<sup>45</sup>

En este período matrilineal la figura masculina mítica, el dios, era inexistente o aparecía únicamente como hijo o amante de la diosa. Simone de Beauvoir manifiesta que este dios es todavía inferior a la diosa, y que se le parece y está asociado a ella en funciones como la fecundidad.<sup>46</sup>

Para E.D. James la tarea de este dios joven era revivir las plantas y la humanidad anualmente, mientras la diosa propiciaba la vida, con su fuerza generadora. La pareja masculina de la diosa debía morir y renacer una vez al año, al igual que las plantas cosechadas para que todo pudiera renacer.

En Mesopotamia, Dumu/zi, hijo y consorte de la diosa Ishtar, moría anualmente para mantener el equilibrio normal necesario al cultivo.

<sup>44</sup> Skelton citado por Robert Graves en "La musa triple," Ibid., 11:542.

<sup>45</sup> Graves, Ibid., 11:542.

<sup>46</sup> Simone de Beauvoir, "Historia," en *El Segundo Sexo*, trad. Pablo Palant, 2 Vol. (Buenos Aires: Ediciones siglo veinte, 1981) 1:100.

Dioniso en atributo como hijo-amante de Deméter, debe morir para renacer después.

Dioses como Dioniso, corresponden según R. Graves, a la época transicional del matriarcado al patriarcado ya que por una parte se les considera afiliados a un dios padre; en el caso de Dioniso, Zeus desempeña este cargo, y por otro lado asociados a mitos y ritos femeninos, con la atribución que tiene el numen como hijo-consorte de la diosa.

Pero antes de adentrarnos en esta época transicional en la mitología griega revisemos su primera fase; el matriarcado.

Se cuenta que en un principio la diosa Sige representaba el caos, cuando aún no había vida. Su nombre significa silencio. Ella da origen a la primera palabra.<sup>47</sup> Esta diosa según Hesíodo crea a Gea (tierra). Gea da nacimiento a un hijo llamado Urano quien también era conocido como cielo. Gea y Urano engendraron juntos a los 12 titanes. Urano trata de evitar que los hijos que Gea está por parir, salgan de su cuerpo, pero Cronos (uno de los titanes) la ayuda a que nazcan y los lleva al mar para esconderlos de su padre. Cronos se relaciona con Rea, una de sus hermanas y también él va a tratar de eliminar a sus hijos, que son los dioses de la primera generación del Olimpo: Hestia, Deméter, Hera, Hades, Poseidón y Zeus. Rea engaña a Cronos cuando va a tener a Zeus y le da a comer una piedra en lugar de su hijo. De esta manera Zeus se convierte en el dios del cielo, Poseidón el del mar y Hades el del inframundo.

El poder de las diosas es ya muy menor al que tenía la Gran Diosa en un principio. El dios-hijo logra finalmente convertirse en el dios-Padre dentro de la nueva sociedad patrilineal griega, donde él como dios del cielo va a fertilizar con

---

<sup>47</sup> *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets* por Barbara Walker, s.v. "sige."

la lluvia a la diosa tierra y de esta manera será él quien pro-  
cree y ya no ella. Al desaparecer la Gran Diosa, algunas de  
sus funciones y sus atributos van a repartirse entre diferentes  
diosas, por lo cual se reduce su fuerza en contraste a la con-  
centración original en una sola figura divina.

Jane Harrison explica que Hera conserva el ritual del  
casamiento sagrado de la Gran Diosa; Deméter sus misterios;  
Atena sus serpientes; Afrodita sus palomas y Artemisa su fun-  
ción de la Señora de las Cosas Salvajes.<sup>48</sup>

Según Kitto el nombre de las diosas: Atena y Hera de  
Argive no eran de origen griego, es decir no eran helénicos co-  
mo los nombres de los dioses: Zeus, Poseidón, Hermes. Kitto  
explica que se conoce una población griega original a la cual  
los griegos llamaban *pelasgos*.

Herodoto estudia las dos ramas de griegos tardíos: los  
dóricos y los jónicos afirmando que los jónicos venían de los  
*pelasgos*. Y a los dóricos los denomina helenos.

Para los griegos helenos los *pelasgos* hablaban una len-  
gua 'bárbara', entendiendo por este término lo no-helénico.

Al parecer la civilización jónica tiene sus orígenes en  
la Creta minoica alrededor del año de 1700 antes de nuestra era.  
Esta cultura floreció alrededor del año 1400 anterior a nues-  
tra época.

En las ciudades de Atenas de Argos los jónicos rendían  
homenaje a dos diosas: Atena y Hera de Argive. En contraste,  
las deidades helénicas eran predominantemente masculinas.

Kitto indica que la cultura griega se compone de estos  
dos grupos tan diferentes: los helenos y los jónicos. Y seña-  
la que estas dos culturas figuran en el panteón olímpico. El

---

<sup>48</sup> Jane Harrison citada en *Goddesses in every woman* por  
Jean Shinoda Bolen, Harper Colophon Books (New York: Harper and  
Row, Publishers, Inc., 1985), p. 21.

lo examina de esta manera:

...los verdaderos cultos olímpicos se basaban en la idea que un dios protegía a la tribu, o al estado, o la familia (...) el dios estaba (...) asociado al organismo social. Era dios de la naturaleza pero sólo en cuanto explicaba las fuerzas naturales (...). En este sistema Atena se incorpora como la hija de Zeus, la (...) protectora de la ciudad, la que daba la sabiduría a la comunidad. Pero su buho nos recuerda su origen de diosa de la naturaleza y no de la tribu.<sup>49</sup>

Se puede plantear que la cultura que honra a los dioses del Olimpo guarda una relación con el grupo, y una preocupación por rendir honores a los miembros inmortales e invisibles de la comunidad. Al contrario, el grupo que adora a las diosas establece un interés por el individuo, y practica enseñanzas que ayudan a la persona a conocerse, a renacer. Esta concepción de las diosas se remota a la Creta minoica.<sup>50</sup>

Como habíamos mencionado anteriormente existen dioses asociados a la cultura matrilineal, aunque ya están en una época de transición hacia el patriarcado. Del panteón divino griego debemos recordar la figura de Dionisos quien nos recuerda las funciones de una deidad matrilineal al aparecer como un dios chamánico que se interesa en un trabajo individual de renacimiento, pero sobre todo dentro de la naturaleza triádica de la diosa progenitora.

---

<sup>49</sup>"...the true Olympian cults were based on the ideas of a god who protected the tribe or the state or the family (...) the god was (...) connected with the social organism. He was also a nature-god, but only in the sense that he explained certain natural forces (...). Into this system Athena was entirely absorbed: she became the daughter of Zeus, the (...) protectress of the city, the giver of social wisdom. But her owl reminds us to her origin -a nature-goddess, not a goddess of the tribe.  
H.D.F. Kitto, "The formation of the greek people," *The Greeks*, reprinted (Great Britain: Penguin Books, 1979), pp. 19-20.

<sup>50</sup>Kitto, *Ibid.*, pp. 19-20.

Barbara Walker señala que es posible que la triple diosa haya sido la madre de Dioniso en sus tres formas: Deméter, como la madre tierra; Perséfone, la reina del inframundo y Semele la doncella lunar.<sup>51</sup>

Esta idea resulta interesante ya que tanto en su forma de Dionisos Zagreus (hijo de Perséfone y de Zeus), como en la de Dionisos Lyseus (hijo de Semele y Zeus) aparece en ocasiones como hijo y en otras incluso como hijo-consorte de la diosa. Dionisos tiene además tres nanas que lo cuidan, lo cual refuerza la existencia de la figura masculina nutrida por la figura femenina triple.

Dionisos cumple con las funciones de un dios-hijo al morir y renacer para que todo surja en la tierra. Bajo sus tres formas: león, toro y serpiente, nacía en el invierno como serpiente; se convertía en león en la primavera y era devorado como toro en el verano.<sup>52</sup> Estos tres animales están íntimamente unidos a lo femenino. Recordemos que la serpiente era uno de los atributos de la Gran Diosa. El toro podía crear en la tierra diferentes criaturas con su sangre, pues ésta había sido tratada mágicamente por la luna.<sup>53</sup> Por esto al toro se le consideraba divinidad femenina.<sup>54</sup>

En cuanto al león es el animal que representa la tierra así como el águila representa el cielo.<sup>55</sup>

---

<sup>51</sup>*The Woman's Encyclopedia*, s.v. "Dionysus."

<sup>52</sup>Robert Graves, "Dionysus nature and deeds," en *The Greek Myths*, reprinted, 2 Vol. (Great Britain: Penguin Books, 1964), 1:108.

<sup>53</sup>*The Woman's Encyclopedia*, s.v. "Bull."

<sup>54</sup>C.G. Jung, "Symbols of the mother and of rebirth," *Symbols of Transformation. An Analysis of the Prelude to a case of Schizophrenia*. En *The Collected works of C.G. Jung*, trad. R.F.C. Hull, 18 Vol. (New York: Bollingen Foundation Inc. 1953-1957) 5 (1956):220.

<sup>55</sup>*Dictionary of Symbols*, por J.E. Cirlot, s.v. "lion."

No nos detendremos en el significado chamánico de la transformación de este dios, pues ya ha sido analizado al principio del capítulo. Sólo queremos puntualizar que los animales en que se transforma poseen características femeninas. De la misma manera, las seguidoras de Dioniso adoptan como atributos animales a la serpiente y al gato salvaje. "Vestían como panteras y cazaban animales salvajes, devoraban sus entrañas creyendo que si comían al dios entraban en una comunicación perfecta con él."<sup>56</sup>

Estas seguidoras aparecen como grandes cazadoras y guerreras. Debemos recordar aquí la importancia de la figura femenina cazadora en las culturas matrilineales de Europa. Y las ménades debían ser cazadoras para entablar comunicación con Dioniso.

Kerenji apunta que mientras adoraban a su dios, estas mujeres se dedicaban a estar consigo mismas. No había ningún hombre presente mientras ellas personificaban en sí mismas a las diosas que se relacionaban con su dios.<sup>57</sup> En este rito de autoreconocimiento estaban presentes dos plantas: la vid y la hiedra, las cuales se suceden la una a la otra al cambiar el año y se consagran a una resurrección.<sup>58</sup> Este rito de autococimiento busca la resurrección de las participantes.

Durante su culto dionisiaco las ménades realizaban un viaje al inframundo. Alegóricamente el inframundo representa las capas profundas de la psique, al lugar donde las memorias y los sentimientos se han enterrado (inconsciente personal) y

---

<sup>56</sup> Steven Lonsdale, "Prologue," en *Animals and the origins of Dance* (New York: Thames and Hudson Inc., 1982), p. 11.

<sup>57</sup> C. Kerényi, "Female companions and Female Enemies of Dionysus," en *The Gods of the Greeks, Myth and Man*, Edit. Joseph Campbell, trad. Norman Cameron (Great Britain: Jarrold and Sons L T D Norwich, 1951), p. 259.

<sup>58</sup> Graves, "El alfabeto de árboles," en *La Diosa Blanca*, 1:240.

donde se encuentran las imágenes, instintos, patrones y sentimientos que pertenecen a la humanidad (arquetipos).<sup>59</sup> En el rito de Dioniso sus seguidoras buscaban encontrarse y conocerse a ellas mismas por medio de una comunicación con las diosas y con Dioniso en su viaje al inframundo.

Resulta notable el hecho que, antes del patriarcado, el inframundo no estaba gobernado por el dios Hermes, sino por Pluto (en un principio diosa) quien era la madre de Deméter. Al parecer esta deidad entregaba sus riquezas a la tierra por medio de sus pechos. Cuando la mitología patrilineal se impuso cambió a esta diosa por un dios, que rapta a una diosa y la lleva al inframundo.<sup>60</sup>

Ya tratamos en este capítulo los Misterios eleusinos, los cuales se relacionan con el rapto de Perséfone al inframundo y su retorno a la tierra. Quizá los Misterios eleusinos se practicaban en épocas anteriores al patriarcado y al conservarse durante el mismo será que Eleusis adquiriera un padre: Hermes.<sup>61</sup> En la etapa de transición del matriarcado al patriarcado en los Misterios eleusinos, el niño Divino era conducido por pastores y ya no por una madre o nodriza.<sup>62</sup>

Dentro de estos cultos secretos existen los menores donde se suscitan los ritos que las ménades dedicaban a Dioniso como fuente de inspiración. Ruck señala que éstos se llevaban a cabo en Agrái, el cual era el coto de caza de la diosa Artemisa y recibía su nombre por los *agra*, los despojos de la cace-

---

<sup>59</sup>Jean Shinoda Bolen, "Persephone," en *Goddesses in every woman*, p. 202.

<sup>60</sup>*The Woman's Encyclopedia*, s.v. "Demeter."

<sup>61</sup>Graves, "Herejía de Gwion," en *La Diosa Blanca*, 1:206.

<sup>62</sup>Graves, *Ibid.*, p.211.

rfa.<sup>63</sup> El lugar del culto dionisiaco reitera la importancia de la cacería.

Las mujeres consagradas a Dioniso cazaban, como indicamos anteriormente, a la vid que simbolizaba a un niño, posteriormente convertido en esposo. En este culto presenciamos la característica matrilineal del dios, simbolizado aquí por la vid, como hijo-consorte y además suscrito en una cultura cazadora, no agrícola.

El ritual de autoreconocimiento de las ménades sucede durante la época transicional entre el matriarcado y el patriarcado griego, según hemos podido observar.

El culto menádico va a transformarse hasta perder su forma ritual y convertirse en teatro.

El teatro dedicado a Dioniso se celebraba en festivales inscritos en los juegos olímpicos, los cuales, según la leyenda, se fundaron para celebrar la castración de Cronos por Zeus.<sup>64</sup> Es decir, cuando el culto del dios-Padre llega a desplazar a la Gran Diosa.

Durante la época patriarcal el trabajo de las seguidoras de Dioniso, que consistía en el reconocimiento interno es sustituido, y en su lugar nace el teatro donde el actor representa personajes que nada tienen que ver consigo mismo.

<sup>63</sup> Wasson, Hofmann y Ruck, "Los misterios menores," en *El Camino a Eleusis*, p. 156.

<sup>64</sup> Graves, "Hércules en el Loto," en *La Diosa Blanca*, 1:172.

## CAPITULO 11

### LA MUJER EN LA LITERATURA DRAMATICA

No te permitiré por más bedel que seas, que me apartes de la hierba. Cierra con llave tus bibliotecas, si quieres, pero no hay barrera, cerradura, ni cerrojo que puedas imponer a la libertad de mi mente.

Virginia Woolf

Este capítulo no pretende ser un estudio histórico de la figura femenina en la literatura dramática; nos abocaremos a un análisis selectivo pero no exhaustivo de las obras. Citaremos fragmentos de algunas obras para ejemplificar cómo se ha falsificado la imagen de la mujer en textos dramáticos de diferentes épocas.

Como señalamos en el capítulo anterior el nacimiento del teatro en Grecia debe vincularse con el surgimiento de una cultura patriarcal. Los mitos en los que se basan las tragedias griegas tratan de implantar las ideas del nuevo sistema, para lo cual van a caracterizar como negativo todo lo relacionado con el matriarcado.

Ejemplificaremos lo anterior analizando la imagen femenil de la Atenas Clásica dentro de la trilogía *La Orestíada* de Esquilo.

En Grecia existía una diferencia entre la mujer de Atenas, la de Esparta y la de ciudades como Eolia, Mileto, Lesbos o Corinto.

Las atenienses nunca recibían educación escolar. Desde su nacimiento hasta su muerte vivían bajo la tutela paternal o del esposo. Ellas no tenían derecho a la propiedad, ni a

tratar asuntos legales.<sup>1</sup>

Vivían en el *gíneceo*, o cuarto de mujeres. Estas habitaciones estaban separadas del resto de la casa. Según Jenofante, tenían barrotes y cerrojos.<sup>2</sup>

No se permitía a las mujeres salir solas a la calle excepto cuando asistían a los festivales religiosos femeninos.

Les correspondía estar en la casa de sus padres hasta casarse y después en la de su marido. Los matrimonios eran arreglados por los padres de la mujer.

En Esparta, bajo el imperio de la constitución del legislador Licurgo, se preocupaban por fortalecer a las señoras para que pudieran engendrar y educar guerreros.

Los Espartanos querían hombres fuertes:  
Las madres entonces deben ser fuertes.  
Los espartanos querían hombres valientes.  
Las madres deben ser valientes.  
Los Espartanos querían hombres con resolución,  
hombres con carácter decisivo.  
Las madres deben ser resueltas.<sup>3</sup>

Las mujeres espartanas recibían entrenamiento físico. Lo referido, interesaba únicamente como medio para obtener buenos guerreros. Era hasta que tenían su primer hijo cuando podían formar un nuevo hogar con su esposo.

Como el marido se ocupaba de la administración del estado y de las tareas militares, estaba ausente de casa y era la mujer quien administraba el hogar y el trabajo doméstico de los

<sup>1</sup> H.D.F. Kitto, "Life and Character," en *The Greeks*, History series (Great Britain: Penguin Books, 1979), p. 221.

<sup>2</sup> Jenofante citado por Kitto, *Ibid.*, p. 220.

<sup>3</sup> The Spartans wanted strong men: the mothers therefore must be strong, the Spartans wanted brave men: the mothers therefore must be brave. The Spartans wanted resolute men, men with decision of character, the mothers must be resolute. John Langdon, "The Ancient civilizations: Asia, Egypt, Greece, Rome," en *A short history of women* (U.S.A.: The Viking Press, Inc., 1927), p. 169.

esclavos. En Esparta, a diferencia de Atenas, ellas sí podían salir a visitar amigas y familiares o dar paseos.<sup>4</sup>

La mujer en las ciudades como Mileto, Lesbos y Corinto podía asistir a la escuela si aspiraba a ser cortesana. Es decir, quien se dedicaría a satisfacer profesionalmente la sensualidad masculina.<sup>5</sup> Las cortesanas se ejercitaban en poesía, música, danza, gimnasia y todo lo que las acercara al placer.

Las cortesanas eran las únicas mujeres que podían asistir a los banquetes de los hombres griegos.

Como observamos había ciertas diferencias entre las mujeres de las distintas ciudades griegas, pero todas vivían, de una u otra manera, en función de servir al hombre.

Es en este marco donde debemos colocar a los personajes femeninos de la obra de Esquilo. En *La Orestíada* se expone que a Clitemnestra le corresponde estar en el Palacio, mientras su esposo Agamenón se encuentra ausente por la guerra.

El hogar es también el terreno de Electra, quien se halla fuera del palacio solamente cuando va a ofrecer honores a la tumba de su padre muerto, lo cual era una costumbre en la Grecia de esa época.

S.C. Humphreys indica en su libro *The Family, women and death*, que en las tragedias griegas van a aparecer siempre dos planos: el *oikos* u hogar que representa la vida privada y la *polis*, o ciudad, donde la vida pública juega un papel importante.

Los personajes masculinos cumplen un quehacer importan-

<sup>4</sup>Rosa Signorelli, "Matrimonio y Divorcio," en *La mujer en la historia* (Buenos Aires: Editorial La Pleyade, 1970), p. 119.

<sup>5</sup>Signorelli, "Cortesanas y Prostitutas," *Ibid.*, p. 131.

te en la *polis* mientras los personajes femeninos, con frecuencia, se dedican al *oikos*.

Al escuchar Clitemnestra que Agamenon emprende su regreso a casa, después de una larga ausencia, pide a un mensajero:

Clitemnestra: Ve y dile a mi esposo; dile que cuanto antes, que en seguida venga a este pueblo que le ama, y que en viniendo, que él encontrará en su casa una mujer fiel, la misma de siempre; cual la dejé; una perra para su casa; para él dulce, y para los que mal le quieren fiera; y así en todo, que en tan larga ausencia no ha violado el sello de su fe.<sup>6</sup>

En este parlamento observamos claramente que mientras el hombre está relacionado a la vida pública, en este caso la guerra, la mujer se dedica únicamente al terreno privado de la vida del hombre, la casa.

Orestes también lo señala, aunque su postura coincide con la ideología patriarcal.

Orestes: Pero las fatigas del marido  
departan el sustento a la mujer,  
mientras ella se está ociosa en casa.<sup>7</sup>

Es precisamente en el *oikos* donde Clitemnestra asesina a su esposo por haber sacrificado a su hija, asimismo sitio donde ella morirá a manos de su propio hijo Orestes.

En esta trilogía se observa que la mujer ateniense no podía tomar decisiones a nivel familiar o social.

En la segunda obra de la trilogía, cuando Orestes y su compañero llegan al Palacio que ahora pertenece a Egisto, Cli-

<sup>6</sup> Esquilo, Agamenon dentro de la trilogía *La Orestíada* en *Tragedias*, trad. D. Fernando Segundo Brieva Salvatierra (México: Ediciones Ateneo, 1976), p. 142.

<sup>7</sup> Esquilo, *Las Coéforas* dentro de *La Orestíada*, en *Tragedias*, p. 192.

temnestra los recibe y asimismo determina qué tareas asume ella y cuáles corresponden a su marido.

Clitemnestra: Extranjeros, si es que habeis menester de algo, podeis hablar. Pronta se halla cuanta comodidad debe ofrecer casa como ésta: templados baños; reposo para vuestras fatigas; lecho, y la presencia de rostros amigos. Si es que se trata de negocios de mayor momento, eso toca a mi esposo; se lo comunicaré.<sup>8</sup>

La esposa perfecta, como lo describe Jenofante en su *Economicus*, era quien pudiera ver, oír y preguntar lo menos posible.<sup>9</sup> En otras palabras, quien aceptara el nuevo orden patriarcal de la época sin protestas.

Las virtudes del hombre griego, en cambio se centraban en el *arete*, es decir, en la excelencia a que podía aspirar a nivel intelectual, físico y práctico. Para lograrlo procuraba convertirse en buen guerrero.

Sobre las mujeres pensaban, según lo señala S.C. Humphreys, que no sabían controlar sus emociones. Kitto encuentra esta característica en las obras de Eurípides ya que menciona, que si bien este dramaturgo crea personajes femeninos que se quejan de sufrir al estar en las manos de los hombres, también pinta muchos personajes masculinos que sufren con mujeres vengativas e incontrolables.

Cuando un personaje femenino está en contra de alguna norma del mundo patriarcal griego, es representada como alguien que descarga una cantidad enorme de emociones, las cuales ocasionan graves daños al mundo exterior.

---

<sup>8</sup> Esquilo, *Ibid.*, p. 186.

<sup>9</sup> Jenofante citado por John Langdon en "The Ancient civilizations: Asia, Egypt, Greece, Rome," en *A short history of women*, p. 159.

Esquilo refiere en su *Orestíada* que "cuando la pasión amorosa se apodera de la mujer, no es sino furiosa rabia que deja atrás el ciego instinto de monstruos y brutos."<sup>10</sup>

Para que el sistema patriarcal pudiera gobernar, debía devaluar la imagen del matriarcado. Lo anterior se consigue mostrando la fuerza matrilineal como monstruosa, atentatoria a todo límite racional de la Grecia "civilizada" y por ende, peligrosa.

Esta situación es visible en *La Orestíada* en el manejo de dos planos: el de los personajes humanos y el de los personajes arquetípicos. En el primer plano, a través de Clitemnestra, quien vive con Egisto durante la ausencia de su esposo, da muerte a su marido, desprecia a su hija Electra y consigue el destierro de su hijo Orestes. En el segundo plano aparecen las furias de quienes Orestes hace el siguiente comentario:

Orestes: No son imaginaciones; son realidades horrendas. Son las perras furiosas que vienen a vengar a mi madre.  
¡Harto lo sé! <sup>11</sup>

Dentro de la misma obra la Pitonisa se refiere a ellas como seres que ocasionan desastres.

Pitonisa: ...éstas no tienen alas. Están vestidas de negro, y son por extremo horrendas; con sus ronquidos despiden ponzoñoso aliento, que no deja acercárseles; de sus ojos destilan lágrimas de sangre que espantan, y todo su arreo y compostura es tal, que no es para tolerarlo ni ante estatuas de dioses, ni en moradas de hombres (...) ni es posible que tierra alguna se glorie de haberlas criado, sin que tenga que llorar desastres.

---

<sup>10</sup> Esquilo, *Las Coéforas* dentro de *La Orestíada* en *Tragedias*, p. 185.

<sup>11</sup> Esquilo, *Ibid.*, p. 196.

Apolo añade a esto:

Apolo: ...Vírgenes abominables y vetustas, que de tantos años guardan su doncellez (...) Nacieron para el mal; habitan las horrendas tinieblas del tártaro en las profundidades de la tierra, y de los dioses del Olimpo son por igual aborrecidas...<sup>12</sup>

La figura de las vírgenes durante el matriarcado representaba a quien estaba consigo misma. Esto es peligroso en el nuevo sistema donde se busca que la figura femenina esté completamente fuera de sí misma.

Las furias eran invocadas para castigar a quien insultara o matara a su madre.

Los griegos creían que la sangre de una madre asesinada infectaba al asesino con un veneno espiritual, 'miasma', o maldición de la madre y por medio de éste las furias podían encontrar al criminal.

Sin embargo en *La Orestíada* contemplamos que las furias desean vengar la muerte de Clitemnestra con la de Orestes y él se salva.

La tercera obra de *La Orestíada* aparece bajo el nombre de *Las Euménides*. Esto resulta significativo si recordamos que en Grecia se empleaba el término de euménides, 'las buenas', con respecto a las furias cuando se quería aplacar o desviar su cólera.

A lo largo de la obra *Las Euménides* contemplamos la atenuación y debilitamiento de la fuerza de las eríneas. Estas importantes deidades matriarcales aceptan en la obra habitar en Atenas y favorecer a Atenea y a Zeus, seres divinos, como analizamos en el capítulo anterior, que representan a los dioses del Olimpo; a la cultura patrilineal.

---

<sup>12</sup> Esquilo, *Las Euménides* dentro de *La Orestíada*, en *Tragedias*, pp. 200-201.

Corroboramos un cambio en la identidad de los arquetipos, originando una versión de los mismos que no ofrece oposición alguna a la estructura del poder.

Podemos trazar una línea temática de sacrificios de lo femenino: a) Agamenón manda matar a Ifigenia para vencer en la guerra; b) Clitemnestra, que quiere vengar esa muerte, es asesinada por Orestes; y c) las eríneas que son vencidas bajo la forma de deidades que favorecen al Olimpo. Así percibimos que algo debe morir para que pueda existir un nuevo orden masculino en Grecia.

Estas tres deidades del destino confrontan a Hermes cuando escapa con Orestes:

Coro: ¿Tú eres un dios y hurtas al que mató a su madre? ¿Habrás quien diga que esto es justicia?<sup>13</sup>

Como Apolo, Hermes, Atenea y Zeus apoyan a Orestes, las furias se ven obligadas a perdonarlo y aceptan el ofrecimiento de Atenea de instalarse en Atenas.

Atenea: Obra es de mi amor a esta ciudad haber hecho que en ella pongan su habitación las potentes e implacables diosas cuyo destino es regir todas las cosas humanas.<sup>14</sup>

Estas tres fuerzas claudican para incorporarse al sistema existente.

Dicha tragedia deja ver que tanto en el nivel humano como en el mítico, el mundo griego que impera en ese momento es el patriarcal. Es por esto mismo que pretendió despojar a la imagen femenina de sus características creativas, que sí tenía durante el matriarcado.

En la trilogía observamos primero de una manera sutil

---

<sup>13</sup> Esquilo, Ibid., p. 203.

<sup>14</sup> Esquilo, Ibid., p. 222.

que Orestes se refiere a su hermana y a sí mismo como hijos de un padre.

Orestes: ¡Zeus, Zeus, contempla nuestros males! Mira las crías del águila que han quedado huérfanas. Murió su padre entre las apretadas roscas de espantable víbora, y los desamparados aguiluchos perecen de hambre; que no tienen fuerzas para traer al nido la caza con que su padre los sustentaba. Tal puedes vernos a nosotros, a Electra y a mí; hijos sin padre, ambos arrojados de nuestro hogar. Si tú dejas perecer a estos hijuelos de un padre que tanto te honraba...<sup>15</sup>

Podemos apreciar que en este parlamento, Clitemnestra es identificada como una espantable víbora que los ha dejado sin hogar. Nunca hay mención alguna de la figura materna.

En la tercera obra de la trilogía, Apolo defiende a Orestes señalando que:

Apolo: No es la madre engendradora del que llaman su hijo, sino una nodriza del germen sembrado en sus entrañas. Quien con ella se junta es el que engendra. La mujer es como huésped que recibe en hospedaje el germen de otro y lo guarda, si el cielo no dispone otra cosa. Te daré la prueba de mi proposición. Se puede llegar a ser padre sin necesidad de madre, y de ello aquí tenemos un testigo, la hija de Zeus Olímpico, que no se nutrió en las tinieblas de materno seno; pero criatura cual diosa ninguna hubiese podido engendrarla...<sup>16</sup>

Con este argumento se trata de borrar la gran fuerza creadora que tenía la Gran Diosa matrilineal para traspasarla al Dios Padre, representante del nuevo orden imperante.

<sup>15</sup> Esquilo, *Las Coéforas*, en *Tragedias*, p. 177.

<sup>16</sup> Esquilo, *Las Euménides*, en *Tragedias*, p. 216.

Al resumir podemos señalar que la figura femenina es aceptada cuando apoya el nuevo régimen "civilizado" como lo hacen Electra, Atenea y las eríneas. Mientras se resistan, aparecerán como seres malvados, peligrosos e incapaces de controlar sus emociones, como Clitemnestra, quien en verdad representa las fuerzas de la naturaleza que eran aceptadas entre las culturas cazadoras; pero rechazadas por la cultura de la *polis* griega.

Los personajes femeninos humanos de esta trilogía permanecen en el *oikos*; la figura femenina mítica puede aceptarse en la *polis* siempre y cuando sus acciones coincidan con las marcadas por el nuevo orden social de Grecia.

#### Las brujas en Macbeth

En este inciso pretendo abordar otra figura femenina que se menciona en varias obras dramáticas: la bruja. Esta presencia tuvo gran atractivo para Shakespeare, puesto que aparece frecuentemente en sus obras. Aquí nos detendremos a analizar esta imagen en *Macbeth* pues no sólo aparecen tres brujas sino también Hécate.

A partir del siglo XII la inquisición tomó fuerza en varios países europeos tales como Francia e Inglaterra. El clima de terror se prolongaría cinco siglos más tarde. La inquisición se fundó con el propósito de exterminar a aquellos que sostenían ideas equivocadas sobre la religión cristiana, es decir, los herejes o personas que no seguían las nuevas ideas.<sup>17</sup> En 1184 las denuncias y tormentos se multiplicaron para combatir a las 'sociedades secretas', que se decía amenazaban

---

<sup>17</sup> Barbara Walker, "The Crone turns Witch," en *The Crone. Woman of Age, Wisdom, and Power* (U.S.A.: Harper and Row Publishers, Inc., 1985), p. 125.

con destruir al nuevo sistema establecido en gran parte de Europa.<sup>18</sup>

En Inglaterra, el cuarto canon del concilio de Auxerre en el año 525 prohibía recurrir a la ayuda de brujos o adivinos. El canon del concilio de Berkhamstead en 626 condenaba con castigo físico a la persona que ofreciera sacrificios a los "espíritus del mal." Más tarde el parlamento decretó estatutos contra la brujería y comenzó la condena por parte del poder civil. Esto perduró durante los reinados de Enrique VIII, Elizabeth y Jaime I. Siendo éste último el principal impulsor de las persecuciones durante la primera mitad del siglo XVII en Inglaterra. Pero ya desde 1562 el parlamento había señalado a la brujería como delito capital y en 1589 se quemó a tres "brujas" en Chelmsford.

Durante esos cinco siglos los judíos sufrieron persecuciones; se han perpetrado hechos terribles por milenios, y uno espera que algún día terminen. Las mujeres no escaparon a la furia inquisitiva, porque se pensaba que eran más débiles que el hombre y más susceptibles a caer bajo el poder de los demonios.

La persecución y destrucción se lanzó contra los vestigios de la antigua religión matriarcal. Probablemente las mujeres se reunían para efectuar rituales a alguna diosa, pero esto se interpretaba como reunión de grupo de brujas invocando al demonio. Recurramos a algunos datos que recoge Barbara Walker en su libro *The Crone* con respecto a este punto. Ella señala que durante la edad media en las islas británicas se llamaba 'hadás' a algunas mujeres que realizaban un culto a la diosa madre lunar en sus bosques sagrados. Algunos grupos de mujeres preservaron la religión antigua; a ellas se les denomi-

---

<sup>18</sup> Montague Summers, "The Witch: Heretic and Anarchist," en *The History of Witchcraft* (New York: University Books Inc., 1956), pp. 17-18.

naba *korrigen*. Vivían en islas de la costa como la isla de Sein o isla de los Santos.

A estas mujeres se les describía como "sacerdotisas mayores de pelo blanco que danzaban, en grupos de nueve, alrededor de sus fuentes sagradas a la luz de la luna llena vistiendo túnicas de lana blanca."<sup>19</sup>

La mencionada descripción nos remite a algún ritual lunar. Si las sacerdotisas vivían en islas era porque los sacerdotes cristianos las desterraron.

Otra de las causas por la que aniquilaban a las mujeres era porque la gente acudía a ancianas, buscando ayuda social, psicológica y física. Esta tarea se confiaba a las mujeres más ancianas. Los núcleos matriarcales mantuvieron un contacto milenario con sus dioses y con la naturaleza. Es hasta la edad media que se prohíbe lo anterior y autorizan sólo a sacerdotes y a hombres que estudiaran medicina para realizar curaciones; convirtiendo así la curación en algo racional. La alejaron de las mujeres sabias conocedoras de las hierbas que calmaban el dolor, aquéllas con virtudes desinflamatorias, así como diversas técnicas para aliviar las penas humanas. Ellas, además eran parteras, sabían calmar los dolores de parto.

Para el siglo XIV la iglesia declaró la batalla contra estas mujeres diciendo que "si una mujer curaba enfermedades sin haber estudiado medicina en la universidad, era una bruja, y debía morir."<sup>20</sup>

Claro, que en esta época no les era permitido, todavía asistir a la universidad.

En muchos de los conjuros que empleaban las parteras, invocaban los nombres de las diosas y dioses de la antigüedad.

---

<sup>19</sup> Barbara Walker, "The Crone Turns Witch," en *The Crone*, p. 126.

<sup>20</sup> Barbara Walker, *Ibid.*, p. 129.

conjuros que habían aprendido de sus predecesores. Estas deidades antiguas fueron declaradas 'demonios' por la iglesia.<sup>21</sup>

Una de las diosas asociadas con el mal fue Hécate, quien en la Grecia clásica era la diosa de las almas de los muertos, siempre presente en el nacimiento y muerte de los humanos. En ocasiones se le imploraba para que evitara la locura de alguna persona.<sup>22</sup>

Siglos más tarde figuraba como protectora de las brujas, es decir de las mujeres que le rendían culto y estaban dotadas de magia conjuradora y del conocimiento de las hierbas.<sup>23</sup>

La escoba, tan vinculada a la bruja, parece corresponder a una escoba especial que empleaban las parteras para barrer el umbral de la casa donde había ocurrido un nacimiento, con el fin de alejar a los malos espíritus.<sup>24</sup>

En el siglo XVI se ordenó en Escocia que si alguien tenía noticia de este tipo de conjuros debían reportarlo a las autoridades.

Durante los siglos de inquisición las mujeres jóvenes eran menos perseguidas que las ancianas, pues la gente acudía a estas últimas para que se les brindaran consultas. Se les prohibió ser consejeras de la gente y se denigró su apariencia, señalando que la mujer vieja era fea y las brujas, es decir, las que se encargaban de la medicina antigua, eran las peores.

<sup>21</sup> Barbara Walker, *Ibid.*, p. 130.

<sup>22</sup> *Diccionario de la Mitología Clásica 1*, por Constantino Falcon, et al., s.v. "Hécate."

<sup>23</sup> Robert Graves, "La musa triple," en *La Diosa Blanca*, trad. Luis Echávarri, El libro de bolsillo, 2 Vol. (Madrid: Alianza Editorial, 1983), 11:542.

<sup>24</sup> Barbara Walker, "The Crone Turns Witch," en *The Crone*, p. 129.

El rey James I se consideraba un gran conocedor de brujería. Escribió su libro *Demonología* en 1597 donde aparece una clasificación de brujas; identificaba a las más peligrosas, aclaraba que éstas hacían gran daño a la humanidad, pero que se podían descubrir por una marca en la piel.<sup>25</sup>

La peculiaridad física o mental más insignificante podía considerarse como una marca incriminatoria, lo cual era razón suficiente para conducir una persona a la muerte.

W.H. Davenport en su libro *Witch, Warlock and Magician* narra que el rey James I tenía una sirvienta con capacidad para curar a algunas personas pues conocía las propiedades de las hierbas. Como los enfermos se reponían rápido fue acusada de brujería; investigaron su caso y declararon que ella, al igual que otros sirvientes conspiraban contra la vida del rey, la torturaron hasta que confesó ser una bruja y ella junto al resto de los sirvientes fueron ejecutados entre 1591 y 1592.

Es bajo el reinado de James I que se escribe *Macbeth*, aproximadamente por el año de 1606.

Para realizar esta obra Shakespeare se basa en tres historias de las crónicas de Holinshed. Evidentemente, agrega material como la aparición del fantasma de Banquo y la escena del sonambulismo sufrido por Lady Macbeth.

En esta obra Shakespeare trata de mostrar cómo el hombre puede ser engañado por las fuerzas del mal y aceptar lo que aparentemente es verdadero como la verdad.

Ross notifica a Macbeth que es el nuevo Thane de Cawdor, lo cual habían proclamado las brujas anteriormente. Banquo asegura a Macbeth que el relato de las brujas es una ilusión.

---

<sup>25</sup>W.H. Davenport Adams, "The Literature of Witchcraft," en *Witch, Warlock and Magician* (London: Chatto and Windus, Picadilly, 1889), pp. 400-401.

**Banquo:** Pero esto es extraño; y frecuentemente para atraernos a nuestra perdición los agentes de las tinieblas nos profetizan verdades y nos seducen con inocentes bagatelas para arrastrarnos pérfidamente a las consecuencias más terribles...<sup>26</sup>

Banquo percibe que las brujas pueden llevar a su amigo a la destrucción. Pero es hasta poco antes de su muerte cuando Macbeth lo comprende:

**Macbeth:** ... ¡Que se crea nunca en estos demonios juglares, que se burlan de nosotros con oráculos de doble sentido, que dan palabras a promesa a nuestros oídos y quiebran nuestras esperanzas!<sup>27</sup>

Los agentes de las tinieblas o demonios son las brujas. Las tres que se aparecen ante Macbeth se caracterizan por ser viejas. Macbeth lo expresa así:

**Macbeth:** ¡Hola! ¡Viejarronas, hijas de la soledad, de las tinieblas y de la media noche! ¿Qué haceis?<sup>28</sup>

Ya hemos indicado antes como era atacada la mujer anciana en esa época. En la obra además se señala que ellas poseen poderes de brujería, cuando realizan en una caverna un conjuro donde profetizan la muerte de Macbeth. El, sin embargo, se siente salvado pues cree imposible que un bosque se mueva y que pueda existir un hombre no nacido de madre.

Desde su primera aparición en la obra, las brujas están detallando una a la otra los daños que han hecho: Una ha matado

<sup>26</sup> William Shakespeare, *Macbeth* en *Obras Completas*, trad. y notas de Luis Astrana (Madrid: Aguilar, 1961), acto 1, escena III, p. 1582.

<sup>27</sup> William Shakespeare, *Macbeth* en *Obras Completas*, acto V, escena VII, p. 1624.

<sup>28</sup> Nota de pie de página número 4 correspondiente a *Macbeth*, *Obras Completas*, acto IV, escena 1, p. 1608.

cerdos, y la otra no permite que un marinero concilie el sueño. Barbara Walker indica que la bruja se convirtió en un estereotipo de la vejez y la fealdad.

En el siglo XVI Reginald Scot describió a las brujas como viejas, lisiadas, pálidas, tontas, pobres, deformes, locas, malhumoradas y regañonas. El, sin embargo, no consideraba que tuvieran poderes mágicos.<sup>29</sup>

En los siglos de persecución el mal clima, la mala cosecha, los incendios, las enfermedades y otros males de la humanidad se atribufan a las brujas. Aquí observamos claramente como se conecta la imagen de estas mujeres con los poderes sobrenaturales destructivos, misma que aparece en la obra de *Macbeth*. Ellas son capaces de despertar todo el mundo de maldad que existe ya en *Macbeth*; mismo que lo lleva a su destrucción.

En los siglos XVI y XVII se creía que la bruja era un instrumento del mal, quien daba su espíritu al infierno para gozar de poderes sobrenaturales por un tiempo delimitado. Asimismo se decía que se les asignaba un diablillo o espíritu, generalmente con la forma de un animal, casi siempre un gato o un perro para que las ayudara.<sup>30</sup>

Quizá éstas sean reminiscencias de una cultura chamánica en la que sabemos lo importante que era tener un espíritu auxiliar animal para poder realizar sus viajes al otro mundo.

Es curioso señalar que las brujas que aparecen ante *Macbeth* sean tres mujeres que adoran a Hécate y que son profetisas, como lo señala la obra. Aquí presenciamos nuevamente una unidad femenina compuesta por una tríade; pero que al contrario

---

<sup>29</sup> Scot citado por Barbara Walker, "The Crone Turns Witch," en *The Crone*, p. 139.

<sup>30</sup> W.H. Davenport Adams, "Early History of Witchcraft in England," en *Witch, Warlock and Magician*, pp. 204-205.

de las que estudiábamos en el contexto matriarcal, la que ahora nos ocupa representa sólo fuerzas negativas.

Otro personaje femenino que destaca en la obra es Lady Macbeth. Siempre en su castillo, nunca fuera. Ella recibe una carta de su esposo donde le anuncia que las brujas le han dicho que será rey. El piensa que ella es ambiciosa pero que le falta el instinto del mal. Ella decide entonces invocar al mal.

Lady Macbeth: ¡Corred a mí espíritus propulsores de pensamientos asesinos! (...) Cambiadme de sexo, y desde los pies a la cabeza llenadme, haced que mé desborde de la más implacable crueldad! (...) ¡Espesad mi sangre; cerrad en mí todo acceso, todo paso a la piedad para que ningún escrúpulo compatible con la Naturaleza turbe mi propósito fe-roz ni se interponga entre el deseo y el golpe! ¡Venid a mis senos maternales y convertid mi leche en miel, vosotros, genios del crimen, de allí de donde presidais (...) La hora de hacer mal! ¡Baja, horrenda noche, y envuélvete como un palio en la más espesa humareda del infierno!...<sup>31</sup>

Lo que ella invoca es una transformación a lo no humano, una desfiguración de su naturaleza. Dejar de ser quien es. Claro que esto la precipita a su propia destrucción.

Después de que Macbeth ha asesinado al rey ella no puede limpiar la 'sangre' de sus manos. Es decir, el crimen de sus pensamientos.

Ella obtiene, en apariencia, una fuerza para impulsar a Macbeth a realizar el crimen, pero va debilitándose hasta que muere. El estar viviendo lo que no es en realidad, la aniquila.

Macbeth también enferma a raíz de sus actos asesinos,

---

<sup>31</sup> Shakespeare, *Macbeth*, en *Obras Completas*, acto 1, escena V, p. 1605.

imagina ver un puñal con sangre y en otra ocasión el fantasma de Banquo; llega a creer que el mal sólo se afianza con mal. Continúa con sus crímenes hasta que Hécate decide intervenir diciendo a las brujas:

Hécate: ¿Cómo habeis osado comerciar y traficar con Macbeth en enigmas y asuntos de muerte, y yo, la dueña de vuestros encantamientos, el agente secreto de todos los males, nunca he sido llamada a participar o manifestar la gloria de nuestro arte? (...) De la punta del cuerno de la luna creciente pende una gota de vapor (...) yo la recogeré (...) destilada con artificios mágicos, hará surgir artificiales espíritus que (...) le precipitarán a su ruina.<sup>32</sup>

El mal se asocia con Hécate. Ella es capaz de conducir a Macbeth a su destrucción pues conoce su naturaleza. En el mismo parlamento que expresa a las brujas dice sobre Macbeth:

Hécate: ... Despreciará al hado, se mofará de la muerte y llevará sus esperanzas por encima de la sabiduría, la piedad y el temor. Y vosotras lo sabeis: la confianza es el mayor enemigo de los mortales.<sup>33</sup>

Y son precisamente estas características que ella señala, las que lo llevan a su muerte.

En esta obra la naturaleza nocturna sirve como escenario del mal. El crimen de Banquo y el del rey ocurren de noche.

La naturaleza es susceptible a modificaciones causadas por actos violentos. Lennox indica a Macbeth después de la noche en que muere el rey:

---

<sup>32</sup>Shakespeare, *Macbeth*, en *Obras Completas*, acto III, escena V, p. 1605.

<sup>33</sup>Shakespeare, *Ibid.*, p. 1605.

Lennox: ¡La noche ha sido horrible! Donde dormíamos, el viento ha derribado nuestras chimeneas; y dicen que se han oído lamentos en el aire, extraños gritos de muerte, voces que profetizaban, con acentos terribles, grandes conmociones y confusos sucesos, (...) ¡El ave de las tinieblas ha gemido toda la noche! ¡Algunos aseguran que la tierra ha tenido fiebre y ha temblado!...<sup>34</sup>

Ross se refiere a la naturaleza del día siguiente al homicidio, señalando:

Ross: Según el reloj, es de día, y, sin embargo, la sombría noche apaga la lámpara viajera. ¿Es que reina la noche o siente vergüenza el día, que las tinieblas cubran la cara de la difunta tierra que un vivo resplandor debía acariciar?<sup>35</sup>

La noche, la luna y los animales nocturnos como el buho y el gato adquieren gran relevancia. Se les asocia con el mal, y son símbolos femeninos. El gato y la luna ayudan a Hécate y a las brujas con objeto de causar desgracias.

Un último punto que debemos señalar es el referente a la medicina. Ya indicamos que en esos siglos las curaciones femeninas eran castigadas y se quería que estuviera en las manos de curas o de hombres estudiantes de medicina.

En *Macbeth* aparecen dos médicos, ambos hombres. En un parlamento Malcolm incluso designa los poderes curativos de uno.

Malcolm: ... Es una cura milagrosa de este virtuoso príncipe, que varias veces, desde que viene de Inglaterra se ha visto hacer (...) personas atacadas de extrañas dolencias, hinchadas y cubier-

---

<sup>34</sup> Shakespeare, *Macbeth* en *Obras Completas*, acto 11, escena 111, p. 1593.

<sup>35</sup> Shakespeare, *Macbeth* en *Obras Completas*, acto 11, escena 1V, p. 1596.

tas de úlceras que daba lástima verlas (...) las cura colgándoles del cuello una medalla de oro, mientras recita piadosas oraciones.<sup>36</sup>

Por qué no atacar una medicina donde se reza y se cuelgan medallas al cuello y en cambio, sí matar a mujeres porque aplicaban medios curativos a través de rituales y hierbas.

Es cuando se implanta la religión cristiana en la edad media, que los curas imitan las antiguas técnicas curando enfermedades a base de agua bendita, exorcismos y oraciones a su dios.<sup>37</sup>

Para que los creyentes se alejen y desconfíen de las mujeres y sus curaciones, se crea la figura de la bruja, que como ya hemos apuntado, representa el mal y la destrucción. Es entonces, que la imagen de la mujer vieja y sabia comienza a desvanecerse.

#### Amazona o Niña

Linda Schierse indica en su libro *The Wounded Woman* que existen dos patrones que surgen con mucha frecuencia en las mujeres. Al primero, lo denomina 'amazona' y al segundo, 'niña eterna'. Con respecto al primero explica que se encuentra cuando una mujer, por una parte obtiene poder, y por otra, niega su capacidad de relacionarse con los demás a través del afecto. Ella es capaz de poseer una gran fuerza, eficiencia, responsabilidad y seriedad; pero menosprecia lo espontáneo, lo imaginativo y el juego. Sobre la 'niña eterna' señala que se manifiesta cuando la mujer posee la identidad que los demás han

---

<sup>36</sup> Shakespeare, *Macbeth* en *Obras Completas*, acto IV, escena III, p. 1615.

<sup>37</sup> Barbara Walker, "The Crone Turns Witch," en *The Crone*, pp. 127-128.

proyectado sobre ella. Puede tomar el papel de la buena hija o de la esposa encantadora, entre otros; personificaciones que de suyo, niegan la complejidad de su ser.

Debemos agregar que el convencionalismo y autoritarismo no son prerrogativas exclusivas de las mujeres ya que suelen encontrarse en el hombre. Aunque en este estudio nos limitaremos a observarlo en la mujer.

Para explorar la figura de la amazona en textos dramáticos, examinaremos la obra *El Padre* de Strindberg y para ubicar la imagen de la 'niña eterna', analizaremos *Casa de Muñecas* de Ibsen y *El Zoológico de Cristal* de T. Williams.

La obra de Strindberg, *El Padre*, se desarrolla dentro de la casa de una familia donde habitan un capitán, su esposa, la madre de ésta, la nana de él y una hija del matrimonio.

En esta temática volvemos a topar con tres mujeres adultas que se dedican a destruir a un hombre, hasta llevarlo a la muerte. Además hacen creer al médico familiar que es el capitán mismo, quien se autodestruye.

Se hace referencia a la abuela de la niña dedicada a sesiones espiritistas. Bertha lo denuncia a su padre:

Bertha: Pues bien, estamos allá, por la noche, baja la luz de la lámpara, y en seguida, en aquella semiobscuridad, me obliga a sentarme delante de la mesa, con una pluma en la mano, y ésta sobre el blanco papel. Todo esto porque pretende que los espíritus van a escribir.

Capitán: ¿Cómo has podido ocultarme esa comedia?

Bertha: Perdóneme, padre mío. No me había atrevido a decírtelo porque la abuela me había afirmado que los espíritus se vengan cuando se habla...<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Strindberg, *El Padre*, en *La Señorita Julia/El Padre*, trad. Rosendo Diéguez, estudio preliminar Jorge Lafforgue, Biblioteca básica universal, num. 93 (Buenos Aires: Centro Editor

Observemos como opera una estrategia derogatoria contra la mujer dotada de poderes sobrenaturales, a pesar, de que la obra se sitúa en pleno siglo XIX. Las figuras femeninas siguen presentándose como destructoras del hombre. En uno de los últimos parlamentos el capitán condena a su mujer argumentando que:

Capitán: ¡Ciertamente! (...) ¡Y todas vosotras me habeis tratado como a un enemigo! Mi madre, que me hizo estropear para evitarse los dolores del parto; mi nodriza, que me inyectó sangre de mujer en las venas; mi hermana, que me enseñó a soportar su voluntad; la primera mujer a quien conocí, que me dio a cambio de primicias de mi corazón, una enfermedad de diez años; mi hija que reniega de mí, y tú, mi esposa, que me envías a la tumba.<sup>39</sup>

Este parlamento también ilustra la lucha por el poder entre la mujer y el hombre; misma que se repite en la obra, cada vez que el capitán y Laura se esposa se comunican entre sí. Es aquí donde se veía en Laura la característica de la amazona. Ella no se relaciona con el capitán afectuosamente, sólo busca dominarlo.

En la obra la rivalidad se presenta al discutir sobre la educación de su hija. El capitán quiere mandarla a estudiar a un colegio para que se convierta en institutriz; Laura por su parte, desea que sea una artista. El discute que, según la ley vigente los hijos se educan conforme a la fé paterna; observa que si se convierte en institutriz y no se casa, puede ganarse la vida. Y si contrae matrimonio le servirá para educar a sus propios hijos. Contrario a otras alternativas él señala dentro de la obra:

---

de América Latina, 1980), acto 1, p. 74.

<sup>39</sup> Strindberg, *El Padre*, acto 111, p. 110.

Capitán: ... No quiero hacer de Berta una mujer exigente, porque, soltera vieja, conocería la amargura del celibato. Tampoco deseo darla una educación y una profesión viriles, en el temor de que su futuro se encuentre en ella, en lugar de una esposa, un funcionario, un artista o bien un médico.<sup>41</sup>

A pesar de que en el siglo XIX comienza a admitirse a las mujeres en ciertas carreras universitarias, en esta obra observamos claramente cómo se limita a la mujer, asignándole el papel tradicional de esposa y madre.

A fin de imponer su idea, sobre el futuro de su hija, Laura hace dudar al capitán su paternidad con respecto a Berta, hecho que lo conduce hasta la muerte. En lugar de que la hija decidiera por sí misma su futuro, se da una lucha absurda entre padre y madre.

En esta cultura el papel de la maternidad lleva a la mujer, como lo demuestra Laura, a una relación tolerable con el hombre sólo cuando se le atiende como a un hijo; y a una lucha, cuando se le considera como pareja; pues entonces busca el dominio y no una comunicación.

El capitán describe a Laura como dueña de un talento maravilloso para hacer valer su voluntad.

En una de sus discusiones el capitán llora; Laura olvida su riña y lo consuela como a un hijo.

Laura: ¡Llora, pues hijo mío; llora como en otro tiempo! ¡Te acuerdas? Tomando el papel de madre fue como entré yo en tu vida. Tu cuerpo de gigante carecía de nervios como el de un niño nacido antes de tiempo o mal nacido.<sup>42</sup>

Mas adelante añade:

---

<sup>41</sup> Strindberg, *El Padre*, acto I, p. 60.

<sup>42</sup> Strindberg, *El Padre*, acto II, p. 94.

Laura: ... ¡Yo era tu amiga como madre! ¡Como mujer, era tu enemiga! Es el amor una lucha y yo no creo haberme dado nunca en ella! ¡Tomé cuanto quise!<sup>43</sup>

Observemos la incapacidad de esta mujer para relacionarse afectivamente con su compañero.

Algunas mujeres creen poder adquirir derechos dominando al hombre con quien conviven. Buscan un cambio entrando precisamente en el mismo juego que ha destruido a tantas mujeres a través de la historia, el del poder. Incluso someten a otras mujeres. No exploran un cambio real con respecto a sus personas y a su relación con los demás; sino solamente pasan del papel del dominado al dominante. No examinan su esencia como mujeres, pues no se preocupan por un crecimiento continuo de su conciencia ni por una forma profunda de auto-entendimiento.

Recordemos que la opinión más extendida sobre las amazonas de la mitología griega, nos remite a mujeres guerreras con la costumbre de cortarse o quemarse un pecho para poder manejar el arco y la lanza con mayor eficiencia.<sup>44</sup> Ya habíamos señalado anteriormente que la virtud griega en el hombre se asociaba al del buen guerrero.

Las amazonas no buscan un mundo propio, entran en el del hombre, incluso, mutilan su cuerpo para encajar mejor en el orbe que han elegido.

Las mujeres que asumen el patrón de la amazona se convierten en personas a la mitad, castran parte de su ser.

Con esto no quiero decir tampoco que la mujer deba seguir en el papel de sumisión. Existen cosas por cambiar en esta sociedad sexista. Algunas ya se han logrado como el derecho

<sup>43</sup> Strindberg, *Ibid.*, p. 95.

<sup>44</sup> *Diccionario de la Mitología clásica* 1, Falcon, et al., s.v. "amazonas."

a estudiar, a votar (en la mayoría de los países), a la administración de bienes propios (con la excepción de ciertos lugares). Pero creo que aquí hay dos niveles, uno el social y otro el personal. Y es en este último donde la mujer, utilizando un término empleado por Simone de Beauvoir, debe 'reencontrarse'. Lo anterior no se logra imitando conductas; deben buscarse las propias.

En cuanto a la relación de la mujer con otros seres humanos también debe indagar otras formas. Querer comunicarse con personas adultas, de la misma manera como se hace con hijos pequeños, es un error. En la obra *El Padre* tanto Laura como la nana tratan al capitán como un infante. El resultado es un contacto inmaduro con el otro.

En una conversación entre el capitán y su nana se ilustra lo anterior:

Capitán: ...Pero ¿Cómo es, dios mío, que siempre tratáis a los hombres cual si fueran niños?

Margarita: Probablemente porque todos sois engendrados por mujeres.<sup>45</sup>

La comunicación que se da entre mujer y hombre en esta obra, está lejos de lo que Simone de Beauvoir denomina como: el reconocimiento de dos libertades.

El enfoque de la pareja, que muestra Strindberg en *El Padre* es bastante convencional. En boca del capitán indica:

Capitán: ... ¡Ahí llegan los matrimonios de hoy! Antes se unía el hombre a una esposa, nada más que a una esposa, sin otro epíteto. En la actualidad es una amiga, es una madre, es una camarada lo que se escoge. ¡Los matrimonios razonados matan el amor! En otro tiempo se era marido y mujer. Hoy se es ac-

---

<sup>45</sup> Strindberg, *El Padre*, acto 1, p. 79.

cionista de una empresa social, y los tenedores de acciones se acuestan juntos por la noche. ¡Pero esto es contra natural!<sup>46</sup>

En la visión anterior se omite la libertad de uno de los miembros de la pareja, es decir la de la mujer. Se vislumbra a la mujer como esposa del hombre, no como un ser con el derecho a desarrollarse por sí misma.

Mr. Greg dice con respecto a la esencia de la mujer que el hombre la mantiene y ella le sirve.<sup>47</sup> Esta visión es análoga a la de Strindberg. También Balzac observa sobre el matrimonio que:

El destino de la mujer y su única gloria es hacer latir el corazón de los hombres. La mujer es una propiedad que se adquiere por contrato, un bien mueble, porque la posesión vale título; en fin, hablando propiamente, la mujer no es más que un anexo del hombre.<sup>48</sup>

¿Por qué no permitir una comunicación equitativa entre ambos sin jerarquías de dominio?

En *El Padre* el juego del poder se realiza cuando una de las partes trata al otro como hijo o hija para obtener una posición dominante o se permite que el otro adopte el papel de padre o madre para someterse.<sup>49</sup>

<sup>46</sup> Strindberg, *El Padre*, acto 11, pp. 95-96.

<sup>47</sup> Greg citado por Virginia Woolf, "Capítulo 3," en *Una Habitación Propia*, trad. Laura Pujol, Biblioteca Breve, 1a. reimpresión (Barcelona, Caracas, México: Editorial Seix Barral, 1983), p. 76.

<sup>48</sup> Balzac citado por Simone de Beauvoir, "Historia," en *El Segundo Sexo*, trad. Pablo Palant, 2 Vol (Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1981) 1:146

<sup>49</sup> Linda Schierse Leonard, "Finding Feminine Spirit," en *The Wounded Woman. Healing the Father-Daughter Relationship* (Boston and London: Shambhala Publications, Inc., 1982). pp. 162-163.

Este modelo negativo de relación hacia los demás es adoptado por Berta, pues tanto el capitán como Laura la incluyen en su juego.

Si bien es cierto que Strindberg presenta en esta obra personajes femeninos destructivos, es quizá con respecto a su personaje masculino, el capitán, donde emprende un leve intento de reflexión sobre la necesidad de un cambio. El cuestiona la absurda idea de que el hombre es fuerte y no debe sentir dolor.

En *El Padre*, el capitán comienza a llorar frente a su esposa:

Laura: ¡Cómo! ¡Lloras y eres un hombre!

Capitán: ¡Sí, lloro! ¿Por qué no he de llorar?  
 ¿No tiene ojos el hombre? ¿No tiene el hombre cuerpo, sentidos, sentimientos y pasiones? ¿No toma el mismo alimento? ¿No lo hieren las mismas armas? ¿No está sometido, de igual modo que la mujer, a las mismas influencias de la temperatura? Nos picáis, sangramos; nos acariciáis, sonreímos; nos envenenais, morimos. ¿Por qué el hombre no ha de llorar? Aquiles lloró a Briseo ¿Por qué el llorar ha de ser indigno del hombre?<sup>50</sup>

En efecto, el hombre debe aprender a mostrar sus sentimientos. El cambio que se debe dar no es sólo en la persona de la mujer, es también en el ser masculino. Las figuras que se han impuesto en ambos deben observarse con cuidado, pues tanto unos como otros son limitados por las exigencias de la cultura patriarcal.

Pasemos ahora al patrón de la 'niña eterna'. Este es el de la mujer dependiente que vive para agradar a los demás y toma la personalidad que le otorgan otros.

Esta figura femenina pudiera ubicarse a principios del

---

<sup>50</sup> Strindberg, *El Padre*, acto II, p. 94.

patriarcado, pues como hemos señalado la función de la mujer ha sido, desde tiempos remotos, la de servir al hombre. Y si bien es cierto que desde el siglo XVII y XVIII la mujer tiene acceso a una educación media en Europa, sus materias son diferentes a las que estudia un hombre. Aún en 1923 en Inglaterra el reporte Hadow afirma: "No juzgamos deseable divorciar la educación de la niña de sus deberes y oportunidades hogareñas."<sup>51</sup> En ese mismo país es hasta 1948 cuando se admiten mujeres en la carrera de medicina en Cambridge.

Ya en el siglo XIX había mujeres que demandaban disfrutar de independencia económica, poder poseer bienes propios, entrar a las universidades, obtener mejores oportunidades de trabajo, poder votar, pensar y actuar por sí mismas.

Sin embargo, una gran cantidad de mujeres eligieron dedicarse a su esposo e hijos únicamente.

La doctrina en esferas como la medicina, la literatura, las leyes y la religión, prescribían en el siglo XIX que la vida personal de las mujeres se centraba alrededor de su casa, marido e hijos.<sup>52</sup>

De esta manera se enseña a la mujer a ser no para ella, sino para los demás. Simone de Beauvoir expresó: "Ella es todo. Verdad, Belleza y Poesía: una vez más todo bajo la imagen del Otro. Todo excepto ella misma."<sup>53</sup>

En la obra *Casa de Muñecas* de Ibsen descubrimos que No-

<sup>51</sup> Deirdre Beddoe, "The changing image," en *Discovering Women's History* (London; Boston: Pandora Press, Melbourne and Henley, 1983), p. 60.

<sup>52</sup> Estelle B. Freedman and Erna Olafsen, "The adult woman: Personal life," en *Victorian Women* (Stanford California: Stanford University Press, 1981), p. 118.

<sup>53</sup> Beauvoir, "Introducción," en *El Segundo Sexo*, 1:15.

ra vive para su marido. Ella encarna 'la niña eterna' a quien su esposo le prohíbe comer almendras, le llama la atención por gastar mucho dinero y le indica cómo vestirse para una fiesta.

La amiga que la visita también la considera una niña.

Sra. Linde: Si, mujer (...) Bordar un poco y labores por el estilo (...) Eres una niña, Nora.<sup>54</sup>

Su amiga está convencida de que Nora ignora lo que es una existencia difícil. Nora le responde, sin embargo que ella le salvó la vida a su esposo con el dinero que pidió prestado a alguien, el cual sigue pagando sin que su esposo se entere.

Nora: ...Del dinero de la casa no podía economizar mucho porque Torvaldo tenía que comer bien. Tampoco podía dejar que los niños fuesen mal vestidos, porque todo lo que me daba para ellos me parecía intangible, como cosa suya.

Linde: ¡Pobre Nora! Por ende, tus necesidades personales han debido de pagar las consecuencias.<sup>55</sup>

Aquí observamos como ella da prioridad a las necesidades de su esposo e hijos y se olvida de las propias.

Nora sabe que Torvaldo disfruta la imagen que ella presenta al exterior. En la misma conversación con su amiga, menciona:

Nora: ... después de muchos años, cuando no sea yo tan bonita como ahora. ¡No te rías! Quiero decir cuando ya no guste tanto a Torvaldo, cuando ya no se divierta viéndome bailar y disfrazarme y declamar (...) Entonces sería bueno tener un cable al cual asirme (...) que tonterías. Ese día no llegará nunca.<sup>56</sup>

<sup>54</sup> Henrik Ibsen, *Casa de Muñecas*, en *Teatro Completo*, trad. y notas Else Wasteson, introd. Germán Gómez (Madrid: Aguilar, 1952), acto 1, p. 1149.

<sup>55</sup> Ibsen, *Ibid.*, p. 1152.

<sup>56</sup> Ibsen, *Ibid.*, pp. 1151-1152.

Ella podría haber continuado viviendo siempre así, para los otros; pero al final de la obra manifiesta haber comprendido que existieron factores muy insatisfactorios.

Cuando su esposo descubre lo del préstamo, lo único que le preocupa es cómo lo puede perjudicar a él mismo en su trabajo. En ese momento él se enfada con ella y le señala su incapacidad para educar a sus hijos pues ha falsificado una firma.

La esposa observa que desde que se casaron es el primer momento en que hablan el uno al otro con seriedad y sin jugar, como solían hacerlo siempre.

El se angustia sólo por sí mismo y no por ella.

Nora recuerda que así ha sido siempre su vida. Tanto con su padre como con su marido, ella ha estado siempre en un plano inferior.

Nora: ... Cuando vivía con papá, él me manifestaba todas sus ideas, y yo las seguía. Si tenía otras diferentes, me guardaba muy bien de decirlo, porque no le habría gustado. Me llamaba su muñequita y jugaba conmigo, ni más ni menos que yo con mis muñecas...<sup>57</sup>

Así fue adoptando desde chica el papel de 'niña eterna'.

Sobre su relación con Torvaldo comenta

Nora: Tú me formaste a tu gusto y yo participaba de él (...) o lo fingía (...) no lo sé con exactitud (...) Vivía de hacer piruetas para divertirme, Torvaldo. Como tú querías.<sup>58</sup>

Nora comprende que ha vivido para él, mientras que Torvaldo pensaba primero en él. Ella ignoraba lo que se debía a sí misma.

Torvaldo es incapaz de actuar en el mismo plano que Nora, atado como está a sus principios convencionales.

<sup>57</sup> Ibsen, *Casa de Muñecas*, acto III, p. 1195.

<sup>58</sup> Ibsen, *Ibid.*

Torvaldo: Nora, por ti hubiese trabajado con alegría día y noche (...) Pero no hay nadie que sacrifique su honor por el del ser amado.

Nora: Lo han hecho millares de mujeres.<sup>59</sup>

Y aquí Nora afirma una gran verdad. Cuántas mujeres han sacrificado su persona para convertirse en lo que el hombre espera de ellas.

Nora desea cambiar su actitud, y manifiesta a su esposo que va a abandonarlo pues tiene que educarse a sí misma. El responde que sus deberes son primero con su familia.

Torvaldo: ... ¿No son tus deberes con tu esposo y con tus hijos?

Nora: Tengo otros deberes...

Torvaldo: No los tienes. ¿Qué deberes son esos?

Nora: Mis deberes conmigo misma.

Torvaldo: Ante todo eres esposa y madre.

Nora: Ya no creo en eso, creo que ante todo soy un ser humano, igual que tú (...) o al menos, debo intentar serlo...<sup>60</sup>

De este modo ella rechaza ser la muñeca con quien jugaba Torvaldo y decide separarse de sus hijos quienes eran sus propios juguetes.

La figura de Nora es positiva en el sentido que abre el camino al cambio. Se despoja del papel de 'niña eterna' para emprender la búsqueda como ser humano. Esta propuesta no se había contemplado anteriormente en el teatro.

Esta obra escrita en 1879 creó grandes polémicas y protestas por toda Europa al ser representada. Esto no resulta sorprendente si pensamos que Ibsen representa a su personaje femenino, Nora como alguien con dignidad, capaz de pensar sobre su situación y de actuar para ella misma.

---

<sup>59</sup> Ibsen, Ibid., p. 1198.

<sup>60</sup> Ibsen, Ibid., p. 1197.

En la obra *El Zoológico de Cristal* de Tennessee Williams presenciamos otro aspecto tipificado por la figura de la mujer niña. En este caso, a diferencia de la obra de Ibsen, la mujer permanece en la misma situación en la que se encuentra.

Laura vive con su hermano Tom y con su madre Amanda. Esta última se relaciona con sus hijos como si fueran todavía unos niños. A su hijo le indica que debe sentarse derecho y a Laura le corrige su manera de comer.

Amanda: ... Cariño, no empujes la comida con tus dedos. Si tienes que empujar la comida con algo, lo que debes usar es un pedazo de pan. Debes masticar tu comida antes de tragarla (...) Ah, mastícala, mastícala, mastícala.<sup>61</sup>

Es difícil imaginar que este parlamento vaya dirigido a una persona que terminó sus estudios de secundaria hace tiempo, como es el caso de Laura.

Ya hemos explicado cómo algunas personas se relacionan con los demás a través de un proceso de puerilidad. Esta es la manera como Amanda se comporta con sus dos hijos y Laura ha aceptado adoptar el papel de una criatura.

Tanto su hermano como su mamá expresan que ella sólo se dedica a cuidar su colección de animalitos de cristal y a escuchar unos discos que pertenecían a su padre, el cual no vive con ellos.

Laura comenzó unos estudios como secretaria, pero los abandonó por su exagerada timidez para relacionarse con otras

---

<sup>61</sup> ...Honey don't push your food with your fingers. If you have to push your food with something, the thing to use is a crust of bread. You must chew your food (...) before swallow it down (...) chew, chew, chew.  
*El Zoológico de Cristal* de Tennessee Williams, en *The United States in Literature* de James E. Miller Jr., Robert Hayden, y Robert O'Neal (U.S.A.: Scott, Foresman and Company, 1976), p. 286.

personas.

Su madre quiere que su hija se case. Convence a su hijo que invite a algún amigo a cenar.

Para esa velada Amanda se dedica a vestir y a arreglar a Laura, como si estuviera jugando con una muñeca. Su hija observa que tal parecería que se aprestaran a tender una trampa. Y la madre responde:

Amanda: Así es. Todas las niñas bonitas son trampas. Y los hombres esperan que lo sean.<sup>62</sup>

Amanda quiere que su hija, incapaz de trabajar, encuentre un marido que pueda sostenerla.

Para la cena de presentación con Jim, el amigo de Tom, Amanda no sólo arregla a Laura sino hace algunos cambios en su casa, como una lámpara y una alfombra.

Laura no se atreve a estar con Jim pues observa que se trata del mismo muchacho que le gustaba en la secundaria. Su familia tiene que insistir para que ella pase a la mesa con los demás.

Una vez que Laura platica a solas con Jim, pues Amanda y Tom se alejan a la cocina, ella va adquiriendo algo de confianza y le confiesa a Jim que dedica su tiempo a cuidar su colección de cristal.

Laura: ... No pienses que me siento sin hacer nada. Mi colección de cristal requiere de mucho tiempo. El cristal es algo que uno debe cuidar muy bien.<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup>Tennessee Williams, *El Zoológico de Cristal*, Ibid., p. 303.

<sup>63</sup>...Don't think I sit around doing nothing! My glass collection takes a good deal of time. Glass is something you have to take good care of.  
Tennessee Williams, *El Zoológico de Cristal*, Ibid., p. 315.

Estos animales de cristal son una imagen de la propia fragilidad de Laura y lo remoto que se encuentra ella de la vida.<sup>64</sup>

De Laura han hecho una persona que parece vivir encerrada dentro de un enorme cristal. Estática como su colección. Esta pasividad es parte del patrón de la 'niña eterna',<sup>65</sup> ya que mujeres así, al igual que los personajes de Cenicienta y La Bella Durmiente esperan al hombre que les ofrecerá dicha y seguridad en sus vidas. En lugar, como señala Simone de Beauvoir, de intentar por ellas mismas esa difícil e incierta empresa.<sup>66</sup>

En esta obra, como en Cenicienta, Amanda deseaba que después de conocerse Jim y Laura, éstos se casaran. Pero Amanda no cuenta con el hecho que Jim ya ha encontrado a una mujer simpática, calmada y hogareña, como lo señala él mismo, con quien casarse.

A la mujer se le va orientando a esta pasividad desde pequeña. Sus juegos van preparándola a cumplir con el papel de ama de casa y madre. La muñeca, según Simone de Beauvoir, no representa para la niña sólo su doble sino también su hijo. Laura debe aprender a cuidar bien sus animalitos de cristal, para, en el futuro, brindar los mismos cuidados a sus propios hijos. Beauvoir señala que la adolescente abandona sus muñecos por el espejo con el cual aprenderá a ser objeto. "La mujer... se sabe, se hace objeto y cree verdaderamente verse en el espejo: pasivo, y dado, el reflejo es una cosa..."<sup>67</sup> Y co-

---

<sup>64</sup>Linda Schlerse, "The Eternal Girl," en *The Wounded Woman*, p. 42.

<sup>65</sup>Linda Shierse, *Ibid.*, p. 37.

<sup>66</sup>Simone de Beauvoir, "Historia" en *El Segundo Sexo*, 1:177.

<sup>67</sup>Simone de Beauvoir, "La Narcisista," en *El Segundo Sexo*, 11: 415.

mo ella misma añade, es a través de la ropa y zapatos incómodos que se le impone la moda, con lo que va convirtiéndose en un ser impotente, alejada de la realidad, si uno piensa en los tacones altos que le separan a una del suelo.

Recordemos que Amanda compra ropa para su hija el día de la cena e insiste que se mire al espejo; convirtiendo a Laura, de esta manera, en una imagen estática, en un muñequito de cristal más.

Jim es la única persona que observa cómo Laura ha exagerado un defecto físico que es sumamente pequeño, refiriéndose a su cojera. La verdad es que su pasividad ante la vida complementa su parálisis.

Jim le sugiere que piense en ella misma como una persona superior en algún aspecto. Pero Laura es incapaz de abandonar su papel de 'niña eterna', actitud que la va alejando cada vez más de la posibilidad de relacionarse con el mundo y sobre todo consigo misma.

## CAPITULO 111

### LA MUJER EN EL ESCENARIO

Yo podía vivir siempre en mi arte, pero nunca en mi vida.

Ingmar Bergman. (Sonata de Otoño)

La aparición de la mujer como actriz se remonta a la época de los mimos latinos como lo describe Jenofante: durante una representación efectuada por dos mimos, un niño y una niña, que eran propiedad de un maestro bailarín de Siracusa, se empleaban danzas, gestos y palabras representando el amor de Dioniso y Ariadna. Esta presentación se efectuó en una casa privada, en donde Sócrates fue uno de los invitados.<sup>1</sup>

Los mimos mostraban originalmente un sketch dramático, el cual, en ocasiones, contenía bastante crudeza.

Tanto los hombres como las mujeres dedicados a la mímica desplegaban sus habilidades en los mercados, festivales, casas privadas y sitios donde los contrataran.

Al parecer, en la edad media también hubo algunas actrices; pero es en la comedia del arte italiana donde figuraban las primeras actrices profesionales.

Isabella Andreini (1562-1604) es quizá una de las mejor conocidas. Figura como actriz, dramaturga y poetisa. Dentro de la comedia crea el personaje de la enamorada.

Otras actrices de la comedia son Orsola Cecchini, cono-

---

<sup>1</sup>The Oxford Companion to the Theatre, s.v. "Mime.

b) Latin."

cida como Flaminia y Virginia Andreini o Florinda.<sup>2</sup>

Es en éste período cuando, por primera vez, las actrices conquistan una posición importante en el teatro.

En Francia aparece la actriz y el actor profesionales al mismo tiempo.

En ese país destaca Marié Venier (1590-1619), quien es miembro de la compañía del Hotel de Bourgogne.<sup>3</sup> Encarna el personaje de reina en varias tragedias.

En Madrid la mujer puede dedicarse a la actuación sólo hasta el año de 1587. Los muchachos jóvenes representaban todavía papeles femeninos de las obras, y era exclusivamente en las danzas, donde las mujeres adquirieron popularidad. No es sino hasta 1615 cuando en los teatros españoles prohíben a los niños personificar papeles femeninos y a las mujeres actuar personajes masculinos.<sup>4</sup>

El drama isabelino no aceptaba actrices. Las heroínas de Shakespeare y de otros dramaturgos eran interpretados por niños y muchachos. Es hasta tiempos de la restauración, por 1660 cuando aparece la mujer en un escenario inglés.

No se conoce el nombre de la primera actriz inglesa; sólo se sabe que representó a Desdémona en 1660, abriendo con esto el camino a otras actrices como Nell Gwynn, Mrs. Barry y Mrs. Bracegirdle.<sup>5</sup>

En la Inglaterra del siglo XVIII sobresale Hannah Pritchard, actriz de la compañía de Garrick quien representa

<sup>2</sup> Toby Cole and Helen Krich Ed., "Italy," en *Actors on Acting* (New York and Canada: Crown Publishers, Inc., 1970), p. 44.

<sup>3</sup> *The Oxford Companion to the Theatre*, s.v. "actor, actress, acting."

<sup>4</sup> Toby Cole and Helen Krich Ed., "Spain," en *Actors on Acting*, p. 66.

<sup>5</sup> *The Oxford Companion to the Theatre*, s.v. "actor,

a Lady Macbeth, a la reina Gertrudis y a Beatriz.<sup>6</sup>

Observemos que desde que la mujer personifica papeles femeninos en el teatro, éstos corresponden a las figuras falsificadas que ha creado un sistema patriarcal.

No nos detendremos aquí a detallar sobre estas imágenes pues ya hemos analizado algunas, en el capítulo anterior. Señalemos sin embargo, que la actriz representa personajes que le van a distanciar de la complejidad real de una mujer como ser humano.

Sobre la actriz, Simone de Beauvoir señala que: "... permanece en peligro ... pues debe seducir sin descanso al público y los hombres."<sup>7</sup> Sus deberes profesionales son el cuidado de su indumentaria, de su belleza y la gracia con la cual se exhibe a los demás.<sup>8</sup>

Las características antes indicadas se encuentran muy lejanas al trabajo que realizaban las ménades para sí mismas en los rituales, los cuales posteriormente se convirtieron en teatro.

Cierto es que las actrices, al igual que las bailarinas y las cantantes han disfrutado de una independencia concreta en la sociedad desde los siglos XVI y XVII, pues solventan sus necesidades económicas con la paga de su trabajo. Pero a la vez, su profesión las aparta de su propia persona, al imponerles una imagen estática y equívoca de la mujer; ya sea satanizada o glorificada.

---

actress, acting."

<sup>6</sup> Toby Cole and Helen Krich Ed., "England," en *Actors on Acting*, p. 138.

<sup>7</sup> Simone de Beauvoir, "Prostitutas y Hetairas," en *El Segundo Sexo*, trad. Pablo Palant, 2 Vol. (Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1981) 2:353.

<sup>8</sup> Beauvoir, "La mujer independiente," *Ibid.*, 2:49.

No es sino hasta que comienzan las representaciones postmodernistas en nuestra época, cuando se va a ir abandonando el trabajo de los actores y actrices con un personaje, a fin de comenzar a entrenar al individuo para enfrentarse con su vida.

Lo anterior se comprende ya que el postmodernismo, a diferencia del modernismo, prefiere las experiencias a los hechos determinados. En el caso del teatro, la experiencia del cotidiano del actante en lugar de un personaje ya definido.

A partir de los años setentas, el teatro postmodernista se relaciona con la antropología, la etología y la biología; así como con otras disciplinas que auxilian al arte dramático en el redescubrimiento de una cultura no evidente dentro de nuestro mundo racionalista. Es decir, perseguir un cambio que consista en explorar dentro de uno mismo más que afuera, un modo de vida más reflexivo.

El postmodernismo rompe con un tiempo lineal para establecer en cambio uno circular que se detiene en un 'ahora'.

El director de escena Richard Foreman aprovecha un recurso pictórico de la imagen y detiene su pensamiento al montar escenas enmarcadas análogamente a como aparecen en la introspección.

Robert Wilson escenifica dimensiones caracterizadas por un tiempo lento y acciones que se repiten suficientes veces para forzar al espectador a observar diferentes aspectos de cada movimiento.

Dentro del teatro postmodernista podemos ubicar al teatro personal, el cual se refiere a representaciones concebidas y actuadas por la misma persona.<sup>9</sup> En este teatro siempre se manifiesta material de la vida del individuo o individuos que

---

<sup>9</sup>Michael Kirby, "Introduction," *The Drama Review*, Vol. 23, No. 1, T81 (March, 1979):p.2.

realizan el trabajo.

En el presente capítulo nos acercaremos al teatro personal que realiza Roberta Sklar en Estados Unidos junto con Clare Coss y Sondra Segal a partir de 1973.

Sus trabajos resultan de gran interés ya que están creando representaciones sobre la mujer, diferentes a las que existen dentro del teatro modernista, como apuntaremos más adelante.

Ellas desarrollan una trilogía a la cual titulan *El Ciclo de las Hijas*. En dicha obra muestran cómo es la vida de las mujeres dentro de un sistema patriarcal.

La primera obra llamada *Hijas* estudia la relación entre madre e hija, tan eclipsada en nuestros tiempos.

Sobre esta relación Madonna Kolbensschlag asegura que la hija desde pequeña aprende a leer mensajes ambivalentes de su madre, sobre lo que significa ser mujer y hasta el miedo que siente en ocasiones de serlo.<sup>10</sup>

La segunda parte denominada *Hermana*, se refiere al mundo del amor, la traición, la competencia y la alianza que existe entre hermanas.

La tercera, *Electra habla*, consta de dos partes. En la primera aparecen los personajes de Clitemnestra, Ifigenia, Cassandra y Atenea con la intención de expresar lo que desapruaban de su papel en la trilogía de Esquilo. Después aparece Electra quien trata de charlar sin conseguirlo. Descubre que no puede hablar por ella misma, a condición de abandonar los factores que la atan al patriarcado.

Según la experiencia profesional de Roberta Sklar en el teatro, cuando una mujer comienza a manifestarse por sí misma, los primeros intentos resultan declaraciones inexpertas, pues

---

<sup>10</sup>Madonna Kolbensschlag, "Snow White and her Shadow," en *Kiss Sleeping Beauty Good-Bye* (Toronto, New York, London, Sidney and Auckland: Bantam Books, 1981), p. 38.

más bien se le ha enseñado a guardar silencio que a expresarse.<sup>11</sup>

La segunda parte, de la tercera obra, en la trilogía presenta a una niña que se introduce a la fuente de poder y a una actitud de gran temor hacia su vida. Posteriormente, una adolescente discute con su mamá en una cocina, también aparece una madre dando consejos a una de sus hijas la noche anterior a su boda.

La última imagen de la obra muestra a Electra quien decide partir de su casa para ser autosuficiente.

A Sklar siempre le ha preocupado el poder externar una realidad interna, en su teatro.

Sobre la realidad interna femenina, ella apunta: Para las mujeres, la realidad interna está llena de la represión social de su femeneidad. Hay capas y capas de ello. Las primeras capas son de rabia (...), pero luego emerge capa tras capa de un auto-conocimiento reprimido. Esa realidad es el contenido del teatro femenino- y la base de todo mi trabajo, cuando escribo, cuando desarrollo técnicas de actuación feministas o cuando dirijo.<sup>12</sup>

La mujer, debe comenzar a fijarse en qué momentos razona a instancias de un orden patriarcal y cuando por ella misma. La misoginia, al igual que el patriarcado existen en

---

<sup>11</sup> Roberta Sklar, "Toward creating a women's theatre," en *The Drama Review*, Vol. 24, No. 2 T 86 (June, 1980): p.25.

<sup>12</sup> For women the internal reality is filled with the social suppression of womanhood. There are layers and layers of it. The first layers are rage (...) but then there is a layer after layer of suppressed self-knowledge. That reality is the content of women's theatre - and the basis of all my work, whether it be writing, the development of feminist acting techniques or directing. Roberta Sklar, "Toward crating a women's theatre," p. 30.

las profundidades tanto de la mujer como del hombre.

Uno debe desaprender estos patrones tan inculcados.

A la mujer se le ha enseñado a desconfiar de su cuerpo, sus percepciones. Para Roberta Sklar, las mujeres deben aprender a escuchar sus propias voces, sus cuerpos, utilizar sus impulsos y desistir de aquella ilusión que siempre existirá alguien que sabe mejor lo que ellas son y quieren.<sup>13</sup>

Es interesante observar que en su trilogía, Sklar sale del marco tradicional de la obra dramática que presenta a la mujer sólo en su relación con los hombres; y muestra en cambio la comunicación con otras mujeres (madre, hermanas), tan fundamental para la vida.

Roberta Sklar percibió que para la mujer podía resultar difícil ser actriz, pues en su vida se le instruye a no actuar, a ser pasiva; un actor en cambio analiza la conducta humana y la representa. Es por esta razón que ella comprende la necesidad de buscar una técnica de actuación femenina. Necesitaba encontrar un camino propio, diferente al que le ofrecía una perspectiva actoral masculina.<sup>14</sup>

Si el acercamiento tradicional a la actuación comprende trascender barreras y romper defensas antes de construir un personaje; ésto no se aplica a la mujer. Sklar indica que ella no pretende romper defensas femeninas, pues dichas son necesarias para sobrevivir en un mundo donde a las mujeres no se les considera humanas.

Roberta Sklar decide situar, sostener y construir una fuerza psíquica en sus actrices en lugar de destruir partes de sus personas. Asimismo les pide que trabajen con sus sentimientos pues señala que la mujer, en ocasiones, se satura de sentimientos y debe aprender a darles forma, control y proyec-

---

<sup>13</sup> Roberta Sklar, "Toward creating a women's theatre," p. 39.

<sup>14</sup> Roberta Sklar, *Ibid.*, p. 35.

tarlos conscientemente.<sup>15</sup>

Su teatro presenta situaciones de la vida de las mujeres las cuales sitúa en un 'ahora', es decir en un tiempo presente; en lugar de seguir una estructura lineal, como lo haría el teatro modernista.

En sus representaciones Roberta Sklar trata temas femeninos como la maternidad y los sentimientos sobre el cuerpo de la mujer entre otros.

Su grupo actúa aquellos temas implícitos en las experiencias femeninas con la finalidad de iniciar un conocimiento sobre la naturaleza interna de cada mujer.

Como se observa, su teatro personal busca crear personajes que muestren a la mujer de una manera real y compleja; señala los patrones patriarcales arraigados en la psique femenina, así como las verdaderas necesidades que propicien la realización de las mujeres como seres humanos. En estas representaciones exploran sus posibilidades de auto-conocimiento y la facultad de expresarse por ellas mismas. También investigan un entrenamiento de actuación que ayude a las mujeres a conocerse en lugar de representar lo que el orden patriarcal considera como un personaje femenino deseable.

El teatro personal que trabaja sobre la mujer, brinda la posibilidad de encontrar partes desconocidas e importantes en la persona para darles forma de expresión a través de la actuación.

Para ubicar las funciones y limitantes del teatro personal frente a la modalidad terapéutica, basta observar algunos aspectos del segundo y la naturaleza del primero.

El Dr. J.L. Moreno, iniciador del psicodrama y la sociometría, pidió a una actriz quien siempre representaba mujeres angelicales que cambiara de personajes. Esto después de que

---

<sup>15</sup> Roberta Sklar, Ibid.

su esposo comentara a Moreno que ella le pegaba y estaba siempre irritada. La mujer comenzó a incluir partes de su propia personalidad en sus personajes y después de un tiempo cambió su mal carácter. Moreno logró también convencer al esposo de la actriz que saliera a escena con ella. Los diálogos improvisados fueron haciéndose cada vez más semejantes a sus escenas hogareñas. Trataron sobre las familias de ambos, sus infancias y sus planes para el futuro.<sup>16</sup>

Moreno analizó estos psicodramas y se percató de que las dificultades que existían entre ellos se habían superado.

El psicodrama busca curar una patología y superar conflictos.

El teatro personal en cambio ayuda a explorar partes de uno mismo, no resuelve problemas.

El director André Gregory define a la actuación personal de esta manera:

André: tú eres el personaje, de manera que no tienes una situación imaginaria donde situarte. Lo que haces, de hecho, es preguntar esas preguntas que Stanislavski indicaba que debía hacer un actor constantemente sobre su personaje. ¿Quién soy? ¿Por qué estoy aquí? ¿De dónde vengo? Y ¿A dónde voy? Pero en lugar de aplicarlas a un personaje, las aplicas a tí mismo.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> J.L. Moreno, "Historia," *Psicoterapia de grupo y Psicoanálisis*, trad. Armando Suárez (México, F.C.E., 1975), pp. 30-31.

<sup>17</sup> ...you're the character, so you have no imaginary situation to hide behind, and you have no other person to hide behind. What you're doing, in fact, is asking those questions that Stanislavski said that the actor should constantly ask himself as a character- Who am I? Why am I here? Where do I come from? and Where am I going? But instead of applying them to a role, you apply them to yourself. Wallace Shawn y André Gregory. *My dinner with André* (New York: Grove Press, Inc., 1981), pp. 25-26.

Este método lleva al actor y a la actriz a observarse en su cotidiano ya que el tema es uno mismo.

Gregory menciona que uno está tan ocupado representando el papel de padre, de amigo, de escritor y otros roles en la vida que nos olvidamos de lo que en verdad sentimos. El sugiere que uno detenga esta actuación y trate de escuchar lo que existe realmente dentro de sí.

Sobre esos personajes que presentamos a los demás él señala:

André: ...la gente se aferra a estas imágenes de padre, madre, esposo, esposa (...) pues aparentemente ofrecen un terreno firme (...) ¡Qué significan? Una esposa. Un esposo. Un hijo. Un bebé agarra tus manos, y de pronto allí está este hombre que puede levantarte del suelo y después se va...<sup>18</sup>

Uno actúa constantemente en su cotidiano. Por lo antes señalado es importante observar cuidadosamente dentro y fuera del escenario, para así poder descubrir cuándo estoy representando lo que los demás desean o esperan de mí y cuándo estoy tratando de encontrar lo que verdaderamente quiero o necesito realizar.

Recordemos que este tipo de teatro requiere que el actor y la actriz aprendan a detenerse y observar su presente.

Siento que el teatro personal puede acercarnos a un conocimiento de lo que somos. Y es precisamente este punto el que se asemeja al trabajo de búsqueda interna que realizaban las ménades en sus rituales dionisiacos.

---

<sup>18</sup>...People hang on to these images of father, mother, husband, wife (...) because they seem to provide some firm ground. (...) What does that mean? A wife. A husband. A son. A baby holds your hands, and then suddenly there's this huge man lifting you off the ground, and then he's gone...  
Wallace Shawn y André Gregory, *My dinner with André*, p.112.

## El Teatro Personal como trabajo en proceso

El trabajo práctico de esta investigación está en proceso al igual que el teórico, como indicamos en el proyecto de tesina.

En el campo práctico me propongo mostrar algunas figuras falsificadas de la mujer en el teatro y otros medios de comunicación; observando cómo afectan éstas a la mujer en sus relaciones cotidianas con los demás.

Simone de Beauvoir observa cómo en ocasiones, aunque las leyes cambien para favorecer la condición de la mujer, es por el rigor de las 'costumbres' que su situación continúa siendo la misma. Yo pienso que las imágenes y 'costumbres' que se le van inculcando desde que es niña constituyen una barrera enorme para que las mujeres podamos ser, no para los demás, sino para nosotras mismas.

La segunda parte de mi ejercicio práctico consiste precisamente en auto-observar las 'costumbres' personales que no nos permiten identificarnos realmente con nuestra propia persona, pues únicamente nos atan al concepto de mujer que conviene a un sistema patriarcal como el que habitamos.

El observar características propias por medio de elementos teatrales, tal como representar acciones en un espacio determinado, resulta una ayuda que brinda el arte teatral a quien realiza un trabajo de conocimiento individual.

En el ejercicio práctico el equipo de trabajo (tres mujeres) va a explorar qué elementos del teatro le ayudan a expresar partes de sí mismas y cuáles le distraen; para después integrar aquellos que puedan auxiliar a nuestro teatro personal.

En el ejercicio emplearemos diapositivas para mostrar algunas de las figuras femeninas a las cuales ya nos hemos referido.

Buscaremos un espacio teatral que facilite el trabajo de introspección, como es el teatro del espacio múltiple de la Facultad de Filosofía y Letras, pues es neutro como espacio. El sitio destinado para el público y los actores no está en dos niveles muy diferenciados entre sí. Creo que un espacio con estas características es idóneo para representar y explorar situaciones del cotidiano.

Un teatro que ubica al escenario como entidad especializada y separada de la vida sólo sirve para presentar situaciones ajenas a la vida del actor.

Para nuestro trabajo práctico leímos fragmentos de novelas en las cuales se hablaba de la situación de la mujer contemporánea (cuando vive sola, al hablar de su relación con otras personas, etc.) y creamos después situaciones propias a las que nos remitían las lecturas.

Exploramos el ambiente físico donde se lleva a cabo nuestra experiencia y posteriormente la recreamos en la presentación. Después narramos o actuamos nuestra situación.

Con estos ejercicios nos percatamos de las defensas que solemos levantar por temor a que otras personas nos hagan daño.

Comentamos nuestra relación con otras personas.

Expresamos la manera en que concebimos nuestro propio cuerpo. Asimismo descubrimos algunas conductas con las que nos discriminamos a nosotras mismas.

En la primera fase del trabajo no encontramos difícil expresarnos, pero cuando se seleccionaron los textos personales que se iban a presentar en el ejercicio, indiqué que debíamos memorizarlos y percibimos que se perdía el sentido de nuestros diálogos. Este tipo de texto no se aprende y repite como una obra dramática terminada. Nuestro material se moldea en una auto-exploración que está en proceso. Debemos

acercarnos a él de una manera libre, e incorporar nuevas reflexiones sobre las situaciones personales que presentemos.

Estas experiencias nos han dado la posibilidad de observar partes de nuestro propio ser, lo cual ha resultado vital en nuestro proceso de auto-conocimiento.

## BIBLIOGRAFIA

- Beauvoir, Simone de. *El Segundo Sexo*. Trad. Pablo Palant. 2 Vol. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1981.
- Campbell, Joseph. *The Way of Animal Powers*. Vol. 1. London: Summerfield Press, 1983.
- Cole, Toby and Krich, Helen. *Actors on Acting*. New York and Canada: Crown Publishers, Inc., 1970.
- Davenport Adams, W.H. *Witch, Warlock and Magician*. London: Chatto and Windus, Picadilly, 1889.
- Eliade, Mircea. *Rites and Symbols of Initiation. The Mysteries of Birth and Rebirth*. Harper Torchbooks. TB1236. New York: Harper and Row Publishers Incorporated, 1965.
- El Chamanismo y las Técnicas arcaicas del Extasis*. Trad. Ernestina Champourcin. Sección de obras de Antropología. 2a. edición. México: F.C.E., 1976.
- Tratado de Historia de las Religiones*. Trad. Tomás Segovia. 3a. edición. México: Editorial Era, 1979.
- Esquilo. *La Orestíada en Tragedias*. Trad. D. Fernando Segundo Brieua Salvatierra. México: Ediciones Ateneo. 1976.
- Eurípides. *Las Bacantes en las diecinueve Tragedias*. Trad. e introducción Angel Ma. Garibay. Col. "Sepan Cuantos ..." 14a. edición. No. 24. México: Editorial Porrúa, S.A., 1983.
- Graves, Robert. *The Greek Myths*. 2 Vol. Great Britain. Penguin Books, 1964.

- La Diosa Blanca. Trad. Luis Echavarrí. El Libro de Bolsillo. 2 Vol. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- Harrison, Jane. *Themis: A Study in the Social Origins of Greek Religion.* London: Merlin Press, 1963.
- Ibsen, Henrik. *Casa de Muñecas en Teatro Completo.* Trad. y notas Else Wasteson. Introd. Germán Gómez. Madrid: Aguilar, 1952.
- Kaeberlin, Herman. "A Shamanistic Performance of The Coast Salish." *American Anthropologist.* New Series. 20(1918).
- Kerényi, C. *The Gods of the Greeks. Myth and Man.* Edit. Joseph Campbell. Trad. Norma Cameron. Great Britain: Jarrold and Sons LTD Norwich, 1951.
- Kirby, Ernest Theodore. *UR-DRAMA: The Origins of Theatre.* New York: New York University Press, 1975.
- Kitto, H.D.F. *The Greeks.* Great Britain: Penguin Books, 1979.
- Nietzsche, F. *El Nacimiento de la Tragedia.* Introd. y notas de Andrés Sánchez. El Libro de Bolsillo, 6a. edición. No. 456. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1981.
- Shakespeare, William. *Macbeth en Obras Completas.* Trad. y notas Luis Astrana. Madrid: Aguilar, 1961.
- Schierse Leonard, Linda. *The Wounded Woman. Healing the Father-Daughter Relationship.* Boston and London: Shambhala Publications, Inc., 1982.
- Sklar, Roberta. "Toward creating a women's theatre" en *The Drama Review.* Vol. 24. No. 2 T86 (June, 1980).
- Stevens, Dr. Anthony *Archetypes.* New York: William Morrow and Company, Inc., 1982.
- Strindberg, A. *El Padre en La Señorita Julia/El Padre.* Trad. Rosendo Diéguez. Estudio Preliminar Jorge Lafforgue.

Biblioteca Básica universal. No. 9. Buenos Aires:  
Centro Editor de América Latina, 1980.

*The Oxford Companion to the Theatre.* S.v. "actor, actress,  
acting."

*The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets* por Barbara  
Walker. S.v. "sige."

Walker, Barbara. *The Crone. Woman of Age, Wisdom and  
Power.* U.S.A.: Harper and Row Publishers, Inc., 1985.

Wasson, R. Gordon, Hofmann, Albert; y Ruck A.P. *El Camino  
a Eleusis. Una solución al enigma de los misterios.*  
Trad. Felipe Garrido. Breviarios. No. 305. México:  
F.C.E., 1980.

Williams, Tennessee. *El Zoológico de Cristal en The United  
States in Literature.* de James E. Miller Jr., Robert  
Hayden y Robert O'Neal. U.S.A.: Scott, Foresman and  
Company, 1976.

Woolf, Virginia. *Una Habitación Propia.* Trad. Laura Pujol.  
Biblioteca Breve. Barcelona, Caracas, México: Edito-  
rial Seix Barral, 1983.