

18

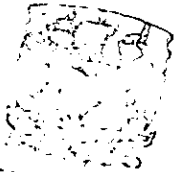


UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

COLEGIO DE TEATRO

RICHARD SCHECHNER: TRAYECTORIA DE UN HOMBRE DE TEATRO



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COORDINACION DE LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADA EN LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO

PRESENTA: CARMEN ESTELA MASTACHE MARTINEZ

DIRECTOR: MTRO. RICARDO GARCIA ARTEAGA AGUILAR



OCTUBRE 2000

284919



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE TEATRO

**RICHARD SCHECHNER: TRAYECTORIA DE
UN HOMBRE DE TEATRO**

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADA EN LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO
P R E S E N T A:

CARMEN ESTELA MASTACHE MARTÍNEZ

Director: Mtro. Ricardo García Arteaga Aguilar

OCTUBRE 2000

Para Claudy

Por acompañarme,
escucharme,
sonreirme
siempre
a lo largo de toda esta investigación.

Por su generosidad académica

Por las metáforas sin fin.

Agradecimientos

- * a Ricardo Esquerra, mi amoroso cómplice, por los diálogos a carcajadas y a gruñidos.
- * a Kaaren por los pensamientos silenciosos.
- * a mi mamá, por la confianza y la serenidad.
- * a mi papá por su apoyo incondicional a mi carrera.

- * a Sisu por abrir las puertas.
- * a Omar Valdés por su gentil disposición para siempre apoyarme y escucharme.

- * a mis asesores: Ricardo García, Fidel Monroy y Oscar Armando por sus acertados comentarios metodológicos y académicos.
- * a Nicolás Núñez quien generosamente me compartió material bibliográfico sobre Schechner.

- * a Karina Jiménez, por las charlas vividas, las soñadas y las imaginadas.

- * A Carlos Corona, Nayeli Forcada, Viviana Aguirre, Nacho, Mariano Cossa, Iona Weissberg, Luis Mario Moncada, Alejandra Maldonado, Paula López, Martha Amezcua, Iliana, Veró Alvarado, Margarita Krap, Sres. Esquerra, José Luis Castillo, Alejandro Ortíz, Mariana Giménez, Jorge Zárate, todos ellos cariñosos amigos, colegas, y/o testigos de este proceso en sus diferentes etapas.

ÍNDICE

	pag.
RESÚMEN	
INTRODUCCIÓN	
CAPÍTULO 1 Teatro Norteamericano	1
1.1 Teatro moderno	1
1.2 Teatro Estadounidense	4
1.2.1 Antecedentes	4
1.2.2 Panorama de los años sesenta y setenta	5
1.2.3 Principales manifestaciones y grupos de teatro estadounidenses	10
CAPÍTULO 2 Las primeras características del Teatro Ambientalista	21
2.1 El Theater Performance Group	21
2.2 Espacio	30
2.3 Participación	32
2.4 Desnudez	35
2.5 Intérprete	40
2.6 Dramaturgo	42
2.7 Director	43
2.7.1 Método	44
2.8 Otras opiniones sobre el Teatro Ambientalista	47

	pag.
CAPÍTULO 3 Reflexiones teóricas sobre el teatro	50
3.1 Ritual y Teatro	51
3.2 Sociología, Antropología y Teatro	61
3.3 Etología y Teatro	63
3.4 Kinésis y Teatro	69
CAPÍTULO 4 Teoría de la Representación	73
4.1 Teoría de la Representación	73
4.1.1 El Juego	79
4.2 Espacio	81
4.3 Intérprete	85
4.4 Dramaturgia	88
4.5 Ensayos y Talleres	90
4.6 Audiencia - Público	93
CAPÍTULO 5 Reflexiones más recientes	
5.1 La experiencia intercultural	99
5.1.1 Intérprete	99
5.1.2 Wayang	105
5.2 Los eventos masivos	107
5.2.1 La calle	107
5.2.2 Ramlila	111
5.2.3 Waehma	114

	pag.
5.3 El Futuro del Ritual	117
CONCLUSIONES	122
APÉNDICES	
APÉNDICE 1. Biografía de Richard Schechner	134
APÉNDICE 2. Montajes	135
APÉNDICE 3. Algunos rituales estudiados por Schechner	137
APÉNDICE 4. Testimonio del taller tomado con Richard Schechner	140
BIBLIOGRAFÍA	145

RESUMEN

El siguiente trabajo es una síntesis detallada de las propuestas y reflexiones de Richard Schechner, autor contemporáneo, teórico, director y formador de intérpretes de origen norteamericano.

Está basada en su totalidad en cinco libros escritos y/o editados por él, los cuales fueron leídos y analizados desde una perspectiva histórica y escénica.

La información fue clasificada en cuatro capítulos que corresponden en mayor o menor grado a las cuatro últimas décadas del siglo XX.

INTRODUCCIÓN

El interés por Richard Schechner ¹ surge a partir de un taller de Antropología Teatral, impartido por él mismo, al que tuve acceso en marzo de 1997 en el Centro Nacional de las Artes; y de un trabajo realizado como actriz con Sisu González, directora, a quién le interesó explorar en un montaje la propuesta de Schechner de *Teatro Ambientalista*.

En un principio leí el libro "El teatro ambientalista" y la forma en la que Schechner abordaba el estudio del teatro resultó reveladora para mí: el teatro era como una especie "órgano" fundamental dentro de la "fisiología" de la sociedad, esa idea me reconcilió con el quehacer teatral. Por otro lado me interesaba titularme con un trabajo que me permitiera utilizar la formación teórica y las herramientas de investigación que había recibido en la Licenciatura y que, a la vez, enriqueciera mi desarrollo actoral. Schechner, como objeto de estudio, lleno esas expectativas. Se trataba de un teatrero todavía vivo, perteneciente al "boom" de los sesenta y al que había tenido la oportunidad de conocer; que estaba en contacto, por un lado, con la formación y dirección de actores y, por otro lado, con una amplia investigación teórica editada en varios libros.

El siguiente trabajo es fundamentalmente de divulgación, es una síntesis detallada de las propuestas y reflexiones teatrales de Richard Schechner. Está basado en su totalidad en cinco libros escritos y/o editados por él, los cuales fueron leídos y analizados desde una perspectiva histórica y escénica. Debido a la naturaleza del trabajo, durante los cinco capítulos casi no hay comentarios personales, críticos o de evaluación al tema, éstos han sido reservados para las conclusiones finales.

Vale la pena mencionar la escasa información que hay sobre Schechner en México: algunos artículos traducidos y publicados en revistas mexicanas de teatro, su primer libro *El teatro ambientalista* traducido por Alejandro Camacho y algunos testimonios de sus conferencias y de quienes hemos participado en

¹ Richard Schechner nació en 1934, en Newark, New Jersey, fue profesor de Teatro en Tulane University y editor de la revista Tulane Drama Review. Con The Performance Group (TPG) realizó varios montajes que expresan la idea de Teatro Ambientalista, su primera propuesta teórica.

alguno de los dos talleres que ha impartido en México. Por esto mismo se enfatizará más sobre su aportación teórica que sobre su experiencia práctica como director y como formador de intérpretes.

La información fue clasificada en cuatro capítulos que corresponden en mayor o menor grado a las cuatro últimas décadas del siglo XX, con el fin de presentar las ideas de Schechner a partir de una estructura clara que permita apreciar en conjunto el origen y la evolución de su pensamiento teatral. Se usó también este criterio de presentación considerando que los libros que ha editado, precisamente, corresponden a estas cuatro décadas.

Un primer capítulo estará dedicado al teatro norteamericano ya que es fundamental contar con un panorama del mismo para entender con mayor profundidad las ideas de Schechner.

Finalmente, en los apéndices se incluyen: datos biográficos de Richard Schechner, datos de algunos de sus montajes, tres rituales estudiados por este autor y el testimonio de mi experiencia en su taller.

CAPÍTULO 1 TEATRO NORTEAMERICANO

1.1 TEATRO MODERNO

A mediados de los años cincuenta, nace una gran variedad de grupos teatrales en Estados Unidos, los cuales hicieron del teatro un modo de vida y un vehículo de ideas: se buscaba un teatro que no solo representara, sino que se acercara más a la vida cotidiana, un teatro que se dirigiera a la inteligencia del espectador, pero también a los sentidos. El origen de estos grupos se remonta a la experiencia dadaísta de principios del siglo XX, al surrealismo y al Teatro del Absurdo; sin embargo, no se pueden dejar de lado otras manifestaciones y múltiples aportaciones de teóricos teatrales que precedieron a estos movimientos, o que incluso fueron contemporáneos. En las siguientes líneas se hará un resumen de los principios del teatro moderno, se aludirá a los principales exponentes de dicho teatro y a los movimientos artísticos y de pensamiento del siglo XX, y se hará énfasis en la influencia que éstos ejercieron en los Estados Unidos, puesto que es el escenario en el que nace la propuesta del *Teatro Ambientalista* de Richard Schechner y el inicio del desarrollo de sus ideas teatrales.

Como en toda expresión teatral del siglo XX, es innegable la influencia del pensamiento de Constantin Stanislavsky (1863-1938), ya sea como un punto de partida para la exploración actoral, o como una negación de sus mismos métodos y postulados. Una aportación de Stanislavsky fue profesionalizar la labor del actor, haciendo hincapié en la ardua disciplina personal que el ser actor implica y en la importancia de la formación académica: crea un nuevo estilo cuyos modos de producción fueron la naturalidad, la fidelidad, el afán de verdad y la vida. Entre sus discípulos se halla Meyerhold (1874-1940), director, actor y teórico ruso, quién habría de desarrollar más tarde, su propia Teoría de la Biomecánica en la que planteaba la importancia de enseñar al actor a utilizar y hacer conciencia de todos los órganos de su cuerpo, además desarrolló el concepto de "construcción" que se refería a una serie de elementos ensamblados, rampas, escaleras, ruedas giratorias en el escenario y sobre las que los actores decían sus parlamentos alternándolos con acrobacias y equilibrios; para Meyerhold toda "construcción" debía estar supeditada a la expresión corporal de los actores.¹

Otra influencia fundamental en el teatro es la de Alfred Jarry (1873-1907), autor dramático francés cuya obra de teatro *Ubú Rey* es considerada

gérmen del teatro del absurdo y del surrealismo dadas las situaciones grotescas que plantea, la crítica que hace de su época y su espíritu lúdico. Con Jarry, se abren las puertas a contenidos teatrales (por ejemplo la crítica al poder) que están muy presentes en todo el teatro de los años cincuenta.

En el terreno de la música relacionada con el teatro, es de importancia mencionar a Jacques Dalcroze compositor y pedagogo (1865-1950) quien junto con Adolphe Appia escenógrafo y teórico suizo (1862-1928) experimentó en torno a la rítmica del actor. Edward Gordon Craig (1872-1966) quien concebía la escenografía como un campo de acción del personaje, también, junto con Appia, sentó las bases para una revolución en el diseño y la escenografía teatrales. Ambos artistas fueron de los primeros en considerar que la luz es el principal elemento escenográfico y que rebasa la "luz de los telones" antiguos de decorado.²

Todo esto coincide con el movimiento de la Bauhaus³, escuela de arquitectura fundada en Weimar, Alemania en 1919; por Walter Gropius (1883-1969) y que reunió a artistas como Klee, Feininger, Kandinsky y Breuer entre muchos otros. *Bauhaus* quiere decir "casa de construcción"; en este movimiento se consideraba que el arte y la ingeniería no estaban divorciados entre sí, se partía del concepto de "funcionalismo", esto es que si algo está proyectado para que responda a sus fines peculiares podrá parecer bello en sí mismo; además de esto hubo una especial atención al estudio de las posibilidades funcionales de las artes plásticas en teatro, cine, propaganda, y arquitectura. Este tipo de movimientos facilitan que la plástica con todas sus herramientas técnicas y tecnológicas comience a ponerse al servicio del teatro, abriendo un sinnúmero de posibilidades de expresión visual. El teatro empieza a ser considerado como expresión artística donde confluyen todas las artes; por ejemplo, el cine, que fue incluido en montajes de directores como Brecht o Piscator, autores de los que se hablará a continuación.⁴

Bertold Brecht (1898-1956), fue un dramaturgo, poeta y teórico alemán, cuya teoría del *teatro épico* y el "efecto de distanciamiento" (*verfendunseffect*), enriquecieron, entre otras cosas, los estudios en torno a la relación espectador-ficción. El *teatro épico*, con su efecto de distanciamiento, pretende ver al mundo como algo que se pueda estudiar y analizar y tiene por objeto colocar al espectador en una actitud inquisidora y crítica frente al proceso representado. Por otra parte, promueve en el actor, un trabajo con el personaje que no fomenta la identificación del espectador con él, sino todo lo contrario, el extrañamiento, la distancia.⁵ Tanto Brecht como Erwin Piscator (1893-1966), máximo exponente del

Teatro de Agitación de los años veinte, establecen una línea de expresión de corte político.

A lo largo de todo el siglo XX, dado el avance técnico y tecnológico, se rompieron muchos mitos, y por lo mismo se generaron nuevas formas de pensar en el hombre, nuevas psicologías que habrían de repercutir en las situaciones de la vida cotidiana, y, por consiguiente, en nuevas manifestaciones y corrientes artísticas. Todo esto dió lugar a varios movimientos artísticos que influyeron directamente en los cambios que sufrió el teatro. Siguiendo las investigaciones de Salvat y de Sainz de Robles ⁶: el dadaísmo, fue un movimiento que rompió con muchas estructuras e impuso la duda a todo; por su parte el movimiento futurista, al estar a favor de lo técnico y automático en la vida, incluye la noción de la velocidad en la existencia. En el caso del movimiento expresionista, se propuso, a nivel visual, la deformación como una forma de máxima expresión. El surrealismo promovió el culto al sueño y a lo inconsciente, y así fue avanzando el siglo XX hasta llegar al existencialismo, movimiento filosófico que heredó del teatro del absurdo la tremenda conciencia de la angustia en el ser humano, sus principales exponentes fueron Albert Camus (1913-1960) y Jean Paul Sartre (1905-1980). El Teatro del Absurdo puso en evidencia la crisis del lenguaje teatral, lo limitante que resultaba ser el lenguaje oral como única forma de expresión, así como la necesidad de abrir vías hacia un teatro más imaginativo y sensual en el que el texto dramático ya no fuera el elemento magno de la escena. Los principales autores del teatro del absurdo fueron: Ionesco (1912-1994), Becket (1906-1989), Adamov (1908-1970), Genet (1910-1986).

Otra personalidad importante en el panorama teatral de este siglo es, sin duda, Antonin Artaud (1896-1948), quien propuso quitarle el significado psicológico al teatro y reencontrarle el significado religioso y místico. Artaud concibió sus ideas desde 1920, pero en realidad son retomadas y entendidas 30 años después; esto se debe, en gran medida, a que, aunque en 1938 se publicó su libro *El teatro y su doble* fue hasta 1958 cuando se editó la traducción en inglés y se popularizó en Norteamérica. Artaud plantea la necesidad de que el público tenga una experiencia más orientada hacia lo sensorial y místico. En sus teorías hay mucha influencia del teatro oriental, específicamente del teatro balinés.⁷ Hay, pues un claro rechazo al pensamiento occidental y una identificación de éste con lo racional e intelectual. Es importante destacar que con Artaud se empieza a abrir la experimentación teatral a elementos y/o posibilidades teatrales de otras partes y culturas del mundo diferentes a la europea. Sus ideas fueron puestas en práctica por directores como: Appia, Craig y Peter Brook, destacado director de teatro inglés (1925)⁸.

A finales de los cincuenta aparece un director y teórico polaco: Jerzy Grotowsky (1933-1998), que matiza y enriquece las ideas de Artaud y que influído todavía más por el teatro oriental, propone un teatro centrado en la relación actor-espectador al que denominó Teatro Pobre, porque estaba fundado en una extremada economía de medios escénicos, contrapesada por una gran intensidad en la actuación.⁹

Para R.Salvat, dada la situación del ciudadano norteamericano con crisis paranoicas, enajenación, y con carencia de tribunas donde expresarse, hace que tanto la propuesta de Artaud, como la de Brecht constituyan los dos pilares del nuevo teatro norteamericano.

1.2 TEATRO ESTADOUNIDENSE

1.2.1 ANTECEDENTES

A finales del siglo XIX, en Norteamérica, la actividad teatral se reducía a revistas musicales de compañías de aficionados sin mayor pretensión que el mero entretenimiento. A principios del siglo XX, se funda en Nueva York, la revista *Theatre Magazine* que publica las ideas estéticas de Appia, Craig y Fuchs (1868-1949)¹⁰, en contra de la comercialización del teatro y a favor de la experimentación. En los años treinta, según F. Jotterand¹¹, surgen también compañías formadas por ligas de obreros. Una actriz rusa llamada Alla Nazimova, llega a Estados Unidos en 1905 e introduce, por primera vez, el sistema Stanislavsky, se inicia así una larga lista de actores y directores inmigrantes que enriquecen el teatro de los Estados Unidos. Entre ellos se encuentra Richard Boleslavski, alumno de Stanislasky, que al año de emigrar a EUA, en 1923, funda una escuela de actuación entre cuyos alumnos se hallan Stella Adler y Lee Strasberg, este último se encargaría años después de fundar el famoso Actor's studio.

Por otro lado el dramaturgo Eugene O'Neill (1888-1953), con el estreno de la obra *En ruta hacia Cardiff* (1916)¹² señala el nacimiento del nuevo teatro norteamericano, encabezando a varios dramaturgos de años posteriores cuya obra enriqueció el ámbito teatral norteamericano y mundial. Entre ellos se encuentran: Tennessee Williams (1914-1983) con obras como: *A Street Car Named Desire*, *The Rose Tatroo*, *Vieux Carré*; Thornton Wilder (1897-1975) *Our Town*, *The Skin of our Teeth*, *The Match Maker*, Arthur Miller (1915) *A View from the Bridge*, *After the Fall*, *The Price*, *The American Clock*, Edward Albee (1928) *The Zoo Story*, *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, *The American Dream*.

Desde los años veinte, empieza a fortalecerse, en Nueva York, el llamado Teatro Comercial que se establece en edificios ubicados en la calle de Broadway. Como una reacción a este hecho, aparece en la década de los cincuenta el teatro "off Broadway" que pretendía brindar al público una opción diferente al teatro comercial, y que con el tiempo habría de ser asociado con el teatro de denuncia política. Poco a poco se fueron creando escuelas de formación actoral promovidas sobre todo por actores, extranjeros o nacionales, que conocían el sistema Stanislavsky, lo que hizo que surgieran numerosos núcleos de conocimiento, difusión y experimentación de ideas.

Para M.Gottfried¹³, la interacción entre las fuerzas de progreso y las fuerzas de tradición es lo que permitió que el teatro norteamericano evolucionara. Dicho autor ubica esta interacción de fuerzas en los años cincuenta, cuando en Estados Unidos había claramente dos tipos de teatro: el tradicional y el que estaba a favor del cambio. Este antecedente, aunado a la circunstancia histórica, política, económica y social que vivió el mundo en las décadas de los sesenta y de los setenta, fue también motivo del intenso desarrollo y exploración teatral que habría de suceder en Norteamérica.

1.2.2 PANORAMA DE LOS AÑOS SESENTA Y SETENTA

"We are leaving an age of individualism
and entering a collective age.
We are leaving "rationalism"
and entering a time of sacral magic".¹

Hacia la segunda mitad del siglo XX, el mundo empezó a moverse entre dos grandes opciones polares: el capitalismo y el socialismo. En los años sesenta la llamada guerra fría estaba en su apogeo y las presiones de las grandes potencias económicas y políticas, EUA-URSS, eran cotidianas sobre todos los demás países. Con el triunfo de la revolución cubana a finales de los años cincuenta, se mantenían ideologías y paradigmas filosóficos como: los ideales socialistas de dar a cada quién según su trabajo y capacidad; o los principios de solidaridad con los

¹ "Estamos dejando una era de individualismo y (estamos) entrando a una era colectiva. Estamos dejando el "racionalismo" y entrando a un tiempo de magia sagrada" Richard Schechner, *The Bal Soprano and the Lesson: an inquiry into play structure*, en el libro de RossetteC. Lamont, *Ionesco a Ccollection of Critical essays*, New Jersey, Prentice Hall, Inc. Englewood Cliffs, 1973, p. 37.

desposeídos; la idea de una sociedad de amor y justicia; o los ideales de amor y paz.

Fuera del ámbito económico y político, empezó un cambio radical que, según Eric Hobobawn¹⁴, afectó directamente la estructura de las relaciones entre ambos sexos y entre las distintas generaciones. Esta estructura tenía entre otras las siguientes características: la existencia del matrimonio formal con relaciones sexuales privilegiadas para los cónyuges, la superioridad del marido sobre la mujer, de los padres sobre los hijos y por lo tanto de generaciones más ancianas sobre las generaciones más jóvenes. Dichas características se compartían en casi todo el mundo y, por lo mismo, la transformación habría de extenderse más allá de las fronteras geográficas.

En la década de los sesenta y de los setenta empezaron a estar permitidas cosas hasta entonces prohibidas por la ley y la religión, pero también por la moral, las convenciones y "el que dirán". En 1961, en Estados Unidos, Illinois, y pocos años después en Gran Bretaña, se legalizaron las actividades de los homosexuales. Por otro lado, a principios de los años setenta en Italia, el divorcio, la venta de anticonceptivos, y la información sobre los métodos de control de natalidad fueron legalizados. Evidentemente el uso de la píldora anticonceptiva comenzó a popularizarse, y gracias a ésto los jóvenes de entonces comenzaron a vivir plenamente su cuerpo y el sexo. Así, y según Enrique Condés Lara¹⁵, al separarse la procreación del placer sexual, se fracturó la relación matrimonio-maternidad.

Según el autor Eric Hobobawn, en su libro *Historia del siglo XX*, a partir de la década de los sesenta, y extendiéndose hacia los años setenta, aumentó considerablemente la cantidad de divorcios en Estados Unidos y en Inglaterra, también hubo un aumento en la cantidad de personas que empezaron a vivir solas, ya fuera porque no pertenecieran a una pareja o a una familia amplia; se multiplicó el número de mujeres solteras y sobre todo de madres solteras que por consiguiente formaban familias monoparentales. Además, en el caso específico de las mujeres jóvenes, comenzó a existir un mercado de trabajo mucho más amplio en tiendas y oficinas, lo cual les permitió tener pronto un nivel adquisitivo que muchas veces rebasaba el de los hombres jóvenes, poniéndose en entredicho la preponderancia del sexo masculino.

Eric Hobobawn considera que otro generador de cambios fue el auge de una "cultura específicamente juvenil" con claras "señas materiales o culturales" de identidad: los tejanos o pantalones de mezclilla y el rock, se convirtieron en las marcas de la juventud moderna. El inglés de las letras del rock no se traducía (lo que, por otro lado, reflejaba la creciente supremacía cultural de los Estados Unidos).

El rock, retomando palabras de Enrique Condés de Lara¹⁶, se transformó en una "arrolladora manifestación cultural" pues le dio expresión a los jóvenes, sin considerar que era una música innovadora, rápida e intensa acorde con la vertiginosidad de esa época.

La moda juvenil, volviendo a Hobobawn, se difundió directamente a través de la música en discos y cintas, el principal medio de difusión fue la radio. Se descubrió la existencia de un mercado juvenil muy amplio, el cual era fomentado por la prolongación de los estudios y en las universidades, en donde se reunían grandes conjuntos de jóvenes que convivían con grupos de la misma edad. Tal circunstancia fue aprovechada al máximo por el negocio de la música y por la industria de la moda dedicada al consumo de masas. También fue evidente la gran diferencia entre las generaciones de padres a hijos con relación al avance tecnológico; el papel de las generaciones se invirtió, había ámbitos como el manejo de una computadora IBM que evidenciaban un mundo en el que los padres no sabían como desenvolverse mientras que los hijos sí. Por otro lado y debido a circunstancias históricas, los jóvenes vivían en sociedades separadas de su pasado, ya fuese porque eran transformadas por la revolución como los casos de China, Cuba, Yugoslavia o Egipto; o por la conquista y la ocupación, como Alemania y Japón. Todo esto creaba un gran vacío entre los jóvenes y sus padres.

A la par que el Rock, surgió el movimiento de los *hippies*, que buscaba, según E. Condés Lara, un tipo de sociedad basado en la reconciliación con la naturaleza, en nuevas formas de solidaridad humana, en la paz, el amor y en la más amplia libertad sexual. Se usaron los hongos alucinógenos, el LSD, la marihuana y el peyote como medios para "ponerse bien" y alcanzar otros niveles de percepción sensorial y de expansión de la conciencia con los cuales creían lograr un cambio en la sociedad "desde dentro y desde abajo". A decir de este mismo autor, este movimiento era una utopía que, sin embargo, junto con el rock impuso una moda de rápida expansión que llevó en sí misma el desafío a los valores y reglas sociales imperantes.

La posibilidad de comprometerse en público con lo que hasta entonces estaba prohibido o no era convencional, se volvió algo muy importante, y gracias a esta ampliación de los límites del comportamiento "públicamente aceptable", aumentó la experimentación y la frecuencia de conductas hasta entonces consideradas inaceptables o perversas. Apareció así, entre otras cosas, el movimiento homosexual, encabezado por grupos pertenecientes a las ciudades de San Francisco y Nueva York y que en los setenta se convertirían en un fuerte bloque de presión política.

Según los autores J. Lauritsen y D. Thorstad,¹⁷ el movimiento *gay* tuvo sus inicios muchos antes de los años sesenta, en el siglo XIX con una carta de defensa a los homosexuales que, en 1869, un médico húngaro llamado Benkert dirigió al ministro de Justicia. Desde entonces la condición homosexual ha sido motivo de discusiones y replanteamientos morales y sociales. Según la doctora Marina Castañeda¹⁸ el conocimiento de la homosexualidad, como el de la sexualidad misma, fue revolucionado por los trabajos de Alfred Kinsey en los decenios de 1940 y 1950.

Sin embargo se considera que las manifestaciones de junio de 1969 en Nueva York marcaron el inicio del movimiento *gay*. De hecho la aplicación de la palabra *gay* al homosexual data de esa época.

Otro aspecto importante de esta nueva cultura juvenil fue su carácter iconoclasta, el cual afloró en la plasmación intelectual de las consignas de los movimientos estudiantiles de finales de los sesenta: "Prohibido prohibir"; "Tomo mis deseos por realidades porque creo en la realidad de mis deseos"; "Cuando pienso en la revolución me entran ganas de hacer el amor", "La imaginación al poder". En todos estos movimientos estudiantiles, la liberación social y la personal iban de la mano; y entre las formas más evidentes de romper las ataduras del poder, de las leyes, de las normas del estado y de los padres, encontramos el sexo y las drogas.

El movimiento feminista, se desarrolló en el seno del movimiento estudiantil. En casi todos los países las mujeres se manifestaron con planteamientos similares en contra de los roles tradicionales que la sociedad les imponía, incluso cambiaron hábitos cotidianos como el uso del brassiere y proclamaron: "nuestro cuerpo nos pertenece". Según E. Condés Lara los planteamientos feministas incluían: libertad sexual, libre contracepción, aborto, penalización severa de la violación, igualdad laboral, social y doméstica. Se crearon organizaciones como el Women's Lib en Estados Unidos y el CEFUP (Centro de Estudios Feministas de la Universidad de Provenza) en Francia.

La protesta juvenil fue un fenómeno internacional muy importante de los años sesenta y setenta. Simultáneamente al movimiento estudiantil de 1968 en México, estaban los estudiantes franceses que en mayo del mismo año, se enfrentaron a las compañías republicanas de seguridad en las calles de París y quienes junto con más de diez millones de trabajadores en una huelga general, lograron conmocionar a jóvenes y adultos de todo el mundo. Por otro lado los llamados "provos" holandeses formularon sus iniciativas mediante bromas y provocaciones humorísticas de gran efecto en su sociedad y que ponían en relieve los defectos y contradicciones del régimen en su país. En abril de 1967, hubo

enfrentamientos entre estudiantes alemanes y la policía en ciudades como Munich, Frankfurt y Berlín, los estudiantes alemanes pretendían impedir la circulación de los diarios y publicaciones del monopolio periodístico de Alex Springer. En el caso de los estudiantes italianos, el detonador de su movimiento fue la inconformidad con las estructuras y programas de las universidades italianas y, al igual que sus equivalentes francés, norteamericano, alemán y mexicano, este movimiento insistió en la democracia y en su gusto por la acción directa. Dentro del bloque socialista, la inconformidad de la juventud estudiantil, de la intelectualidad y de sectores diversos de la población también se manifestó a través de los jóvenes checoslovacos de la Primavera de Praga, que fueron brutalmente reprimidos por la maquinaria militar soviética. Por su parte, en Latinoamérica, los jóvenes intelectuales y estudiantes universitarios alimentaron diversas expresiones de lucha contra sus gobiernos y en algunos casos, dadas las condiciones de lucha política e influenciados por la gesta cubana, pasaron del movimiento estudiantil a la guerrilla.

En el caso de la juventud estadounidense la lucha se centró contra la guerra de Vietnam y, puesto que eran obligados a enrolarse en el servicio militar, se desplegaron muchas formas de protesta: demostraciones multitudinarias, movimientos pacifistas, huelgas universitarias, quemas de cartillas de reclutamiento, deserciones, autoexilios. La guerra de Vietnam fue un conflicto que duró 21 años entre Vietnam del Norte y Vietnam del Sur (1954-1975) y que se radicalizó a grados extremos debido a que por un lado, la entonces Unión Soviética (URSS) y China apoyaron a Vietnam del Norte y, por otro lado, Estados Unidos apoyó a Vietnam del Sur. A principios de la década de los sesenta se iniciaron los bombardeos norteamericanos sobre Vietnam del Norte y en su defensa diversas agrupaciones estudiantiles organizadas en una sola llamada *Students for a Democratic Society*, se rebelaron contra la guerra y contra el *stablishment*, lo cual habría de dividir profundamente a la sociedad norteamericana. También proliferaron grupos feministas de diverso tono y radicalidad; movimientos por los derechos civiles y contra el racismo; entre estos últimos destacan el movimiento de los negros: *Panteras Negras* y también organizaciones chicanas o mexicano-norteamericanas como la *Alianza Central de Pueblos Unidos* y el *United Farms Workers*. En octubre de 1969, y después de la difusión pública del asesinato de cientos de niños y mujeres vietnamitas a manos de soldados norteamericanos en My Lai, más de un millón de personas se sumaron a la moratoria en protesta contra la guerra de Vietnam, sin embargo, la "aventura militar" se mantuvo todavía hasta principios y mediados de los setenta. Como

consecuencia de todo esto el pesimismo y el desencanto alcanzaron niveles muy altos dentro de la sociedad norteamericana.

1.2.3 PRINCIPALES MANIFESTACIONES Y GRUPOS DE TEATRO ESTADOUNIDENSES.

Como hemos visto en los sesenta y los setenta, la situación histórico-social, exigió una actitud de rompimiento con tradiciones y juicios caducos, los jóvenes rechazaron el estilo de vida de sus padres y se pronunciaron en favor de la vida en comunidad y la paz. Para Eric Hobobawn la importancia principal de todos estos cambios, estriba en el rechaza a la vieja ordenación histórica de las relaciones humanas dentro de la sociedad, las cuales eran expresadas, sancionadas y simbolizadas por las convenciones y prohibiciones sociales.

Todo esto se reflejó en las corrientes teatrales que empezaron en los años cincuenta y que en la década de los sesenta cobran fuerza y llegan a su plenitud. Tal es el caso del teatro de guerrilla también conocido como teatro de la calle, que surge a finales de los años cincuenta: . Según Patrice Pavis¹⁹, los principales exponentes de este tipo de teatro son Bread and Puppet, Magic Circus, el San Francisco Mime Troupe y los sindicatos que realizaron acciones teatrales de protesta.

El San Francisco Mime Troupe fue fundado por R. G. Davis, su trabajo se sustenta en la mímica y sus obras de basan en libretos de la Comedia del Arte. Era un grupo cuyo principal objetivo fue la educación política de sus espectadores; la obra *L'amant militaire* (1968) de Goldoni, farsa anti-Vietnam es una de sus obras más importantes.²⁰

Bread and Puppet es un grupo fundado en 1961 por Peter Schumann, sus representaciones se realizaban en las calles, trabajaron con grandes muñecos y esculturas escénicas, una de sus obras más importantes fue *A Man Says Good-Bye* (1968) que abordaba el conflicto de la guerra de Vietnam.²¹

Las principales características del teatro de este tipo de grupos son: se realiza fuera de los edificios teatrales tradicionales, en plazas, mercados, metros, etc. y tiene por objeto llevar el teatro a un público que de otra forma no tendría acceso a él, se pretendía producir un impacto sociopolítico y entrelazar la interpretación cultural con una manifestación social.

Otra manifestación simultánea al teatro de guerrilla, es el "happening", que era un espectáculo al aire libre, sin la participación efectiva del público, ni la intención de narrar una historia o dejar moraleja; eran obras preparadas pero

jamás repetidas. Se manejaba la idea de que el arte no es una forma de imitar la realidad o expresar estados de ánimo, sino que en sí mismo, el arte es un evento, una realidad. En el libro *History of the theatre*²², se menciona a Allan Kaprow (1927) como el principal teórico y exponente del happening. Sus ideas crearon un lazo entre las artes visuales, la música, el teatro y el arte popular (creación del espectáculo total) y fueron de gran importancia en el intento de extender las fronteras del arte teatral, consideraba este autor, que todos aquellos que observaban el hecho teatral, más que espectadores, eran también parte del contexto artístico y como tales había que considerarlos. Se interesó en los ambientes y los entendía como aquella parte del arte que incluye el espacio entero donde se ve o sucede el hecho artístico. Kaprow publicó en 1959 un bosquejo de su teoría y poco después presentó sus "18 happenings en seis cuadros". El término "happening" también llegó a utilizarse para designar aquellos eventos en los que la improvisación y el azar jugaban un rol importante. A este respecto es fundamental mencionar a John Cage (1912-1992) célebre músico, que ejerció una influencia decisiva en, prácticamente, todas las áreas, introdujo el factor del azar como fuente creativa dentro de la actividad artística.²³

Otro tipo de evento que enriqueció el hecho escénico fue sin duda el "performance", que, en palabras de Schechner²⁴, permitió que la plástica acabara de ingresar en el ámbito espacio temporal. El performance, según Gabriel S. Rovirosa²⁵, se ubica dentro de las artes no conceptuales - objetuales, las cuales, aunque tienen su origen en el dadaísmo y el surrealismo, es hasta los años cincuenta cuando surgen y se desarrollan. Un performance es una acción efímera que se sustenta en el ciclo de la comunicación: emisor, receptor, mensaje; no tiene una estructura lógica, prevalece la idea sobre la forma, y se sitúa en el pre-lenguaje, es decir en un nivel previo a la escritura, notación o habla, debe tener un ingrediente de provocación o subversión. Rovirosa, agrega que el performance incluye al teatro entre sus diferentes lenguajes, pero que es ante todo un arte relacionado con la imagen y su expresión.

Como parte del proceso "sensualizador" del teatro que, para Salvat, habían comenzado Artaud y sus seguidores, también se puede mencionar al *Teatro Pánico*, el cual surge a principios de los sesenta, se basa en el dadaísmo, en lo insólito, la crueldad y la sorpresa, lo cual llega a ser más importante que el tema o mensaje de la misma obra. En el *Teatro Pánico*, la vida íntima y pública del artista es una misma cosa. Sus más destacados protagonistas son el español Fernando Arrabal (1932), el chileno, Jodorowsky (1929), hijo de padre ruso y madre argentina, y el francés Topor (1938).

Dentro del marco de un teatro más tradicional, aunque no forzosamente comercial, vale la pena mencionar que en los años sesenta, según el libro *Theatre and Drama since 1960*²⁶, se creó una compañía residente de actores en Nueva York, que pasó por varios directores como Elia Kazan, Robert Whitehead, posteriormente Herbert Blau y Julius Irving. La compañía se convirtió posteriormente en *The Associations of Producing Artists* y finalmente en 1970 se disolvió por cuestiones financieras, dejando, sin embargo, una amplia trayectoria de montajes de autores como Shaw, Chéjov, Pirandello, Ionesco, Williams y el mismo Shakespeare.

Con estos antecedentes y en esta atmósfera de tantas manifestaciones se desarrolla el Teatro Ambientalista. Era un período en el que las generalidades comunes, como el rechazo a la guerra de Vietnam, al racismo, al consumismo, al control represivo, etc., fueron temas que se abordaron bajo planos estéticos diferentes: desde la mímica hasta el recitado tradicional, de la danza a la provocación artaudiana, de la ceremonia oriental a la comedia del arte y muchas veces las obras eran una integración de todas estas posibilidades. Ahondando sobre esta última idea, me permito citar a Jo Chaikin, (1953) actor y director norteamericano fundador del Open Theater:

"Está por una parte el teatro con el que uno está de acuerdo ideológicamente. Algunas personas opinan que hay que actuar en las calles y representar obras muy políticas. Otras opinan que el buen teatro es aquel que se relaciona más directamente con la emoción a nivel orgánico. Y aún otras opinan que el teatro debe operar a nivel psicológico, haciéndonos comprensibles nuestros miedos, nuestras lágrimas o nuestros sueños. Para mí el buen teatro es el que establece una dialéctica entre todos estos factores..."²⁷

En esta cita resulta evidente la gran cantidad de perspectivas y caminos por los que se podía llegar al teatro, ya fuera como espectador o como actor, director, escenógrafo, etc. Lo interesante es que, a pesar de tanta diversidad, hayan existido vínculos muy claros que agrupaban a todas las manifestaciones teatrales de los sesenta y los setenta; según Christopher Innes²⁸ el nexo real de todas estas corrientes se encuentra en el ideal nacional de "comunidad", puesto que en muchos de los grupos existía un especial énfasis en la comunidad como nuevo estilo de vida. El teatro de los sesenta en Estados Unidos marca la pauta mundial de varios años, no sólo por su propia producción, sino porque es el compendio de todos los movimientos anteriores, a los que dará un sesgo personal e influyente.

Es tal la cantidad de grupos surgidos en Estados Unidos, cada uno con su propia propuesta, que en 1968 se crea *The Radical Theater Repertory*, organización fundada por Oda Jorges y Saul Gottlieb que agrupa a varias compañías con el objetivo de conseguir giras, contratos y, en general, dar a conocer el trabajo de los grupos integrantes: *Theater Performance Group, Open Theater, Pageant Players, San Francisco Mime Troup, Teatro campesino, Playhouse of the Ridiculous, Firehouse Theater, Bread and Puppet, Theater Black* y *Black Troupe* junto con el *Living Theater*.

Este último grupo merece una mención especial ya que es de los primeros en conformarse y es de los grupos más importantes dentro de la renovación teatral de estas dos décadas:

El *Living Theater* fue fundado por los esposos Judith Malina y Julian Beck en 1946. En 1948 se consigue el primer espacio del grupo que es un sótano. En 1951 se trasladan a una nave fabril donde empezarán sus primeras experiencias con obras de Aude, Strindberg, Cocteau, Pirandello. Incursionan en el teatro de texto, pero también en el teatro participativo, callejero, pacífico y de lucha, colaboran en acciones contra la guerra. En 1958, a partir de la lectura de Artaud, da un giro su trabajo y se crea la obra *The Connection* de Jack Gelber. Obra con la que obtienen el "Grand Prix" en París. Otras obras son *Mysteries, Frankenstein, Antígona* y *Paradise Now*, ésta última estrenada en Avignon en 1968. En 1970 van a Brasil, donde acaban encarcelados por el nivel de denuncia de su obra: *El legado de Caín*, espectáculo de corte callejero que trataba de la esclavitud del hombre por el hombre.

Según el libro *Theatre and Drama since 1960*,²⁹ Las propuestas del *Living Theater* fueron:

- denigrar cualquier texto que no se pudiera transformar en un argumento para la anarquía y el cambio social.
- no dar preferencia al lenguaje, a favor de la técnica artaudiana.
- atletismo en la obra
- insistencia en confrontar y arrollar a la audiencia
- tono evangelical.

El *Living Theater* es una pieza clave en la transformación del teatro norteamericano, no sólo por la calidad y diversidad de sus experiencias teatrales, lo cual en sí mismo, ya es una gran aportación, sino también por la larga vida y duración, por lo menos 20 años, del grupo en el escenario mundial.

Es importante mencionar que este grupo fue la influencia más importante del teatro off-Broadway, mencionado anteriormente. A mediados de los años sesenta, el teatro off-Broadway sufrió una crisis económica que estaba en

relación directa con la inestabilidad del teatro comercial, era una época en la que ni siquiera en Broadway se alcanzaba a recuperar la inversión hecha en una obra. En estas circunstancias surge el teatro off-off-Broadway en el que se pagaba poco, era realizado en lugares que no implicaban forzosamente un teatro y los actores no cobraban nada. El primero en hacer esto fue Joe Cino que ofreció su café como centro artístico. Jotterand Franck, autor del libro *El Nuevo Teatro Norteamericano*, menciona que en los espectáculos off-off-Broadway la desnudez era algo tan común y corriente que sólo el amor hecho en escena podría renovar la emoción e interés de los espectadores de entonces.

Otro rasgo que adquiere mucha fuerza en esta época es el "interculturalismo" en el teatro. Se pretendía hacer un teatro que sacara sus técnicas y ejemplos de varias áreas culturales, desde la euro-norteamericana hasta África, Asia, la América indígena y Micronesia (conjunto de islas del Pacífico), sin importar que dicho "interculturalismo" fuese una extensión del colonialismo o una continuada explotación de las otras culturas. Sin embargo existía la inminente necesidad de una "conciencia intercultural" y por otro lado se reconoció que el sincretismo y la creación de nuevo material cultural era una norma inherente a la vida humana.

De esta manera, desde el punto de vista de Schechner,³⁰ el turismo se vuelve un instrumento evidente de adquisición e intercambio del conocimiento teatral; pues gracias a éste los viajeros traían de regreso experiencias y expectativas, y, si eran practicantes, adquirirían técnicas, escenas e incluso formas teatrales enteras. Con formas teatrales enteras Schechner se refiere a cuando los viajeros no sólo importaban un ejercicio sino que se traían el vestuario, la coreografía, la distribución espacial, los métodos de dirección, formación, entrenamiento e interpretación, es decir lo más posible que estuviese relacionado a un hecho escénico de otro lugar.

Un ejemplo de la influencia asiática en el teatro occidental, definitivamente es el trabajo de Grotowsky en su etapa del "teatro pobre", de 1962 a 1969, que fue enriquecido por los ejercicios Kathakali traídos por Eugenio Barba del Kalamandalam en Kerala. Otro director que entra dentro de esta nueva forma de conocimiento teatral, es Peter Brook que viajó en los años setenta a África, con un grupo de 30 personas "occidentales", intercambiando técnicas, representando y observando representaciones de las tribus africanas.

En este punto y antes de abordar de lleno el trabajo de Schechner vale la pena mencionar una de las experiencias interculturales que este autor vivió junto con su esposa MacIntosh en Tenganan, Nueva Guinea: fueron invitados a quedarse en un rito funerario sólo porque los indígenas supieron que eran actores.

Públicamente el líder le pidió a Schechner que bailara y después ellos desarrollaron su rito. En dicho lugar, cualquier cosa, un objeto, una relación, un evento o representación se hace por medio de un acuerdo de trueque, es decir que no hay eventos neutrales o sin valor: después de que Schechner escuchó cantar a las mujeres del jefe, MacIntosh tuvo que cantar para la tribu.

Fueron compañías interculturales: el centro de Brook en París, el surrealismo de Terayana en Tokio, el "parateatro" de Grotowsky en Polonia y la "antropología teatral" de Eugenio Barba en Suecia.

A lo largo de estas décadas, la autoridad del autor y del director, fueron cuestionadas una y otra vez. El triángulo tradicional de elementos teatrales (actor-dramaturgo-director) daba una y otra vuelta, es decir cada lado del triángulo se usaba como base del trabajo: en algunas ocasiones dominaba el actor y el movimiento o la danza, en otras la concepción del director, o lo visual y escenográfico y/o arquitectónico. A veces se logró armonizar todos los elementos, como en las producciones: *Akrópolis* (1962 con cinco variantes hasta 1967) de Grotowsky, *Mysteries* (1964) del Living Theatre, *Sophia Wisdom* (1974) de Foreman, entre otras.

Innes³¹ menciona otro rasgo común a casi todos los grupos del Teatro Radical Norteamericano: la preponderancia a la autoexpresión más que a la habilidad o al talento; y por eso se consideraba que no existían actores profesionales buenos o malos, sino solo aficionados. Jotterand³² también secunda esta idea, y llega incluso a afirmar que el amateurismo fue una de las condiciones para la renovación del teatro: pues el aficionado hacía teatro como una elección moral y existencial, a diferencia de los actores de Broadway cuya elección podía responder a intereses más comerciales.

Según Alfredo Michel³³, ésta época procreó una figura que era la del "creador de espectáculos teatrales", que no era dramaturgo o director o productor, sino alguien capaz de conjuntar artísticamente todos los elementos del lenguaje escénico; y en muchas ocasiones fueron los mismo actores quienes desempeñaron dicho rol.

Por la influencia de corrientes ya mencionadas como el happening y el performance, se experimentó mucho con el espacio teatral y en varias ocasiones se sacó la representación del teatro-edificio, investigando así, de manera más directa, las relaciones entre suceso teatral y vida social.

Otra perspectiva desde la cual se abordó la experimentación en el teatro fue la terapia, sobre todo como parte del proceso actoral. Para Schechner,³⁴ el trabajo de directores como Foreman, Mabou y Wilson, incluye los mecanismos de la conciencia individual dentro de la creación y representación de obras teatrales.

Específicamente Wilson incursionó en el teatro a través de la terapia y lo volvió una vía para la canalización de los sentimientos suprimidos o reprimidos. Dicho director ha dirigido: *The King of Spain* (1969) con Andrews, niño sordo; *The Life and Times of Joseph Stalin* (1973) y *The Value of Man* (1975) con Knowles, adolescente deficiente mental.³⁵

Durante ésta época, según F. Jotterand y M. Gottfried³⁶, uno de los órganos informativos más importante que le dio especial difusión a toda la corriente vanguardista del teatro fue la revista *The Tulane Drama Review*, la cual fue dirigida por Schechner desde 1962. Dicha revista apoyó abiertamente a grupos como el *Living Theater*, *Open Theater*, *Teatro Campesino*, etc. También colaboró con el *Free Southern Theatre* y fue animadora e instigadora de acciones del *Guerrilla Theatre* en Nueva York.

Para Schechner, en el artículo *Ocaso y caída de la vanguardia* escrito en 1991, el teatro de los años sesenta era: un "campo de pruebas" y un iniciador de cambios sociales, un laboratorio, un lugar no nada más para ver cosas sino para hacerlas. Y haciendo un análisis retrospectivo de esa época rescata los siguientes aspectos:

- se redefine e investiga -una vez más- qué es el teatro, dónde se realiza, cómo se construye, quién lo genera.
- se amplía el campo de la representación gracias a una intensa actividad experimental que hizo posible que se consideraran más categorías de "eventos" como teatro y es probable que algunas de esas categorías ni siquiera existieran antes.
- surge un teatro cuyas fuentes ya no provenían del texto dramático.

Para Schechner³⁷ la proliferación de corrientes teatrales, en los sesenta, marcó la aparición de un nuevo valor: el pluralismo o posmodernismo.

El posmodernismo puede ser considerado como un movimiento generalizado en el sentido de que se manifiesta en múltiples campos de estudio y de conocimiento, tales como la crítica literaria, la filosofía de la ciencia y las artes. Bajo la palabra posmodernidad pueden llegar a agruparse las perspectivas más opuestas. Además de considerarse un movimiento, se le conceptualiza también como una condición de la vida contemporánea que se encuentra en gran medida determinada por el desarrollo tecnológico y el alcance de los medios de comunicación. Dicho desarrollo y alcance tecnológico permiten tener acceso a múltiples realidades cotidianas, científicas y estéticas, dando como resultado inevitable el cuestionamiento a la idea de una sola realidad, una sola verdad, una

sola forma de explicar las cosas.³⁸ En nuestro caso, estaríamos hablando de lo que es posible y no, de lo que se vale y no se vale dentro de la realidad teatral:

"...No sólo los directores, sino también los autores, intérpretes, compositores, artistas visuales, diseñadores, técnicos y administradores *trabajaban en la profusión de formas, espacios y contextos sociales distintos en muchos sentidos: desde el "arte puro" hasta el anarquismo, desde la expresión y revelación personal y hasta íntima (siempre abierta al cuestionamiento: "¿lo que haces es teatro o terapia?") hasta declaraciones colectivas de imágenes arquetípicas*, y las feroces afirmaciones de lo que Ralph Ortiz llamó "paleológica" (lo que la gente hoy podría llamar "el dominio del hemisferio derecho del cerebro"), y los usos del teatro y la danza como medios para explorar los sistemas cognoscitivos del pensamiento. En habitaciones, en teatro, en las calles, en las plantaciones de lechuga y algodón, en áreas de trabajo (fábricas, tiendas), en hospitales, cárceles y otras "instituciones totales", en áreas de reunión (estaciones de ferrocarril, lavanderías), en galerías, en escuelas - usted diga el lugar ahí había teatro..." (las cursivas son mías)³⁹

Por último, presentamos las principales causas por las que terminó el movimiento de los sesenta según el propio Schechner en el citado artículo:

- la incapacidad de desarrollar formas adecuadas para transmitir el conocimiento teatral a la siguiente generación. Por ejemplo el caso de Grotowsky en cuyos talleres se difundieron métodos de creación, que implicaban entrenamientos corporales tan rigurosos y demandantes que rara vez eran retomados con la debida intensidad, por lo que los discípulos se entregaban a sacar sus impulsos, dando por resultado la carestía de un método real para transmitir los textos de ejecución⁴⁰.
- la desaparición de los grupos y el surgimiento de actores solistas. Con la consiguiente dificultad para que se transmitan los textos de ejecución, precisamente porque es más fácil transmitirlos a través de un grupo que de uno a uno.
- la falta de dinero y los obstáculos para recaudarlo.
- la falta de apoyo y respaldo en la difusión y crítica de las obras por parte del periodismo y las revistas especializadas
- el fin del activismo (entendido como una actitud de propaganda activa al servicio de una doctrina) dentro de la sociedad en general.

Antes de profundizar en el estudio del *Teatro Ambientalista*, es conveniente aclarar que la época de los años sesenta y setenta, además de ser el marco histórico en el que Schechner desarrolló sus primeros experimentos y

reflexiones teatrales, fue una etapa de grandes acontecimientos sociales y de grandes logros cívicos; y que el teatro, parafraseando a Jotterand, reflejó todo esto, algunas veces a posteriori pero en muchas otras ocasiones, se adelantó un poco a la vida, volviéndose un espacio de manifestación y exploración social.

-
- ¹ José Hesse, *Breve historia del teatro soviético*, Madrid, Alianza, 1971, pp. 141-147
- ² Edward Gordon Craig, *El arte del teatro*, col. Escenología, México, Grupo Editorial Gaceta, 1995.
- ³ Ernst Gombrich, *Historia del arte*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 469-471 y 486.
- ⁴ Ricardo Salvat, *Nuevos rumbos del teatro*, Colección grandes temas número 12, España, Salvat, 1973, p.71
- ⁵ Walter Benjamin, *Tentativas sobre Brecht*, Madrid, edit. Taurus, 1975, P.17-29 y Edgar Ceballos, *Principios de Dirección Escénica*, Colección Escenología número16, México, Gobierno del Edo. de Hidalgo/DIF/Grupo Editorial Gaceta/Instituto Hidalguense de Cultura, 1992, pp 253-262.
- ⁶ Salvat, *ibidem*, p.32 y F. C. Sainz de Robles, *Ensayo de un diccionario de la literatura*, tomo 1, Madrid, Aguilar, 1972, pp. 280, 474, 479, 533, y 1126.
- ⁷ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, Barcelona, Pocket Edhasa, 1978.
- ⁸ Peter Brook es una de las figuras más relevantes dentro del panorama teatral del siglo XX, ha dirigido montajes como Marat-Sade, Mahabarata, Tito andrónico, Timón de Atenas, entre muchísimos otros. Su carrera se ha desarrollado en diferentes partes del mundo pero sobre todo en Francia. Peter Brook, *El espacio vacío*, Barcelona, Nexos, 1997.
- ⁹ Marco de Marinis, *Teatro rico y teatro pobre*, Revista *Máscara* #11-12, México, Escenología; 1992/1993, pp. 83-95.
- ¹⁰ Georg Fuchs, teórico, autor dramático y director, concibe la escena y la sala de butacas como un solo espacio teatral. Ceballos, *op. cit.*, p.214.
- ¹¹ Franck Jotterand, *El nuevo teatro norteamericano*, Barcelona, Barra, 1971, p. 276
- ¹² otras obras muy importantes de Eugene O'Neill son: *Largo viaje de un día hacia la noche*, *Una luna para el bastardo*, *Los millones de Marco Polo*.
- ¹³ M. Gottfried, *Teatro Dividido. El teatro norteamericano de la posguerra.*, México, Diana, 1960, pp. 8-10
- ¹⁴ Eric Hobobawn, *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica-grijalbo, 1995, p. 323.
- ¹⁵ Enrique Condés, R. Aréchiga, et al., *Asalto al cielo lo que no se ha dicho del 68*, México, Océano, 1998.
- ¹⁶ Condés, *op. cit.*, p.24
- ¹⁷ John Lauritsen y David Thorstad, *Los primeros movimientos en favor de los derechos homosexuales*, Barcelona, Tusquets, 1974, pp. 17-20.
- ¹⁸ Marina Castañeda, *La experiencia homosexual*, México, Paidós, 1999, pp.21-39
- ¹⁹ Patrice Pavis, *Diccionario de Teatro*, Barcelona, Paidós, 1990, p.477
- ²⁰ Alfredo Michel, *El teatro norteamericano*, México, Instituto Mora, 1993, p. 144
- ²¹ Michel, *op. cit.*, p. 145
- ²² Oscar Bocket, *History of The Theatre*, Universidad de Texas Austin, EUA, Allyn and Bacon Inc, 1978, p.598
- ²³ Michel, *op. cit.*, p.127
- ²⁴ Richard Schechner, *Ocaso y caída de la vanguardia*, Revista *Máscara*, #17-18, México, Escenología; 1994, pp. 3-10
- ²⁵ G. S. Roviroso, *La paradoja del Teatro-Performance*, Boletín DOCUMENTA CITRU, México, 1996, pp. 136-140
- ²⁶ Bocket, *op. cit.*, pp.596-597.

-
- ²⁷ Salvat, *op.cit.*, pp. 56-57
- ²⁸ Christopher Innes, *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, México, FCE, 1996, pp. 196-198
- ²⁹ Brocket, *op. cit.*, p.597
- ³⁰ Richard Schechner, *Essays on Performance Theory 1970-1976*, New York, Drama Book Specialists (Publishers), 1977, p.82
- ³¹ Innes, *op. cit.*, pp. 196-198
- ³² Jotterand, *op. cit.* , pp. 278 y 284.
- ³³ Michel, *op. cit.*, p.135
- ³⁴ Schechner, *Ocaso...op. cit.*, pp.7-11,13 y Schechner, *Essays...op. cit.*, p.166.
- ³⁵ Franco Quadri *et al.*, *Robert Wilson*, New York, Rizzoli International Publications Inc., 1998.
- ³⁶ Jotterand, *op. cit.*, p.259 y Gottfried, *op. cit.* , p.18
- ³⁷ Schechner, *Ocaso y caída... op.cit.*, pp.4-5
- ³⁸ Jean Francois Lyotard, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, España, Gedisa, 1994 y Claudia Mastache, *El giro posmoderno en el libro Antecedentes, evolución y tendencias contemporáneas en la Terapia Familiar Sistémica* , Tesis de Licenciatura pp. 31-78.
- ³⁹ Schechner R., *op.cit.*, pp.6-7
- ⁴⁰ Se le llama texto de ejecución a la partitura de la puesta en escena en su totalidad. También incluye todo aquello que antecede a la construcción de la partitura.

CAPÍTULO 2

LAS PRIMERAS CARACTERÍSTICAS DEL TEATRO AMBIENTALISTA (DÉCADA DE LOS AÑOS SESENTA)

Para la exposición de todo este capítulo se partirá, en cuanto a contenido y estructura, del libro *El Teatro Ambientalista* escrito por R. Schechner, junto con algunos otros artículos.

El libro está dividido en los siguientes capítulos: el espacio, la participación, la desnudez, el intérprete, el chamán, la terapia, el dramaturgo, los grupos y el director. Se continuará con esta misma estructura salvo las siguientes variantes: 1) se presentará un primer apartado llamado *The Performance Group*, que incluye las generalidades de este grupo fundado por Schechner y en el que también se integrará lo relacionado con la terapia y los grupos. 2) los capítulos intérprete y chamán también están reunidos en el apartado Intérprete. Todos los demás temas se desarrollarán en el mismo orden.

2.1 THEATER PERFORMANCE GROUP

El *Theater Performance Group*, TPG, es el grupo con el que Schechner desarrolló sus ideas y experimentos del Teatro Ambientalista. En un principio R. Schechner formó el *New Orleans Group* en 1965 y con este grupo hizo sus primeros espectáculos y experimentos. Dos años después, en 1967, integró el *Theater Performance Group*, cuyo primer espectáculo, *Dyonisus in 69*, se considera un clásico en la historia del teatro experimental.

El grupo exploró principalmente los aspectos de participación, espacio, "ambientalismo" y multifocos. Esto último se refiere a cuando hay múltiples y simultáneos focos de atención lo cual permite que cada quien escuche y observe diferentes cosas en diferentes tiempos. También se exploró la combinación de todo esto con los medios teatrales convencionales de narración y caracterización.

Partiendo de la obra *Dyonisus in 69* y de los conflictos a los que se enfrentó el grupo con la misma, puede entenderse la vida y dinámica del *Theater Performance Group*.

Para el crítico e investigador Ch. Innes¹, en *Dyonisus in 69* hay una estructura ritualista de la acción y un énfasis orgiástico en la desnudez. El personaje central, Penteo representa el *stablishment* social y Dionisios representa la libertad *hipie*, la relación sexual y la revolución de los estudiantes. En esta obra el elemento predominante es el coro ya sean los actores o el grupo de espectadores que en muchos momentos representa a la sociedad ateniense-norteamericana. Por otro lado menciona que, a pesar de que el mismo Schechner reconoció mucho tiempo después que los actores de esta obra eran malos, para Innes es evidente que en el montaje de la obra deliberadamente se evitaron las técnicas profesionales de actuación, precisamente para evitar que el actor fuera diferente al espectador.

Por su parte, Alfredo Michel², opina que la obra era una "exploración negativa" del texto cuyo objetivo era desincorporarlo de su historicidad para así llegar a la esencia del mito. Para Franck Jotterand³, el elemento de la desnudez tiene un valor de transgresión y socialización a la vez, y, desde su experiencia personal como espectador de *Dyonisus in 69*, cree que fue un elemento que acercó la obra a la tragedia, agrega además que "...ese espectáculo adquiere las proporciones de una antología en las investigaciones del nuevo teatro, tanto en Europa como en los Estados Unidos"⁴

Durante el montaje de *Dyonisus*, se llegó a considerar al grupo como una especie de secta que realizaba sus ritos para todo público, la gente olvidaba las cuestiones estéticas e iba a *Dionysus* a ver un tipo de vida, la del Performance Group. A partir de todo esto Schechner consideró que "la ilusión ya no se originaría en el escenario ni sería sostenida por el público; sino que se originaría en el público y sería sostenida por los actores"⁵, ejemplo de esto es que el público iba a la obra con una gran expectativa, que era la posibilidad de que el Performance Group fuera una secta y no un grupo experimental de teatro, y dicha ilusión fue sostenida por el grupo durante mucho tiempo.

Algunas reflexiones con las que Schechner inicia el capítulo de Los Grupos son las siguientes:

Hace un recuento de cómo apareció el público y para ello parte de las representaciones primitivas y de las ambientalistas; en ambos tipos de representaciones no hay público sino "círculos de intensidad" que, hacia el centro, van aumentando; es decir, aquellas personas que están en el centro, en el círculo más cálido, son el chamán, los danzantes y el paciente, ellos corresponderían a los actores. Las demás personas que están alrededor de este centro, son una comunidad de "espectadores" que están muy involucrados con lo que está sucediendo en el centro y cuyo apoyo es decisivo para el desenlace de la

ceremonia. Todos los participantes son transformados, algo pasa que los hace "nuevos" y "diferentes". Schechner lo llama teatro tribal, ritual o colectivo y lo ilustra con el siguiente diagrama:

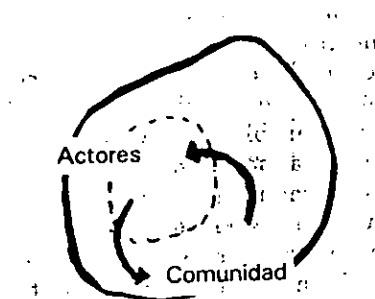


Fig. 1

Conforme pasó el tiempo apareció el teatro griego, en el que se pueden distinguir aún vestigios de rituales chamánicos, por ejemplo la comunidad que rodeaba al chamán y al paciente se convirtió en el coro; el chamán y el enfermo se convirtieron en protagonista y antagonista.

Sin embargo, los atenienses incluyeron a otro grupo: el público, que era una asamblea cuyo único papel en el teatro era observar; el coro servía de intermediario entre público y actores, era un doble agente que funcionaba en beneficio tanto del público como de los personajes de la obra. Schechner presenta a través de dibujos y esquemas esta progresión del espacio y del sentido teatral a través del tiempo:

Vista superior

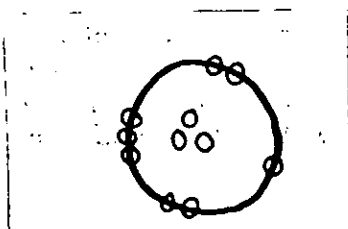


Fig. 2A

Vista lateral

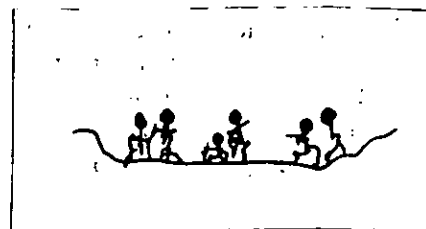


Fig. 2B

Círculo Chamánico, el espacio escénico es continuo con el terreno. No hay público como tal.

Vista superior

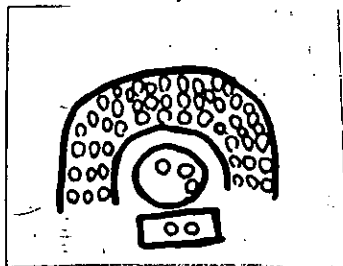


Fig. 3A

Vista lateral

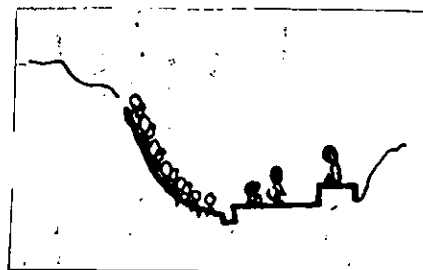


Fig. 3B

Teatro Griego, excavado en el terreno. Público

Vista superior

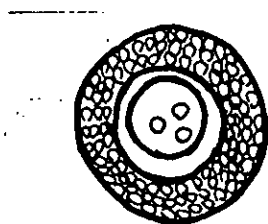


Fig. 4A

Vista lateral

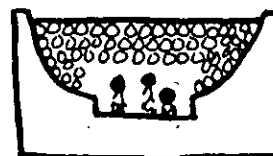


Fig. 4B

Estadio romano, colocación libre,
puede construirse en cualquier sitio.

A partir de este repaso, Schechner observa y sugiere que cuando hay un espacio que separa a los actores de la comunidad, se desarrolla el público y una vez que hay público se desarrolla un espacio teatral.

La existencia del público en el teatro introduce la noción de la estética, con esto Schechner se refiere a que lo interesante es "la manera en que" se narra, más que lo "qué está pasando". Esto marca una diferencia fundamental entre el "teatro estético" y el teatro ceremonial que corresponde al "círculo chamánico", mencionado anteriormente. Según Schechner, lo estético invita al espectador al análisis, a la autocrítica, y a otras formas de observación con distancia de la acción; mientras que lo ritual es todo lo contrario, implica identificación, nunca distancia.

El Performance Group buscaba romper con la actitud pasiva del público y volver a involucrarlo, tal como sucedía en el círculo chamánico y como sucede en otras reuniones sociales que estructural y funcionalmente, se parecen al teatro: los juegos infantiles y de mesa, el deporte, la terapia y la religión. También permitió que los aspectos técnicos del teatro, sus secretos (el entrenamiento, el

ensayo y el montaje) estuvieran al alcance del público y éste pudiera comprenderlos a través de su participación en los procesos teatrales, de la misma forma en la que toda una comunidad participa en la preparación y el ensayo de una boda. Con todo esto, se pretendía darle un sentido ritual a la experiencia teatral.

Schechner narra en su libro *El teatro ambientalista* su experiencia como líder del Performance Group, reconoce el poder que tuvo y lo vulnerable que era su posición al tener en sus manos a tantísimas personas al servicio de sus ideas. Para Schechner era necesario formar grupos de teatro como parte de un intento de restaurar la integridad y la comunidad al teatro, esto no era fácil, porque la tendencia de todo grupo era volcarse hacia adentro y hacer vida grupal y creatividad colectiva, olvidando por completo al público y a la integración comunitaria que se pretendía.

En palabras del propio Schechner, la experiencia del Performance Group, podría resumirse en la evolución de "una familia dominada por el padre en una familia más flexible de hermanos y a partir de ahí hacia una especie de colectividad no-familiar".⁶

A partir del desarrollo del grupo y su experiencia como líder del mismo, encontró cuatro diferentes esquemas de estructura:

1)

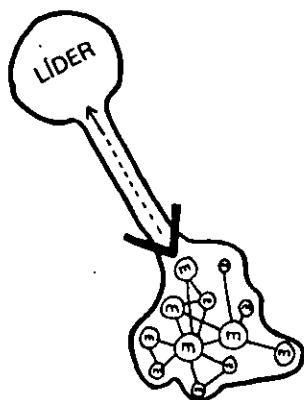


Fig.5

En este esquema el líder está afuera y encima, es poderoso, el sentido de identidad de los miembros depende de la atención del líder, en este tipo de grupos la rebelión en contra del líder es inevitable. Performance Group se inició bajo este modelo.

2)

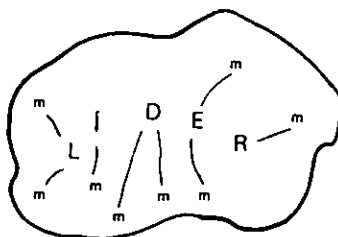


Fig. 6

En este esquema en el grupo está el líder, los miembros viven en y a través de él, es la única persona del grupo, puesto que los demás se absorben en él, es como un dios que se comunica mediante parábolas gestos misteriosos y alegorías de acción. Performance Group no llegó hasta esta medida extrema.

3)

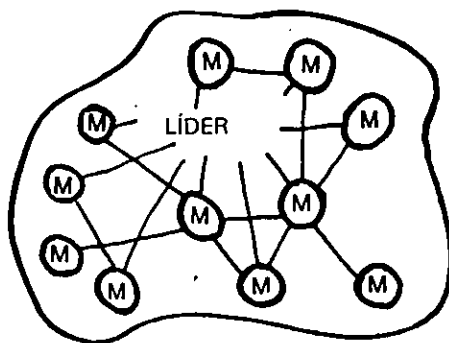


fig. 7

El líder está dentro del grupo como miembro especial. Tiene poderes específicos y conocidos. Les da de sí mismo a los demás miembros del grupo, pero nunca al mismo nivel de entrega que ellos tienen con él, es un tipo de grupo inestable puesto que se resiente el hecho de que el líder tenga aún ventajas. Performance Group probó esta estructura pero tampoco funcionaron por lo que se buscó otra estructura que pudiese ser "consciente, estable y creativa", la cual

podía presentar dos formas:

4)

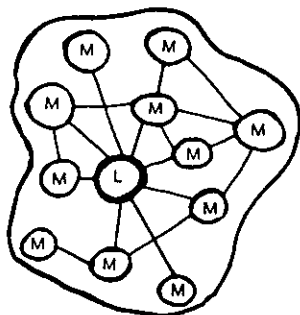


Fig. 8

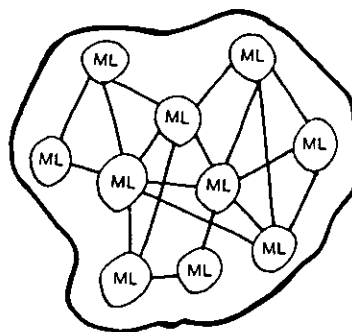


Fig. 9

En el esquema de la figura 8 hay un líder único que dirige con el consentimiento y la colaboración de los miembros, se comparten poderes y el liderazgo se disuelve, el líder puede ser reemplazado si así lo desean los miembros y asume los mismos riesgos que ellos

En el esquema de la figura 9 se trata de un grupo mítico sin líder, pues cada miembro es el líder según las circunstancias, las decisiones son colectivas. Es poco común este tipo de estructura.

En ambas formas el liderazgo es desmitificado, son modelos democráticos, colectivos y participativos que permiten una interacción efectiva de los miembros.

Para 1972, cinco años después de haber sido fundado el grupo, éste estaba estructurado con base a la última forma (fig. 9) pero con sus propias variables: había una mesa directiva formada por miembros elegidos colectivamente, la cual, a su vez, determinaba a los "directores co-ejecutivos" que fueron Schechner y el actor Stephen Borst. Así en 1973, el TPG estaba conformado por los siguientes miembros, además de Schechner y Borst: Spalding Gray, James Griffiths, Elizabeth Le Compte, Joan MacIntosh, Timothy Shelton y eran asociados Jerry N. Rojo, Paul Epstein, James Clayburgh.

La relación entre la calidad de vida del grupo y la calidad de su trabajo era muy íntima y por la forma en que trabajaban, los conflictos se integraban a los montajes, de ahí que sus producciones comenzaran a ser muy peligrosas, pues los actores se sentían cada vez más expuestos y resentidos contra Schechner y sus experimentos. Por ejemplo, muchos actores detestaban la interrupción de la obra en el montaje de *Commune* (obra del TPG, 1972), debido a la imposibilidad de saber si los ritmos preparados se efectuarían como estaban ensayados o no.

Para equilibrar estos problemas, *Performance Group* llevaba tres tipos de terapia:

- a) los encuentros de grupo dirigidos por psicólogos,
- b) el taller de exploración constante antes y durante las funciones que tenía matices terapéuticos,
- c) las mismas representaciones eran consideradas terapéuticas.

Ampliando más sobre el taller de exploración, se puede decir que los ejercicios respondían a cierta curiosidad, o a necesidades íntimas de los integrantes, incluido, por supuesto, el mismo Schechner. Tales necesidades debían ser sacadas al exterior, enfrentadas y no ser alimentadas en privado, lo cual inevitablemente le confería una dimensión terapéutica muy fuerte al proceso de los talleres.

Performance Group tomó como valores algunos principios de la *Gestalt*⁷ propuestos por Claudio Naranjo, médico, filósofo y psicólogo contemporáneo:

- 1.- Valoración de la actualidad: temporal (presente contra pasado o futuro), espacial (presente contra ausente) y substancial (hecho contra símbolo).
- 2.- Valoración de la conciencia y la aceptación de la experiencia.
- 3.- Valoración de la integridad o responsabilidad.

Estos valores, de una u otra forma, influyeron en el método de trabajo y en toda la ideología que sustentaba sus espectáculos.

Antes de las funciones, el grupo dedicaba cerca de dos horas al calentamiento vocal, ejercicios psicofísicos, pasos de danza, yoga, recordatorio de partes difíciles de la obra, etc.⁸

Otra cualidad de esta agrupación fue el reciclaje del material, que tenía que ver no sólo con la cuestión económica y de ahorro, sino también con su mística: "el presente recapitula y transforma al pasado".

Por otro lado se desarrolló una "tradición interna" que favorecía la identificación de los actores con un colectivo específico, independientemente de quien estuviera asumiendo el liderazgo en ese momento. En el caso del *Performance Group* el ejercicio "Recapitulación" que trataba precisamente de la historia del grupo, funcionó como una "tradición interna" que favoreció la cohesión.

Todos los principios del *Performance Group* podrían sintetizarse en esta idea: ante todo el grupo, lo que opina el grupo y el trabajo grupal.

Para Schechner lo que hace especial a un grupo de teatro es que su trabajo es actuar para un público; esto hace que toda actividad, todo intento por crear una sólida comunidad entre los actores sea fracturada siempre y en cada función por la presencia del público que no se puede volver parte del grupo. Pues es un hecho que las razones de los espectadores para ir al teatro, no son las mismas razones que las de un actor para actuar; considerando además que la sociedad no fomenta una cultura comunitaria con metas y técnicas compartidas. Por último, si la comunidad se basa en el conocimiento común vale la pena recordar que ya de entrada los actores saben algo que el público no sabe y se conocen mucho más entre ellos que los espectadores entre sí.

Las obras con las que el grupo contaba dentro de su repertorio, en 1972 eran las siguientes:

- 1968-1969 Dionysus in 69 de Eurípides
- 1969-1970 Makbeth de Shakespeare
- 1970 Government Anarchy del *Performance Group*
- 1970-1972 Concert de Paul Esptein
- 1972 Healing Piece de Charles Morrow
- 1972 The Tooth of Crime de Sam Shepard.
- 1972 Commune del *Performance Group*
- 1976 Madre Coraje de Brecht

El lugar de ensayos y funciones del *Performance Group* fue un garage, espacio que les permitió desarrollar ampliamente la idea de Teatro Ambientalista. Hacia 1981, de acuerdo con el libro *New York Theatre Guide*, dicho espacio es llamado *Performing Garage Center*, donde se presenta "una de las compañías experimentales más viejas del país"⁹. En este mismo libro podemos constatar que el antiguo *The Performance Group*, ahora es llamado *Wooster Group*, que es la calle donde se encuentra el garage; en 1981 Elizabeth Le Compte, Spalding Gray y R. Schechner eran los directores del grupo.

Schechner concluye el capítulo de *Los grupos*, diciendo que una vez que se ha logrado trabajar en conjunto, se pasa a otra etapa de mayor madurez en la que la principal interrogante es: "¿Qué tipo de trabajo haremos? ¿Cómo lo haremos?" Y el riesgo principal es no caer en la rutinización. Según Schechner, en este punto de exploración se encontraba el *Performance Group* cuando se escribió *El Teatro Ambientalista*.

2.2 ESPACIO

El teatro ambientalista se basa en la "plenitud del espacio, las formas infinitas en que el espacio se puede transformar, articular, animar"¹⁰. El principio escénico era crear y usar espacios completos, es decir, usar todas las áreas en las que está el público y en las que actúan los intérpretes, inclusive espacios o lugares "secretos". Debido a que es necesario encontrarse con el espacio, relacionarse con él y articularlo, El garage del *Performance Group* era un lugar flexible y transformable, sin el estorbo de una maquinaria pesada o cara por lo que podía convertirse en las formas que se necesitaran.

Los diseños de teatro ambientalista tratan de restaurar el círculo continuo chamánico, a nivel espacial esto implica un espacio en el que no haya diferencia entre el lugar del espectador y el lugar del actor; como ya vimos, para Schechner cuando se separa al público de la representación, éste se vuelve autónomo y ya no está atado al aquí y ahora de una ceremonia.

En el espacio del teatro ambientalista, la idea es que el público pueda elegir su propia manera de involucrarse o de mantenerse alejado de la representación. Cuando el espectador es puesto en el mismo espacio que los actores, está menos marcada la división de él con los personajes, acciones y espacios; y esto lo lleva a "a una experiencia de tipo interior-y-externo; una alternación rápida y a veces vertiginosa de empatía y distancia".¹¹

A través de la luz y el arreglo del espacio se facilita que los espectadores contemplen una acción viendo simultáneamente a otros espectadores que en ese momento se vuelven, por lo menos visualmente, parte de la representación.

Schechner comenta que en muchas ocasiones, la gente "entrenada en el teatro ortodoxo" no sabía cómo reaccionar ante la propuesta ambientalista ni cómo externar sus reacciones. Para Schechner, el hecho mismo de que hubiera desconcierto era más que suficiente, porque era una muestra de que algo "diferente" ya le había sucedido al espectador.

Jerry Rojo es el "diseñador ambientalista" que trabajó con Schechner desde 1966. El "diseño ambientalista" se deriva del trabajo diario sobre la obra, el espacio se desarrolla a partir de talleres con los actores, discusiones, dibujos y maquetas. En otras palabras, el espacio cambia según el proceso del trabajo. Lo que determina el espacio ambientalista es la interacción en un espacio entre intérpretes, diseñador ambientalista, director y público.

Para Schechner es importante el lugar de ensayos, porque es en ellos donde el intérprete desarrolla la acción, de acuerdo al "campo del espacio" de ese lugar.

Schechner se refiere con el "campo del espacio", por un lado al espacio exterior del lugar de los ensayos y por otro lado, al contexto sociocultural e histórico de ese mismo lugar. Por ejemplo, ensayar en un lugar al aire libre y en Europa hace que los intérpretes desarrollen una acción que no se puede adaptar fácilmente a un garage en Nueva York.

A la escenografía, al espacio, al teatro en sí con la obra transcurriendo, se le llamó "ambientación". Esta ambientación proporciona sensaciones más que ilusiones, en un ambiente nunca se crea la ilusión o reproducción exacta de un bosque, pero los ejecutantes y el público pueden sentir peligro en el precario arreglo de unas plataformas, o pueden sentir seguridad al estar en un sitio alto; justo como sucedería en un bosque.

El diseñador ambientalista, debe crear sobre todo un espacio funcional, en el que nada debe disfrazarse, si una escalera es difícil de subir hay que hacer obvia esa dificultad.

Schechner expone el siguiente diagrama de un sistema de tres elementos interconectados en toda "ambientación": intérpretes, acción del texto y el espacio mismo:

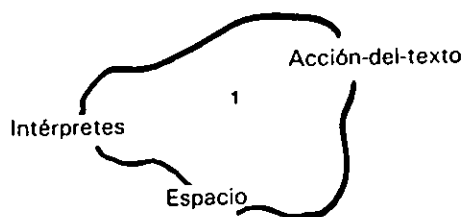


Fig. 10

Este sistema siempre cambia al empezar una función, debido a que entra el público a interactuar con estos tres elementos.

teatro ambientalista



teatro ortodoxo

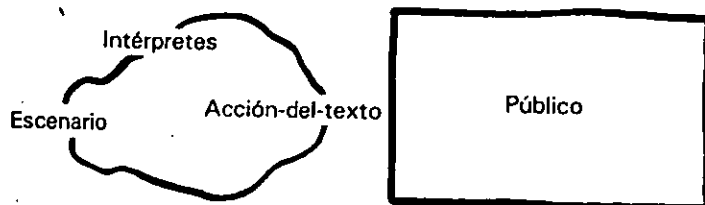


Fig. 11

En el teatro ortodoxo, a diferencia del teatro ambientalista, el sistema de elementos no se transforma pues de entrada el público está en otro espacio ajeno al de la escena.

En el teatro ambientalista se fomenta un dar y recibir "a través de un espacio organizado globalmente, en el cual las áreas ocupadas por el público son como un mar por el que nadan los intérpretes"¹².

A partir de los primeros experimentos que hizo Schechner sobre la desnudez, determinó un aspecto esencial del teatro ambientalista: el espacio era por naturaleza erótico, puesto que en sus montajes se le daba mayor énfasis a la percepción a través de la nariz y la boca, a diferencia del teatro ortodoxo que enfatiza la percepción por ojos y orejas. Esta forma de percibir era lo que volvía el espacio de sus montajes más sensorial/erótico que racional.

El diseño ambientalista estandar es aquel en el que las personas pueden hacer lo que quieran y encontrar en plena función de teatro, el espacio ideal para sí mismos, desde un lugar para ver todo de una manera ortodoxa, hasta un lugar donde poder saltar y gritar, o un lugar donde estar escondido y completamente solo. En otras palabras, para Schechner el teatro "debería ser un lugar donde escoger libremente", qué hacer y cómo hacerlo.

2.3 PARTICIPACIÓN

"Se invita a que el público deje su rol de testigos y adopte roles más activos"¹³

Schechner opinaba que el desequilibrio del teatro no estaba solo en la trama, sino en la relación entre actores y espectadores, como una forma de resolver este desequilibrio, incursionó y experimentó ampliamente con la participación del público. Con el teatro ambientalista pretendía integrar al público a través de la participación, según él, esto generaría que se rompieran las bases de la estética convencional: ilusión, mimesis, separación física entre público y los actores, creación de un tiempo y un espacio simbólicos; y permitiría que la representación pasara de ser un acontecimiento estético a ser un acontecimiento social.

La base teórica para el trabajo y la investigación sobre la participación de

Schechner con el *Performance Group* es la Teoría del "happening" expuesta por A. Kaprow, quien como ya dijimos considera que el público debe ser eliminado por completo, con esto se refiere a que debe estar integrado junto con todos los demás elementos: actor, espacio, música, luz, etc. Por otro lado, es necesario que los participantes tengan una clara idea de lo que van a hacer para que no se caigan en acciones de participación manipuladora, como por ejemplo conducir y tratar al público en manada. Desde este punto de vista el teatro no difiere de otros eventos sociales como un baile, un partido de fútbol, una boda o un oficio religioso.

En las obras ambientalistas, hay escenas que requieren del público para ser representadas. Por ejemplo en el caso específico de *Commune*, había una escena de la obra en la que si algún espectador se negaba a participar o colaborar como los demás, la obra se interrumpía y había que convencer a dicho espectador entre todos o esperar a que se fuera. Para Schechner, el mundo real penetraba al mundo teatral y de alguna manera los espectadores que se negaban a participar se volvían lo más importante de la obra. En una ocasión la interrupción duró cuatro o cinco horas porque los espectadores que no querían participar, se negaban también a irse argumentando que habían pagado por ver; algunos actores se cansaron y escogieron a gente del público para que los sustituyera y ellos pudieran irse a sus casas, se presionó a los espectadores rebeldes de múltiples formas y finalmente éstos se fueron y la obra prosiguió. Para Schechner la solidaridad entre el público y los actores deshizo a *Commune* como obra y la volvió un ritual.

Cuando una obra se detiene de esta manera, el foco se traslada de la representación (con su anécdota y tema específico) al hecho en sí mismo de representar o estar viendo una representación; la atención pasa de los actores a los espectadores; la representación se pone en duda, se revisa y cuestiona, pero lo más importante es, que lo que le interesa al público y al actor (continuar o no la obra) está sucediendo aquí y ahora. En estos experimentos, lo que estaba en juego era el reto al espectador no importaba tanto la historia que se estaba contando.

Schechner buscaba o provocaba situaciones en las que la colectividad -sin diferenciar actores, técnicos y espectadores- tenía que actuar para que la obra se convirtiera en un evento en el que cada actor y participante experimentara transformaciones a nivel individual, pero también colectivamente, y en el que nadie, ni siquiera los miembros del grupo de actores o el director, podía tener la visión total o verlo por completo.

En los trabajos del *Performance Group*, también se exploraron otras

formas de participación no tan radicales y más inmediatas para el público como cantar, bailar o aplaudir. Incluso se podía participar no haciendo nada, Schechner hace una diferencia entre el silencio de la participación, que es un silencio "consciente y merecido", y el silencio de un público atento pero al margen. Otra forma de participación fue someter al espectador a una "prueba de admisión": por ejemplo, quitarse los zapatos, o pasar solos por un laberinto antes de llegar al escenario.

Además de volver al público un agente activo dentro del teatro a través de la participación, también se pretendía hacer obras que unieran a los espectadores entre sí. Sin embargo, el mismo Schechner acepta que cualesquiera que sean las ceremonias de apertura, éstas no convierten al público en una comunidad.

Para Schechner, la participación es legítima si influye en el tono y en el resultado de la representación; esto es que cambie los ritmos de la representación. Si no existe el cambio, la participación se vuelve un elemento más de ornato e ilusión. A partir de la obra *Dionisus in 69*, formuló tres reglas de participación:

- el público está en un espacio vivo y en una situación viva, pueden suceder cosas tanto a él y con él, como enfrente de él;
- cuando el actor invita al público a participar debe estar listo para aceptar y manejar las reacciones de cualquier espectador;
- no debe haber participación gratuita.

En la experiencia del *Performance Group* con la participación, los problemas que hubo que superar fueron: el miedo que existe entre el actor y el público así como la falta de entrenamiento en ambos con relación a la participación; el desequilibrio o destrucción del ritmo de la representación cada vez que había falta de participación; el hecho de que "toda participación es manipuladora porque los actores saben cosas que el público ignora"; la confusión en el público por la mezcla de estructuras dramáticas y estructuras de participación.

A partir de estas situaciones, Schechner propuso: no mezclar las estructuras dramáticas y participativas pero permitir que coexistieran en el espacio y tiempo; encontrar momentos de la representación en los que los actores sepan tanto como los espectadores; y entrenar a los actores como guías y anfitriones. Ampliando sobre éste último punto, parte del entrenamiento del actor, implicó que éste fuera "el mismo" y no su "personaje" cuando se relacionaba con un participante del público.

Desnudez

"Lo cierto es que, dijo irónicamente
el crítico del New York Times,
Mr. Schechner llevaba puesto
un enorme bigote"¹⁴

La desnudez fue un aspecto ampliamente explorado por Schechner y el *Performance Group*, recordemos que en los sesenta, rebasar los límites fue un rasgo característico y el hecho de desnudarse estaba íntimamente relacionado con la transgresión de los límites.

Para Schechner la desnudez es volver el interior hacia fuera o proyectar hacia las superficies del cuerpo los acontecimientos de las profundidades. Tanto interior como exterior son términos que significan en esencia lo mismo, pues considera que las superficies son los aspectos más evidentes de las profundidades y a su vez las profundidades son los aspectos más ocultos de la superficie. Por ejemplo, fisiológicamente hablando, los "acontecimientos interiores", están siempre alterando la topografía del cuerpo, como la caída de los hombros, los ritmos respiratorios, la mirada, el movimiento de los dedos o el fruncir de los labios; esto permite pensar que la superficie corporal está cambiando en relación a los hechos corporales internos.

A partir de los estudios del antropólogo La Barre (1911-1996), Schechner afirma que la desnudez siempre implica un evento público, desnudarse sin ser visto, dado que no implica un reconocimiento de otros, es casi como no estar desnudo. Pero estar desnudo con otros implica vulnerabilidad, sin embargo, a lo largo de la historia, también implicó precisamente lo contrario, por ejemplo los lanceros galos iban a la guerra completamente desnudos, llevando sólo su lanza. Dentro de la tradición europea era común considerar la desnudez como un medio para ahuyentar a los demonios. En la India, los sudhus caminan desnudos por la calle e inspiran terror y temor reverencial entre la gente. Un caso mucho más cercano a Schechner, es el momento de la obra *Dyonisus* en el que los actores corrían desnudos entre los espectadores muchos de los cuales huían de pánico.

Schechner ha explorado la desnudez dentro del entrenamiento y la representación, partiendo del ciclo: desvestirse -estar desnudo- vestirse. A partir de esto, Schechner encontró que la ropa era un factor determinante en el control del flujo de energía desde y hacia el cuerpo, que el ser humano no

termina en la piel y que el mundo exterior no se mantiene separado por ella, de alguna manera el medio ambiente es una extensión del cuerpo. Ejemplo de esto es el concepto de "presencia", cuando se habla de un actor con presencia nos referimos a alguien que tiene un sentido de radiación y convergencia en el espacio altamente desarrollado y más allá de su cuerpo.

Por otro lado, Schechner, constató que las personas desnudas, de pié unas frente a otras, se enfrentan a sus propias fantasías corporales algunas veces positivas, algunas veces no tanto; en estos casos los sentimientos que se despiertan casi siempre son la desilusión, la rabia, la vergüenza, el reto y movilizan mecanismos de defensa. Para Schechner esto se debe a que los ejercicios de desnudez siempre implican o se generan en un contexto de cruda conciencia de uno mismo, lo cual nunca resulta totalmente cómodo.

A partir de sus observaciones sobre cómo la gente se exhibía en los ejercicios de desnudez, llegó a conclusiones tales como que un espectáculo es, entre otras cosas, la exhibición de un cuerpo, a pesar de que la actuación no es exhibicionismo *per se*, en el teatro hay un fuerte deseo de mostrar y de ver.

Para Schechner el objetivo de los ejercicios sobre la desnudez era despertar la conciencia respecto al cuerpo y reconocer las fantasías que se desarrollan en torno a este. Considera que es importante que en dichos ejercicios no se presione demasiado a las personas ya que esto asusta e inmoviliza, la desnudez nunca debe exigirse sino sugerirse.

En febrero de 1968, realiza con el *Performance Group* su primer trabajo de desnudo, se trataba de una danza en la cual la mujer celebraba la virilidad del hombre. Aunque la desnudez era voluntaria casi todo el grupo salvo dos personas acabaron desnudos. En la obra *Dyonisus in 69* el grupo experimentó cada vez más con la desnudez llegando a representar la escena del nacimiento de Dionisios con toda la compañía desnuda, seguía luego la "danza del éxtasis" a la que a veces se incorporaba parte del público. Muchas veces se generaron situaciones desagradables debido a que el público masculino sobre todo trataba de sobrepasarse. En otras ocasiones y debido a que la obra se representaba tres veces por semanas, se generó entre los actores un adormecimiento del sentimiento sensual. Para el público, las caricias parecían genuinas, pero para los actores se trataba de una rutina.

A partir de esta experiencia el grupo empezó a explorar especialmente la relación entre la desnudez física y la psíquica. Casi todos los ejercicios de esta exploración partieron del juego del espejo, a continuación se describirán algunos de ellos.

Retomando ideas del pediatra y psicoanalista inglés D.W. Winnicott, (1896-1971) Schechner resalta la importancia del reflejo en el acontecimiento teatral y considera que una compañía es un grupo de espejos reflejándose unos a otros. Con estas ideas e inquietudes generó estos dos ejercicios:

"Apoyo Chino"



Fig. 12

A se para detrás de *B* y *C* se para detrás de *D*. Colocarse de manera que *B* y *D* estén cara a cara y las respectivas parejas atrás. *A* le susurra a *B* quién le dice lo que escuchó en voz alta a *D*, luego *C* le susurra a *D* quién luego dice en voz alta a *B* lo que escuchó. *A* y *C* pueden decir lo que quieran, *B* y *D* tienen toda la libertad para repetir eso mismo como quieran. Los participantes pueden ser sustituidos en cualquier momento.

Este ejercicio es de paciencia y tarda un rato en que los participantes dejen de lado los clichés o formas rígidas de moverse y hablar. Transcurrido un tiempo, las parejas se funden en dos entidades *AB* y *CD*. La idea es que las fronteras del ego entre los individuos se empiecen a fragmentar y que ninguno de los participantes se sienta responsable de lo que está sucediendo. Dentro de cada entidad hay un espejo, *B* refleja lo que dice *A* (o *D* a *C*) y a la vez entre las dos entidades *AB* y *CD*, se genera una relación más de espejo. El proceso empieza de nuevo cuando alguna de las cuatro personas es reemplazada.

"Espejo doble"

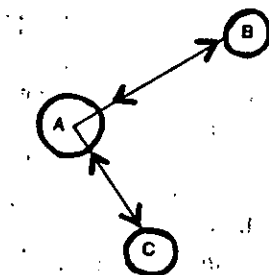


Fig. 13

Los actores se sientan en un círculo, uno pasa al centro (*A*) y otros dos pasan (*B* y *C*) y repiten todo lo que haga *A*, no hay tiempo de reflexión o juicio, los espejos deben estar muy atentos, en especial con los detalles más pequeños. Se colocan en una relación triangular de tal manera que ninguno de ellos esté frente a *A* pero tampoco fuera de su campo visual.

En este ejercicio, los espejos le devuelven su propio ser a *A*, debido a que ellos hacen solo lo que perciben, ayudan a que *A* aumente la conciencia de sí mismo y permiten que se vea/escuche casi al mismo tiempo que va contando una historia o haciendo lo que sea. Conforme se entra en esta dinámica y se juega en ella, se puede llegar incluso a resolver asuntos internos. En este tipo de casos la desnudez física y la psíquica pueden encontrarse muy cerca si no es que ser idénticas.

El ejercicio "Ropa" es de especial interés ya que en él están sintetizados muchos otros ejercicios de Schechner; se trata de un ejercicio que se realiza junto con público. "Ropa" fue realizado en dos ocasiones: en 1971, en la URI y en 1972 en la Galería de Arte de Vancouver, en ambas ocasiones el ejercicio tuvo la misma estructura pero, como era de esperarse, en cada lugar hubo distintas reacciones y resultados debido a la diferencia de espacios y de personas:

Los actores se acuestan en el piso después de haber terminado los ejercicios psicofísicos de calentamiento que realizaron mientras el público entraba en la sala. Cada actor mantiene un ritmo propio y básico a lo largo de la pieza, cuando se han establecido y armonizado los ritmos de todos, un primer danzante, siguiendo las instrucciones del director, empieza a moverse cantando su nombre, escoge a algunos actores para que bailen con él como espejos o alter egos, cada uno canta a su vez su propio nombre. Se dirigen al centro y el primer danzante va acomodando a los demás en diferentes posiciones tratándolos como maniqués de tienda, finalmente se coloca él mismo y guarda silencio.

Los actores que no fueron elegidos y que permanecen acostados emitiendo sonidos, se levantan y con movimientos en cámara lenta se acercan al público y sin palabras les solicitan ropa, alhajas y efectos personales, que van arreglando sobre los danzantes congelados; al terminar esta fase de recolección en la que los espectadores podían llegar a quedarse desnudos o semidesnudos, el director indica a los actores recolectores que también se congelen, acto seguido invita al público que no ha dado nada a que lleve sus cosas al centro o si no a que se vaya. Se invita a los espectadores a que caminen por el cuarto y vean a los danzantes y a los actores congelados. El director facilita que se haga una fila y que se comience un canto entre espectadores ya sea conocido o inventado. Después los

espectadores se dirigen a diferentes puntos del teatro, preferiblemente lugares altos.

Los danzantes se despojan de la ropa y depositan en el piso todos los artículos en pilas ordenadas, se invita a los espectadores a que caminen una vez más y miren las cosas sin tocarlas, luego que vuelvan a los lugares altos del teatro y desde allí mencionen e identifiquen sus ropas y posesiones. Cuando se ha terminado de mencionar las cosas, las personas bajan a recogerlas, se visten, dicen lo que quieran decir y se marchan. La representación acaba cuando todos se hayan ido.

Lo interesante de este ejercicio y específicamente de esta última fase es que los espectadores se transformaron en actores, el cuarto entero se volvió un escenario en el que a veces los actores eran espectadores y a veces era al revés. Para Schechner, el ejercicio "Ropa" es lo más cercano que ha estado de experimentar un sentimiento de comunidad genuina en el teatro. Sin embargo, considera que este ejercicio no surge del teatro ni de él mismo, sino que es parte de un esquema más amplio de "desnudez social" y como ejemplo pone la protesta masiva en Washington contra la invasión de Camboya en 1970, donde más de cien mil personas congregadas dentro de un cordón de camiones de autoridad vial y a una temperatura de más de 90°F empezaron a despojarse de la ropa, sobre todo los más jóvenes. Están por otro lado las playas nudistas, o algunas partes de Estados Unidos dónde, en verano, por la temperatura la gente joven también se desnudaba.

Si bien es cierto que, en la época de los sesenta, andar desnudo implicaba un rechazo al sistema y también significaba una afirmación del cuerpo, Schechner considera que en las representaciones teatrales esta afirmación se suma al exhibicionismo, entendido este como el deleite de mostrar el cuerpo. Aunado a esto, hay cierto *voyerismo*, pues aquel que quiere ser observado se complementa con el que quiere observar.

Finalmente vale la pena mencionar otra reflexión de Schechner: la desnudez como forma de vestir no conviene socialmente, pues no genera la necesidad de que existan tiendas de ropa, hilanderías, diseñadores o mayoristas; y por otro lado la desnudez se ha vuelto, por su valor erótico un medio para transformar el interés sexual en dinero por medio de todo un mercado de revistas, películas, libros y puestas en escena.

2.5 INTÉRPRETE

A partir del estudio de las prácticas rituales de los pueblos primitivos, del rol de *chamán* en ceremonias, así como de todo el suceso teatral; Schechner, como todos sus contemporáneos, hace una comparación entre el teatro occidental y los ritos ceremoniales de culturas Asiáticas, Australianas, Africanas y Sudamericanas, comparación que depura hasta llegar a las similitudes y diferencias entre el actor y el *chamán*.

En las culturas antiguas, el rito es una forma de salirse del mundo verdadero o -más precisamente- de invocar otro mundo de realidad que llene por completo al espacio/tiempo y lo transforme, el nexo entre estas dos realidades o reinos distintos, muchas veces es toda la comunidad, pero hay culturas en las que la transformación corre a cargo, exclusivamente, de una persona designada y entrenada para ello: el *chamán*. El *chamán* usa todo su cuerpo, aprende qué y cómo representar, no es un transmisor de ideas sino un transformador de haceres. La actividad chamánica viene a ser una representación donde hay un conflicto: el *chamán* lucha contra la enfermedad para exorcizarla y liberar a la comunidad o al paciente. Hay, entonces, un protagonista y un antagonista a través de los cuales se exponen y redistribuyen los secretos de la comunidad; en el *chamán* se depositan los deseos y anti-deseos y viene a ser una encarnación de las proyecciones, fantasías, leyendas y poderes de un grupo; es, tanto el depositario, como la pantalla de la comunidad, su reflejo. Toda esta función de un individuo en una comunidad, resurge en el intérprete quien va ser considerado por Schechner y sus contemporáneos como una especie de *chamán* moderno.

Prosiguiendo con esta idea, Schechner considera que el actor se adiestra a sí mismo para "inducir a los espíritus a que entren en él, o para simular el efecto de que los espíritus están entrando en él"¹⁵ y marca una diferencia entre "Actor" e "intérprete". El actor se inclina en dirección de la simulación y del aparentar, en cambio el intérprete se inclina por lograr lo que el *chamán* está preparado para aceptar el trance y la posesión; y encontrar así los caminos para entrar y salir de estados de conciencia: el intérprete actúa en beneficio del público que atestigua su comportamiento.

A pesar de lo anterior, hay una diferencia importante entre *chamán* y el intérprete: la división occidental de espíritu y cuerpo (o la dicotomía cuerpo/ser), hace que el intérprete considere su cuerpo como un recipiente, un instrumento, una posesión; entrena a "su cuerpo" y no a "su ser". Tal visión instrumental del cuerpo, es contraria a la visión integral del *chamán*.

A partir de todo lo anterior, Schechner considera que es necesario encontrar técnicas que se centren en el presente, formas de ejecutar una acción en las cuales el intérprete esté totalmente presente en la acción, con todo su ser además del cuerpo.

Como ya se dijo, el entrenamiento de los intérpretes del *Performance Group*, se centra en explorar la relación entre la desnudez física y la psíquica; así como la vulnerabilidad de ambos estados, dentro del trabajo de la desnudez psíquica, se incluye la exploración del pasado del intérprete; se pretende quitar "bloqueos", o callejones sin salida de tipo neurótico o psicopatológico. Debido a esto el trabajo con el cuerpo es constante, ya que muchos bloqueos se manifiestan a través de posiciones corporales.

Otro aspecto al que Schechner le da especial importancia es la conexión entre sus actores e identifica 4 tipos o niveles de conexión que coexisten al mismo tiempo:

conexión con una misma,
 conexión con una a través del otro,
 conexión con el otro,
 conexión con el otro dentro de una partitura.

Los ejercicios físicos giran en torno a estos cuatro niveles de conexión y también incluyen la concientización y utilización de "cuatro sistemas corporales": visceral, espina, extremidades y rostro.

Dentro del proceso de ensayos es necesario crear partituras de movimiento ideales para cada individuo, para lograr esto, Schechner considera que la partitura debe estar basada en la lógica de las acciones físicas, y una forma de encontrar dicha lógica es respondiendo, por medio del cuerpo, a preguntas que ordinariamente se formulan de manera intelectual y/o hablada. Algo que también es de vital importancia en la creación de partituras de movimiento es que el actor viva su proceso a partir del material que más le interese ya sea literario, vivencial o histórico.

El intérprete usa "su personaje como si fuera el bisturí de un cirujano para hacerse una disección de sí mismo" (Grotowsky, 1968). La principal fuerza organizadora de la actuación en el teatro ortodoxo es el personaje. A diferencia de esto, en el teatro ambientalista, el punto de gravedad es el intérprete, que usa al personaje para averiguar cosas sobre sí mismo, aunque en el proceso del descubrimiento de sí mismo encuentre cosas del personaje. En cada representación, el intérprete encuentra-atraviesa frente al público por un proceso ritual: nacimiento, crecimiento, apertura, desbordamiento, muerte, resurrección para sí mismo y lo que el público percibe no es al intérprete o al

personaje, sino la relación entre ambos.

Finalmente, en este reiterado intento por acercar al espectador y al actor, Schechner también hizo que los actores se involucraran en otros espacios y momentos del hecho teatral, por ejemplo en *The Tooth of Crime*, los actores se relacionan con el público participando en la venta de boletos en las taquillas, o platicando en el intermedio con los espectadores.

2.6 DRAMATURGO

Es importante hablar de este aspecto precisamente porque se rechazó el texto como parte importante del proceso teatral. En el capítulo dedicado al dramaturgo, hay pocas observaciones al respecto sin embargo se resumirán junto con otras ideas del mismo tema que aparecen en otras partes del libro.

En el teatro ambientalista, el texto consiste en la descripción de los sucesos u opciones de acción que tienen el espectador y el actor durante la representación y casi siempre se escribe después del proceso de ensayos o de la representación misma. Ejemplo de ello es el libreto de *Government Anarchy*, que se acerca al *happening*.

Para crear un "esquema", partitura o estructura mínima; se partía de ideas, asociaciones o bases de datos, por ejemplo en el caso de *Commune*, se desarrolló "el libreto" conjuntamente con las acciones encontradas en los talleres, se investigó a partir del siguiente material: la historia de los Estados Unidos, literatura norteamericana, escenas de Shakespeare y Marlowe y hechos de las propias vidas de los integrantes del montaje. El material determinó los "ritmos básicos de la obra", el orden de los acontecimientos, el tono de las escenas; es decir, la estructura subyacente. De la misma forma fueron creados los guiones de *Dionysus in 69* y *Makbeth*.

Las dificultades de construir así un texto teatral se reducen a una consideración fundamental: debe lograrse que el texto le sea orgánico al grupo y que resulte interesante escénicamente. Es decir todo el material de trabajo puede ser transformado a favor de la organicidad en las acciones de los actores, o a favor del enfoque que se le esté dando al tema, pero siempre sin perder de vista la estructura escénica.

En el proceso de la obra *The Tooth of Crime*, sí se partió de un libreto terminado, en este caso, para Schechner la única ventaja de hacer una puesta en escena, a partir de un guión escrito, era que se sabía de antemano las reglas en

las que se iba a desenvolver, el flujo de la acción, los temas, la visualización de la obra, etc. Lo único que faltaba era determinar los "puntos de contacto" entre el actor y el libreto. Y en ese proceso de "determinación" el texto podía sufrir muchas transformaciones.

A pesar de las ventajas que para Schechner ofrecía un texto escrito de antemano reconoce que esto no dejaba de ser una contradicción, porque en un tipo de teatro (como el ambientalista) cuya principal característica es el cambio, no puede estar escrita una obra de antemano. Los textos dramáticos, son simples pretextos a partir de los cuáles se efectúa la representación, es un material para usarse, distorsionarse, desmembrarse, reensamblarse. A propósito de esto, Schechner establece una analogía con la situación del actor que, para crear un personaje, condensa y selecciona de entre las experiencias de su vida; de la misma forma, al crear una obra se pueden condensar y seleccionar también fragmentos de obras anteriores, porque forman parte de la experiencia humana. Pasa conscientemente por alto las leyes de derechos de autor y las considera "estúpidas" porque limitan la creatividad.

En el apartado dedicado al dramaturgo, finalmente, Schechner expresa que es necesario volver a incluirlo y que "El renacer del actor completo exige la reintegración del escritor al teatro"¹⁶. A manera de conclusión, se retoma la siguiente idea en la que se considera que el teatro es una relación entre partes "terminadas" y partes "sin terminar", dentro de las primeras incluye el texto y en las segundas se encuentran: público, actores y director.

2.6 DIRECTOR

"Y cada vez que dirijo una obra,
proclamo un método, sólo para descubrir
cuando termino que lo que encontré
no es algo general, sino las formas particulares
de dirigir la obra que he elegido"¹⁷

Al inicio de un proyecto, Schechner partía de su propia vida y de sus propias inquietudes sobre la gente del grupo. Lo primero que pensaba acerca de un proyecto, lo traducía gráficamente en imágenes que llamó "actogramas". Mientras se desarrollaba la puesta en escena, se iban estableciendo las reglas

escénicas; por ejemplo, las fuerzas oscuras de *Macbeth* (los intérpretes en cuestión) pueden moverse por todo el espacio y por donde quieran, mientras que *Macbeth* tiene movimientos bastante restringidos.

Schechner describe al actor como un hacedor y al director como un observador: a través de la guía del director y sometiéndose a sus ejercicios, el actor comienza a encontrarse a sí mismo, el director es una especie de progenitor.

En los montajes de Schechner todo está al servicio de la experimentación del espacio y de la percepción del espectador. Sin embargo otra idea motora de sus trabajos era controlar o manipular TODO el mundo de la representación, no sólo el drama que se desarrolla en su centro. Con todo esto pretendía realzar los aspectos rituales del evento sin que perdiera su teatralidad, sacar al evento teatral un poco de su fin como entretenimiento y llevarlo hacia una experiencia ritual.

Otro rasgo importante en su trabajo como director es la libertad de elección del actor y del espectador. En el caso del actor le permite que elija la forma o vía en que asume su personaje. En el caso del espectador, por el diseño espacial y en algunas ocasiones por la estructura participativa, el espectador puede elegir desde qué perspectiva mental o espacial quiere recibir la acción.

La experiencia de este autor como director estuvo muy vinculada, en sus orígenes, a su experiencia como líder del Performance Group y aunque el mismo Schechner proclama que no tiene ningún método como director, también distingue ciertas etapas o pasos en todo proceso ambientalista, mismos que nosotros consideramos que conforman un método de trabajo:

2.7.1 MÉTODO

Schechner divide el proceso de crear/dirigir una puesta en escena en siete pasos:

- 1.- Taller libre.- consiste en el trabajo sobre uno mismo y el grupo, se crean y revisan ejercicios. Esta etapa continúa a través de todas las fases. Se promovían los ejercicios que pusieran al intérprete en relación con el espacio, que le ayudaran a sentir el vínculo entre los espacios del cuerpo y los espacios a través de los cuales se mueve el cuerpo, por ejemplo crear relaciones entre los espacios

más grandes del teatro y aquellos más grandes de las entrañas, para despertar la conciencia del cuerpo.

La experiencia del taller además de ser una fase de su método de creación de espectáculos, es una actividad ampliamente desarrollada por Schechner *a posteriori*, de allí que me permita retomarla más adelante en el apartado ENSAYOS Y TALLERES del capítulo cuarto.

2.- Introducción de una acción o texto.- en esta etapa se forjan los enlaces temáticos posteriores, esto quiere decir que se empieza a trabajar libremente sobre un tema o texto, acorde con las necesidades del grupo, el cual empieza a funcionar como un centro de gravedad del proceso, aunque no haya todavía idea de la forma que tomará la obra.

Se hacen ejercicios sobre el texto, para desmembrarlo y volverlo a armar de maneras chistosas, así como encontrar los hilos principales de la acción desde el punto de vista grupal e individual. Se les da un tratamiento musical a las palabras, esto quiere decir encontrar su propio ritmo; jalándolas, deformándolas. También se trabaja con el cuerpo, por ejemplo si hay un asesinato con un cuchillo, se buscan las formas de convertir al cuerpo en cuchillo y relacionarse así con el espacio. Es importante entender que el lenguaje no verbal (ruidos, movimientos con el cuerpo o ademanes), es una forma única de comunicar aquello que no se puede transmitir de otras formas.

"La mayoría de los directores y de los actores empiezan con una 'idea guiadora', una 'imagen a realizarse', una 'acción preexistente'(...) Nosotros comenzamos sólo con lo que está ahí, lo hechos más esenciales: siete actores y una colección de palabras organizadas bajo los membretes de los personajes".¹⁸

En esta etapa, también se buscan elementos que sean evocadores de lo personal, mientras más elementos se encuentren, más se puede evocar. Finalmente, de todo este material objetivo (los textos o idea base) y subjetivo (las asociaciones de los actores) se elige una parte y se organiza en una escena o estructura de acciones pasando así, a la etapa siguiente.

3.- El proyecto.- Se llevan a cabo discusiones sobre temas, acciones, significado y estructuras, se condensa el material. El final está a la vista. El trabajo es minucioso, por ejemplo, en la selección de acciones, éstas deben ser importantes para quienes las hacen pero también deben comunicarles algo a los demás. De todas las acciones que se pueden encontrar en la etapa dos, muy pocas cumplen ambos requisitos.

4.- Espacio para la representación, papeles.- Se construye parte del ambiente, esto es, se decide cuáles espacios usar y cuáles "no usar" y entonces, otra vez, de qué forma utilizar éstos que "no se van a usar". También se definen y asignan los papeles. Es una etapa de crisis e inseguridad porque se percibe el vacío entre lo que el proyecto parece y lo que en realidad es.

5.- Organización.- El texto toma forma, las escenas cobran sentido, se acuerda una secuencia de acontecimientos, se construye el ambiente. También se empieza a trabajar en asuntos administrativos.

En el teatro ortodoxo, esta etapa equivaldría a los ensayos y culminaría con el estreno de la obra, los ensayos son considerados como una forma de hacer que el material desconocido para el actor, le sea tan familiar que el público crea que lo que ve es una forma de vida. Para Schechner, los ensayos no son para practicar algo terminado, sino para prepararse para que algo suceda, que el público vea cómo los intérpretes luchan con sus papeles.

6.- Ensayos abiertos y reconstrucciones.- Se hacen ensayos con público con la libertad de sacarlo si surgen cosas que requieran que el Grupo trabaje solo. Pero hay otro tipo de ensayo abierto, que funciona más como una representación sin interrupciones. En esta etapa también se trata de liberar al trabajo de sus clichés iniciales.

La meta de los ensayos abiertos es: trabajar sobre las partes de la obra que involucran al público; localizar pasajes difíciles, donde haya problemas para los actores o el público o ambos; poner a prueba el ambiente; repetir escenas con diferentes variaciones y trazos; eliminar la "magia" incubadora de ilusiones; correr la voz respecto de una producción. Schechner no cree en la sorpresa del estreno teatral y considera que es la única arma contra la opinión devastadora de los críticos de teatro (porque en Estados Unidos un crítico puede determinar que una obra triunfe o no, independientemente de la calidad de la misma). Los ensayos abiertos también fomentan el consenso en la creación de una obra; ayudan a reducir la diferencia entre ensayo y representación, y por supuesto, ayudan a que el espectador conozca más del oficio de hacer teatro.

7.- Construcción de partituras.- Se localizan las acciones físicas exactas, los tonos musicales y los ritmos que encarnan los temas y estados de ánimo de la producción. Es como afinar (partiendo del sentido musical del término) la obra.

Otra faceta del proceso tiene que ver con las "juntas de la mise-en-scène", en la que se expresan ideas, sentimientos, opiniones y sugerencias. Como todo es hablado la dinámica y la comunicación del grupo es diferente, sin embargo son encuentros que ayudan a que los ensayos adquieran claridad y mayor disposición por parte de los actores.

La obra cierra cuando el proceso de cambio ya no interesa ni a los actores ni al director. El momento del cierre puede coincidir con un aumento de asistencia e interés del público, pero es la vida del grupo la que determina la duración de la temporada de la obra.

Como vemos Schechner concibe al director íntimamente vinculado con el proceso de sus actores y con la vida y construcción de la obra.

2.7 OPINIONES SOBRE EL TEATRO AMBIENTALISTA

Para Alfredo Michel¹⁹, el trabajo del *Performance Group*, se ubica dentro del "teatro performance" junto con otros grupos como el *Open Theater*. Coincide con lo que se ha venido mencionando acerca de la transformación del teatro dominado por el dramaturgo hacia un teatro de comunidad creativa, y agrega que los temas que estos grupos desarrollaban no encontraron cauces de expresión o de exploración más sólida. Esto provocó, según Michel, que en 1979 el *Performance Group* fuera más una curiosidad que una agrupación con convocatoria e impacto, pues no había logrado darle continuidad a su trabajo teatral y ya se empezaban a erosionar los criterios que los sostenían.

Por su parte, para Christopher Innes²⁰ lo que demostró el enfoque de trabajo del *Perfomance Group* es que para que haya una participación significativa, se requiere de un rito establecido en el que todos estén familiarizados. En el caso de los "ritos" del Teatro Ambientalista, según este autor, la representación estaba condenada a ser falsa, porque el rito resultaba ajeno al público, por muy auténtica que fuera la invitación del grupo. Considera que el efecto de toda esta investigación fue de autoindulgencia y que inevitablemente se tendió al cliché.

A propósito de la puesta en escena de *The tooth of crime*, el crítico Stanley Kauffman, comenta:

"Tal como yo lo he visto, el trabajo de Schechner está absolutamente desprovisto de cualquier reconocimiento de talento, cualquier necesidad del mismo. Concibe ideas y luego las aplica; eso es todo. El hecho de que éstas sean a menudo áridos ejercicios críticos -

posibles para cualquier teórico con talento o sin él- no parece importarle nunca. Su elenco refleja lo anterior. Ellos tampoco tienen talento; (...) En el grupo de Schechner, los intentos de efecto teatral son sencillamente patéticos..."²¹

Agrega también que le llamó la atención el público por su especial disposición y voluntad para dejarse llevar a través del espacio y en torno a los actores.

Para Franck Jotterand²² el *Performance Group* domina perfectamente dos formas de expresión que son característicos del teatro de su época: la improvisación y la ceremonia; considera que en algunas ocasiones el trabajo del *Performance Group* se inspiró en Grotowsky pero que en otras, hay un humor y una participación por parte del público de carácter muy diferente. El mismo Schechner declaró que el teatro de Grotowsky era más religioso que el suyo pues estaba relacionado con un profundo sentimiento católico polaco.

A diferencia de Stanley Kauffman, F. Jotterand considera a Schechner como un *work in progress* (trabajo en progreso) que está al acecho siempre de nuevas ideas y continuamente en actividad, también habla de él como "Schechner o la manía de la experiencia". Considera al *Performance Group* como una relación entre la investigación, la teoría y el amor por la vida.

El teatro ambientalista está insertado en una época de múltiples propuestas con fines similares, fue una experiencia más dentro del teatro norteamericano de los sesenta y setenta, que enfatizaba la necesidad de que el teatro fuera una experiencia social. Posteriormente a esta etapa de trabajo de Schechner (en la que me da la impresión de que parte de su método fue inventar y jugar) viene otra etapa, la de los años setenta, profundamente alimentada por reflexiones sociológicas y de otros campos, que usará como instrumentos de investigación hacia el teatro.

-
- ¹ Christopher Innes, *El teatro sagrado el ritual y la vanguardia*, México, FCE, 1996, pp. 196-198
- ² Alfredo Michel, *El teatro Norteamericano*, México, Instituto Mora, 1993, pp. 34-135
- ³ Franck Jotterand, *El Nuevo Teatro Norteamericano*, Barcelona, Barra, 1971, p. 257
- ⁴ *ídem*
- ⁵ Richard Schechner, *Teatro Ambientalista.*, México, Arbol, 1988, p.79
- ⁶ Schechner, *op.cit.*, p.328
- ⁷ La terapia gestáltica fue desarrollada en un principio por Freidrich Salomon Perls quien se hallaba influenciado por la corriente Existencialista y por la filosofía Zen Budista. Promovía los principios existenciales del aquí y ahora e invitaba a que la persona se centrara en su propia existencia en el presente. Héctor Salama, *Guestalt para todos*, México, Instituto Mexicano de Psicoterapia Guestalt, 1985, pp.11-34
- ⁸ Richard Schechner, *Essays on Performance Theory 1970-1976*, New York, Drama Book Specialists (Publishers), 1977, p.136
- ⁹ Chuck Lawliss, *New York Theatre Guide*, New York, The Ruthedge Press, 1981, p. 248
- ¹⁰ Richard Schechner, *El Teatro Ambientalista... op. cit.*, p.30
- ¹¹ Schechner, *op.cit.*, p.49
- ¹² Schechner, *ibidem.*, p.73
- ¹³ Schechner, *ibidem.*, p.120
- ¹⁴ A propósito de un desnudo que hizo en la premier de *Paradise Now* en Nueva York, Jotterand, *op. cit.*, pp.261-262.
- ¹⁵ Schechner, *op cit.*, p.251
- ¹⁶ Schechner, *ibidem.*, p.310
- ¹⁷ Schechner, *ibidem.*, p.365
- ¹⁸ Schechner *ibidem.*, p.295
- ¹⁹ Michel, *op. cit.*, pp.134-135
- ²⁰ Innes, *op. cit.*, pp. 199 y 202
- ²¹ Stanley Kauffman, *Persons of the Drama*, New York, Harper and Row,publishers, 1976, p.41
- ²² Jotterand, *op.cit.*, pp. 257y 260

CAPÍTULO TRES REFLEXIONES TEÓRICAS SOBRE EL TEATRO (DÉCADA DE LOS SETENTA)

En este capítulo se presentarán reflexiones teóricas que Schechner inició desde los sesenta pero que desarrolló y publicó hasta una década después los años setenta. Los libros que se expondrán y corresponden a este período son: *Ritual, Play and Performance*¹ que es una antología y *Essays on Performance Theory*², este último libro escrito en su totalidad por Richard Schechner.

Según el investigador Ch. Innes³, Schechner, identificó campos específicos que consideró como fuerzas fundamentales del teatro de vanguardia:

- Modos de comunicación no verbal.
- Conexiones entre pautas de conducta humana y de animales dentro del juego y la actividad ritualizada.
- Tipos de actuación religiosa que sobreviven en las culturas primitivas
- "actuación" en la vida cotidiana.
- aspectos de psicoterapia que subrayan la interacción de persona a persona.
- la conciencia del cuerpo.

Todos estos "campos" de trabajo e investigación, están presentados y desarrollados en la antología *Ritual Play and Performance*, a partir de la siguiente estructuración temática: etología; juego; rito y actuación en la vida cotidiana; chamanismo, trance y meditación; ritos, ceremonias y actuaciones. Este libro, editado en 1976, agrupa textos de varios autores de la rama social como: Konrad Lorenz (1903-1989) etólogo austriaco, Jane Lawick Goodall (1939-) investigadora inglesa de la cultura africana, Gregory Bateson (1904-1980) antropólogo, filósofo y escritor, Claude Lévi-Strauss (1908-) antropólogo francés, Victor Turner (1920-1983), Jerzy Grotowsky, entre otros.

Según el investigador M. Carlson⁴, Schechner desde mediados de los años sesenta, en el artículo "*Approaches to Theory/Criticism*" (1966), hacía un llamado a re-examinar las teorías de los antropólogos de Cambridge y se basaba en una serie de escritores de la rama social cuyo trabajo le sugirió nuevas formas para el análisis teatral; entre ellos estaban J. Huizinga (1938-); Eric Berne (1910-1970) psiquiatra estadounidense y Erving Goffman (1922-1982) sociólogo y antropólogo canadiense.

Como podemos observar el interés de Schechner por la investigación teatral vista a partir de otras disciplinas, está latente en sus primeras ideas y

talleres con el *Performance Group*, pero es hasta el libro *Essays on performance theory* cuando las desarrolla ampliamente y de manera personal.

Tomando en cuenta todo lo anterior, este capítulo será estructurado a partir de los siguientes temas: ritual, sociología y antropología, etología y kinésis. Todos y cada uno de ellos relacionados con el teatro.

En la siguiente parte de la investigación nos centraremos más en descripciones teóricas de Schechner, dado que es la perspectiva predominante en los libros ya mencionados. Sin embargo en varias ocasiones se hablará del espacio y del intérprete a partir de las diversas disciplinas aquí abordadas: ritual, sociología, etología, etc.

3.1 RITUAL Y TEATRO

"Es mi propósito subrayar
el proceso a través del cual el teatro
se desarrolla a partir del ritual; e inclusive sugerir
que en algunas circunstancias el ritual
se desarrolla a partir del teatro"⁵

Este apartado prepara y facilita el entendimiento de reflexiones posteriores de Schechner; contiene la descripción de conceptos y elementos importantes dentro del pensamiento de este autor.

Para Schechner, el ritual y el teatro son dos eventos que suceden dentro de la sociedad y que están íntimamente ligados entre sí. Le interesó especialmente el estudio del ritual como origen y a la vez consecuencia del teatro.

Como ya vimos en el capítulo dos, a partir del estudio de las prácticas rituales de los pueblos primitivos, del rol de chamán en ceremonias, así como de todo el suceso teatral, Schechner, como todos sus contemporáneos, hace una comparación entre el teatro occidental y los ritos ceremoniales de culturas asiáticas, australianas, africanas y sudamericanas. Depura esta comparación hasta llegar a las similitudes y diferencias entre el actor y el chamán, entre el espacio ritual y el espacio teatral, y llega a conceptos relacionados con la función del teatro y del ritual.

El chamanismo es un área de intersección entre el teatro y el ritual. Para comprender mejor las reflexiones de Schechner es importante mencionar antes

cinco formas o perspectivas interrelacionadas desde las cuales Schechner aborda el estudio del ritual:

- 1) como parte del desarrollo evolutivo de los organismos, incluyendo el cerebro.
- 2) como estructura, esto es, algo con cualidades formales y relaciones.
- 3) como un proceso representacional, un sistema dinámico o de acción con ritmos y/o argumentos sincrónicos y diacrónicos.
- 4) como experiencia individual o colectiva.
- 5) como escenario de operaciones en la vida humana social y religiosa.

En las culturas antiguas el rito es una forma de salirse del mundo verdadero o, más precisamente, de invocar otro mundo de realidad que llene por completo al espacio/tiempo y lo transforme.⁶ El nexo entre estas dos realidades o reinos distintos muchas veces es toda la comunidad, pero hay culturas en las que la transformación corre a cargo, exclusivamente, de una persona designada y entrenada para ello: el chamán. Recordemos que el chamán usa todo su cuerpo, aprende qué y cómo representar, no es un transmisor de ideas sino un transformador de haceres; el chamán lucha contra la enfermedad para exorcizarla y liberar a la comunidad o al paciente, hay entonces un protagonista y un antagonista a través de los cuales se exponen y redistribuyen los secretos de la comunidad; en el chamán se depositan los deseos y anti-deseos; es tanto el depositario como la pantalla de la comunidad, su reflejo.

Schechner retoma algunas de las características del chamanismo de los estudios del etólogo A. Lommel sobre los chamanes Australianos⁷:

- iniciación a través del sueño y la visión
- transformación de la visión en canto
- se llega a ser chamán: por el "llamado", por herencia, por ambición personal o voluntad de la tribu.
- se instruye al joven chamán:
 - 1) por el embeleso: sueños, visiones, trances
 - 2) por tradición: técnicas chamánicas, nombres y funciones de los espíritus, mitología, genealogía del clan, lenguaje secreto.
- el chamán es el medio de los espíritus para instruir a la comunidad, por lo cual el rol del chamán es de índole social.
- si el chamán pierde su lazo con el mundo de los espíritus, la comunidad entera se colapsa, y el don del chamán para crear canciones y danzas desaparece.

En su libro *Essays on performance theory*, en el artículo *Actuals: A look into performance theory* (Realidades: Una mirada a la teoría de la representación) Schechner hace notar que el intérprete en el teatro se acerca precisamente a la forma en que los chamanes australianos viven la experiencia: algo indivisible pero intercambiable, de variedad infinita pero en un mismo plano, aquí y ahora pero también de otro mundo.

A partir de las revisiones de materiales sociológicos y antropológicos de ceremonias rituales, Schechner echa una ojeada a lo que él considera los orígenes del teatro y halla una forma especial de entender la experiencia ritual a lo largo del tiempo, dicha forma permite saltarse los resquicios entre pasado y presente, individuo y grupo, dentro y fuera. A esta forma especial de entender la experiencia ritual la llama *actualizing* que, además de permitir que los contrarios coexistan (pasado y presente, individuo y grupo, etc.), implica también el estado y la condición creativa del hombre y su trabajo artístico. Para nosotros la traducción de este término podría ser "realizando" o "realización", hacer o haciendo presente un tiempo o evento pasado, o cualquiera de los binomios mencionados antes. El chamán es un ejemplo de *actualizing* porque permite que los contrarios co-existan dentro de su propia condición creativa y artística.

Otro concepto que Schechner investiga y expone especialmente en sus artículos *From Ritual to Theatre and Back* y *Towards a Poetics of Performance* (Del ritual al teatro y de regreso y Hacia una poética de la representación)⁸, es el de la "transformación".

En las organizaciones de tipo tribal, la formación de los roles sociales se da a través del consenso colectivo y no sólo de la elección individual. En el tribalismo, el anonimato y la crisis de identidad son reemplazados por ritos de pasaje, que llevan a las personas de un estatus a otro, y de una identidad a otra. Estos "transportes" son logrados a través de representaciones a las que Schechner llama "transformaciones", precisamente porque dichas representaciones son el medio de transformación de un estatus, identidad o situación, a otro.

Una boda es un ejemplo de representación con transformación: el novio pasa de novio a esposo y esto implica un profundo cambio en su estatus y en su identidad.

Schechner considera que la "transformación" está en el centro del teatro y aparece en dos formas fundamentales:

- 1) la transformación que convierte la conducta destructiva o antisocial en gestos ritualizados y manifestados.
- 2) la transformación que crea caracteres inventados que actúan en eventos ficticios o eventos reales ficcionados.

Ambos tipos de transformación ocurren juntos, pero siempre dominará uno más que otro. Para Schechner, el teatro occidental enfatiza el segundo, el que está relacionado más con la ficción; en cambio el teatro melanésico africano o australiano enfatiza el primero; el desplazamiento de la conducta hostil. Un teatro que equilibra ambos tipos de transformaciones es el teatro No y el teatro Kathakali, o las moralidades medievales o el teatro de vanguardia los cuales, para Schechner, son los mejores modelos para el futuro del teatro ya que crean y/o encarnan en el espacio teatral lo que no puede tener lugar en otro espacio. En los teatros "transformacionales" hay tratamiento flexible del tiempo y espacio y un gran contacto con la audiencia.

Las transformaciones ocurren en el teatro en tres niveles diferentes:

- 1) Drama (historia)
- 2) Actores, cuya tarea especial es ir temporalmente a un reordenamiento-cambio de su cuerpo/mente.
- 3) Audiencia en cuyo caso el cambio puede ser temporal como sucede con las actividades de entretenimiento, o puede ser permanente como sucede en un rito de pasaje (por ejemplo en una boda) a través del cual se adquiere un cambio de estatus.

Los mecanismos de transformación se desarrollan en dos espacios, en el escenario y en la audiencia. En el escenario, los vestidos, máscaras, ejercicios, encantación, incienso y música son diseñados para hacer creer/ayudarle al actor a ser otra persona, o a simplemente ser en otro tiempo y lugar; pero también a manifestarse aquí y ahora, por eso hay un tiempo doble y un lugar doble. Una vez más vemos esa forma especial que Schechner llama "actualizing" y que reúne a los contrarios. En el espacio de la audiencia, el cambio sucede en el estado de ánimo o en la conciencia y puede ser un cambio temporal o permanente.

Para Schechner todas las transformaciones están al servicio de la "homeostásis social", (equilibrio social) y permiten que el sistema íntegro esté en balance.⁹

Otros conceptos que Schechner¹⁰ vincula con el proceso teatral y con el ritual son "eficacia" y "entretenimiento" cuya definición presento a continuación a través del siguiente cuadro de rasgos característicos:

EFICACIA (ritual)	ENTRETENIMIENTO (teatro)
Resultados	Diversión
Vincularse con un <i>Otro</i> ausente	Sólo para los presentes
Abolir el tiempo, espacio simbólico	Enfatiza el ahora
Trae al <i>Otro</i> aquí	La audiencia es el <i>Otro</i>
El intérprete es poseído, está en trance	El intérprete sabe, conoce lo que está haciendo
Audiencia participa	Audiencia observa
Audiencia cree	Audiencia aprecia
La crítica es prohibida	La crítica es alentada
Creatividad colectiva	Creatividad individual
Los participantes dependen del evento	El evento depende de sus participantes
Interesa lo que está pasando	Interesa la manera en que se narra

La idea de eficacia se refiere al hecho de que en el acto mismo de representar se logran los resultados que se pretenden. Es claro que la eficacia y el entretenimiento se oponen el uno al otro, no obstante forman entre sí un sistema continuo. Cuando se habla de una representación ritual o teatral precisamente se habla del grado en el que la representación se inclina respectivamente a la eficacia o al entretenimiento. Sin embargo es importante recordar que no hay representación totalmente eficaz o totalmente de entretenimiento y muchas veces esto depende del punto de vista desde el cual se aborde la representación. Por ejemplo, en el caso de una comedia de Broadway, si se toman en cuenta factores como las actividades tras bambalinas, las motivaciones de los espectadores, las carreras de cada actor, etc., quizás se revelen más elementos rituales que de entretenimiento, aunque estemos hablando de un tipo de teatro asociado evidentemente con el entretenimiento.

A lo largo de la historia del teatro, eficacia y entretenimiento han formado una estructura trenzada que se mantiene en constante interrelación. En algunos períodos un aspecto ha sido más dominante que otro, pero también ha habido momentos en los que están en perfecto equilibrio; en tales momentos el teatro florece. Para Schechner, este sería el caso del teatro Isabelino y el teatro ateniense; ya que en ambos existían en proporción equilibrada la eficacia y el entretenimiento.

Cuando la eficacia es el elemento dominante, las representaciones son simbólicas, alegóricas, ritualizadas y están ligadas a un orden establecido. Cuando es el entretenimiento el elemento dominante, las representaciones son orientadas a la diferenciación de clases sociales, son individualizadas, de negocios y, según Schechner, son constantemente ajustadas al gusto de la audiencia que siempre será caprichoso y variable.

Sin embargo consideramos que es importante no perder de vista el caso inverso en el que no es la representación la que se ajusta al gusto de la audiencia sino es el gusto de la audiencia el que es ajustado a la representación, que a su vez responde a intereses de entretenimiento pero también comerciales o económicos.

Según Schechner, en el siglo XX en Estados Unidos, el teatro de entretenimiento se ha dividido en dos grandes bloques: por un lado el teatro tradicional constituido por el teatro de Broadway y el teatro regional, cuasi museo; y por otro lado existe el teatro de vanguardia que pretende acercarse más al teatro de eficacia; pues es un hecho que desde el teatro de Brecht a la fecha se ha enfatizado mucho más la parte del proceso teatral que corresponde a los ensayos, las máscaras, las bambalinas, etc. Schechner considera que todo eso son intentos de eficacia en el teatro.

"El sistema binario entero eficacia/ritual - entretenimiento/teatro es lo que yo llamo representación. La representación se origina en impulsos para hacer que pasen cosas y para entretener; unir significados y pasar el tiempo; ser transformado en otro y ser uno mismo; desaparecer y mostrarse; poner dentro de un espacio celebrativo a un otro trascendente que existe entonces-y-ahora y después-y-ahora y celebrar aquí-y-ahora sólo los que estamos presentes; obtener cosas hechas y juzgar en turno; focalizar dentro de un grupo selecto de iniciados compartiendo un lenguaje hermético y diseminarlo hacia afuera a la colección más grande posible de extraños. Estas oposiciones -y todas las otras generadas a través de ellas- comprenden la representación: es una situación activa, un proceso de transformación permanente. El movimiento del ritual al teatro ocurre cuando una audiencia participante se fragmenta

en un grupo de gente que paga, que viene porque el show es anunciado, que evalúa lo que va a ver antes de verlo; el movimiento del teatro al ritual ocurre cuando la audiencia como un grupo de gente separada es disuelta dentro de la representación como participante. Estas tendencias opuestas están presentes en todas las representaciones".¹¹

Así como el teatro históricamente viene del ritual, en los experimentos del teatro de vanguardia se pretendía (y en muchos casos se logró) ir del teatro al ritual, enfatizando los aspectos del teatro que hacen intersección con el ritual.

Distinguir entre ritual, teatro y vida cotidiana, es posible gracias a los contextos. Pero las diferencias entre un contexto y otro nada más surgen por un consenso entre los espectadores y los intérpretes.

En el artículo *"From Ritual to theatre and back"* del libro *Essays on performance theory*, Schechner hace notar que en la vida urbana no hay momentos de comunidad o vida comunal; y es debido a esto que hubo (desde finales de los sesenta) una activa búsqueda para encontrar espacios que permitieran la integración de comunidades. Entendiendo comunidad como una colectividad con interacción de persona a persona. Los movimientos teatrales cuyo objetivo es entretener pero también crear comunidades generan una sensación de "celebración colectiva". En estos casos los movimientos originados en la vanguardia teatral se mueven hacia el ritual.

Para Schechner hay varios tipos de rituales dentro de cualquier encuentro humano que por lo tanto implican diferentes procesos. El primer proceso sería el siguiente:

1)

Realidad 1 - encuentro/intercambio - realidad 2.
--

Este esquema corresponde a encuentros destinados a regular interacciones humanas; los elementos de teatro son mínimos, sin embargo están presentes en patrones de acciones precisas o fijas. Por ejemplo el saludo a un vecino, el encuentro en un elevador.

2)

Realidad 1 - representación - realidad 2.

Este segundo esquema corresponde, por ejemplo, a los rituales ecológicos¹ en los que la representación repercute directamente en el estatus y la materia económica de los participantes.

3)

Realidad 1 - por medio del teatro - entretenimiento

A este proceso pertenece, por ejemplo, el caso de unos monjes dervishes que se presentaron en 1973 en Brooklin, N.Y., los cuales partieron de algo que para ellos era real (ser monjes y meditar) pero que por medio del teatro fue percibido no como realidad, sino como entretenimiento. En este evento había programas de mano en donde estaba escrito previamente la historia y sentido del ritual dervische, de tal manera que los espectadores que los leían se preparaban para la *presentación* de los monjes como si se tratara de una *representación*.

Para Schechner, este diseño del evento, permitió y favoreció una intersección entre espectadores y representantes. Además de que estaban conviviendo por un lado la autenticidad, la eficacia y el ritual, y por el otro lado el entretenimiento y el teatro: toda la información que se proporcionaba en el programa de mano, reforzaba el sentido teatral del evento, mientras que la presentación de los dervishes y el grado de verdad que le conferían a la misma, le daba un sentido ritual.

¹ En el ritual ecológico el objeto de la representación es el otro grupo, el estatus a ser logrado o algún otro arreglo humano. A diferencia del ritual religioso, cuyos objetivos son logrados apelando a un otro trascendental. Ejemplo de ritual ecológico es el rito kaiko de los Tsembaga (ver apéndice 3). Richard Schechner, *Essays on Performance Theory 1970-1976*, New York EUA, Drama Book Specialists(Publishers), 1977 pp.74 y 78

4)

Entretenimiento - por medio del ritual - realidad

Este proceso correspondería a lo que hacía Grotowsky en *Apocalipsys cum figuris* o el Living Theater en *Paradise now*. La obra era planteada como un entretenimiento pero debido a su estructura ritual se insertaba en la realidad. Estos son ejemplos en los que el teatro va de regreso al ritual.

Como ya hemos señalado, la propuesta ambientalista de Schechner buscaba romper con la actitud pasiva del público y volver a involucrarlo con la representación, tal como sucede en otras reuniones sociales que estructural y funcionalmente se parecen al teatro: los juegos, el deporte, el chamanismo, la terapia y la religión. Se buscaba que los aspectos técnicos del teatro, sus secretos (el entrenamiento, el ensayo y el montaje) estuvieran al alcance del público y éste pudiera comprenderlos a través de su participación en los procesos teatrales, de la misma forma en la que toda una comunidad participa en la preparación y el ensayo de una boda. Con todo esto, Schechner pretendía darle un sentido ritual (de eficacia) a la experiencia teatral.

Para Schechner todo lo escénico tiene en su esencia una acción ritual y por eso considera que "el comportamiento performativo" es un ejemplo vivo del ritual en/como acción.¹²

Otro rasgo importante y común a los ritos y al teatro es la naturaleza del espacio en el que se desarrollan. Se considera un espacio centro ceremonial cuando dos o más grupos se encuentran con cierta periodicidad; cuando allí hay abundante comida y cuando el espacio en cuestión tiene una distinción geográfica.

Cuando el ser humano transforma espacios naturales en espacios culturales; inevitablemente le está aplicando su conocimiento al espacio y, en palabras de Schechner, está escribiendo en el espacio. Este "escribir en el espacio" (transformar el espacio) no solo es lo relativo a lo visual como sería el caso de las pinturas en las cuevas del paleolítico, sino también es una idea que incluye el fenómeno de la transmisión oral, en donde la transformación del espacio en plaza (espacio cultural) es más escuchada que vista. Para Schechner este tipo de espacio (el espacio cultural) ha existido desde tiempos inmemoriales, considera

que es uno de los rasgos que caracteriza y mantiene unida a nuestra especie, además esta transformación del espacio, abre los caminos para hacer teatro.

Retomando estudios que, sobre los chimpancés, realizó R. Rapaport (1926-1997) estudioso de antropología, así como las evidencias pictóricas de las cuevas y los patrones o esquemas del teatro contemporáneo, Schechner trata de reconstruir las representaciones de los cazadores del paleolítico, y sugiere que tales representaciones eran realizadas en centros ceremoniales, porque tenía lugar un encuentro entre bandas de cazadores: "...la gente venía a un lugar especial, hacía algo que se puede llamar teatro y luego se iban por su camino..."¹³. Los objetivos de estos encuentros eran los siguientes:

- 1.- mantener relaciones amistosas
- 2.- intercambiar bienes, consortes, trofeos, técnicas.
- 3.- enseñar e intercambiar danzas, cantos, dramas.

Así pues, para Schechner, las raíces del teatro están muy relacionadas con la posibilidad de transformar el cuerpo y los espacios, en campos de intercambio y comunicación.

A partir de todas estas observaciones Schechner propone un modelo básico teatral, que consta de tres etapas o ritmos: reunirse, representar y dispersarse. De este modelo se hablará más ampliamente en el capítulo cuatro. Sin embargo baste decir que este modelo también ocurre y existe en los espacios urbanos. Por ejemplo, cuando hay un accidente y la gente se agrupa para ver lo que ha pasado; lo que la mantiene unida es la reconstrucción de los hechos que propiciaron el accidente y el accidente mismo. En el caso de una pelea o de la construcción/derrumbe de un edificio el interés se centra en el desarrollo del evento, en el caso de un drama la gente se mantiene agrupada por el interés de la representación del evento. Al tipo de teatro que sucede en la vida cotidiana (como los accidentes) y que no necesita un escenario o la creación de un escenario, Schechner lo llama *erupciones*. Una erupción es un evento cuyo centro es candente y caliente y su borde es tibio-indiferente, con espectadores yendo y viniendo.

Cuando el evento se desplaza a todo lo largo de un sendero prescrito, se trata de otro tipo de teatro llamado *procesión*; los espectadores se reúnen a lo largo de la ruta y en puntos específicos se actúan representaciones. Las "erupciones" junto con las "procesiones" formaron parte del modelo bipolar de las representaciones que sucedieron en los centros ceremoniales de las bandas cazadoras de la época del paleolítico, las cuales se movían en el terreno durante

las estaciones de emigración, de un centro ceremonial a otro creando los circuitos de caza que a su vez "desarrollaron circuitos rituales, lugares de reunión, centros ceremoniales y teatros"¹⁴

En todo lo que se ha expuesto sobre teatro y ritual, es evidente que Schechner reflexiona sobre el teatro desde su origen, sentido y similitud con las ceremonias rituales. A través de estas investigaciones, crea lazos entre las representaciones más antiguas y el teatro de vanguardia. También reúne al teatro tradicional como el Noh o el Kathakali (el más cercano al rito) con el de vanguardia y contrapone ambos con el teatro ortodoxo y occidental: es como si tomara el pasado más remoto (los cazadores del paleolítico, el teatro Noh) unido al pasado más inmediato (Paradise Now del Living Theater) y los contrapusiera con un "pasado central", que correspondería a todo el teatro occidental y ortodoxo que parte desde los griegos hasta el siglo XX. Pareciera que el teatro para Schechner es un espacio-intersección de valores antiguos y modernos.

Finalmente es interesante resaltar el hecho de que hay una idea que comienza a ser una constante en las reflexiones de Schechner: la convivencia de los contrarios como parte de la naturaleza del teatro: pasado-presente, fantasía-realidad, y sobre todo individual-colectividad.

En el libro *Essays on performance theory*, Schechner también retoma especialmente las investigaciones de E. Goffman y V. Turner, quienes utilizaron el paradigma teatral para entender su objeto de estudio: la antropología, las situaciones sociales y los grupos humanos:

3.2 SOCIOLOGÍA, ANTROPOLOGÍA Y TEATRO

Uno de los sociólogos que influye en Schechner, desde 1974, y que a su vez es influido por Schechner es Victor Turner (1920-1983)¹⁵, antropólogo comparativo con un profundo interés en el ritual y el teatro. Sus numerosos libros incluyen *El bosque de los símbolos*, *Los Tambores de la aflicción*, *El proceso ritual*, *Del ritual al teatro*, *La antropología de la representación*. Schechner comenzó a trabajar directamente con V. Turner en 1977, cuando éste lo invitó a trabajar en un simposio sobre "Marcos culturales y reflexiones, ritual, drama y espectáculo". Dos años después, coincidieron en otro taller cuyo objetivo era explorar las relaciones entre teatro ritual y representación en la vida cotidiana. En dicho taller también participaba Erving Goffman, antropólogo que usó el teatro como una analogía para describir y entender las interacciones de las personas en la vida

cotidiana. Para este autor la vida cotidiana viene a ser un juego escénico en el que se usan máscaras, se juegan roles, se representan rutinas¹⁶

Victor Turner y Goffman consideran que el argumento básico en los procesos sociales del ser humano es uno solo: "alguien empieza a moverse a un nuevo lugar en el orden social; éste movimiento se alcanza a través del ritual o es bloqueado a través de éste; en cualquier caso surge una crisis porque cualquier cambio en el estatus implica un reajuste de todo el esquema; este reajuste se lleva a cabo ceremonialmente - esto es por medio del teatro"¹⁷

A partir de lo anterior, Turner establece un modelo que explica los conflictos sociológicos o "dramas sociales", como él los llama. Dicho modelo consta de cuatro fases:

- fractura.- cuando se genera un rompimiento o brecha en el orden social.
- crisis.- el estado de reajuste subsecuente a la fractura
- acción reparadora.- como su nombre lo indica repara la fractura, o es una acción regresiva que de todas formas lleva a la:
- reintegración.- que es cuando se vuelve a restablecer el orden social.

Para Schechner este modelo también se puede aplicar al teatro, por ejemplo al análisis de estructuras dramáticas de autores como Shakespeare, Brecht y Becket entre otros.²

Vale la pena retomar el análisis que Schechner hace en su artículo llamado "*Selective Inattention*" (Desatención selectiva)¹⁸, usando este modelo de drama social a partir de la obra *Romeo y Julieta* de Shakespeare:

- 1) "brecha" o fase inicial: corresponde al inicio de la obra con la pelea de los Capuleto contra los Montesco,
- 2) crisis: es cuando los amantes reconocen que son hijos de familias enemigas y por tanto enemigos por nacimiento,
- 3) acción regresiva o reparadora: es la posibilidad que les brinda el fraile de escapar, finalmente,
- 4) reintegración: correspondería a la muerte de los amantes y el luto de ambas familias.

² Schechner, sin embargo aclara que en el caso de Becket y por la naturaleza crítica de sus obras, no existe la cuarta fase, precisamente porque le interesaba recalcar que no había reintegración social.

Una vez más, el drama se desarrolla entre crisis y acción regresiva o reparadora, entre la segunda y la tercera fase.

El modelo de Turner y las observaciones de Schechner del mismo en relación al teatro, sugieren cierto paralelismo entre el *proceso* social y una estructura dramática que puede ser considerada universal. A partir de esto Schechner llega a conclusiones como la siguiente : el drama es aquel arte donde el *proceso social* es a la vez el sujeto, la estructura y la acción.

Otra de las aportaciones de Turner al pensamiento de Schechner es la idea de que "hay un continuo y dinámico proceso de conexión entre el comportamiento performativo (arte, deporte, actos rituales, obras) y la estructura ética y social"¹⁹. Turner se refiere con "estructura ética y social", a la forma en la que la gente piensa y organiza su vida, específicamente a los valores individuales y de grupo. Dicho de otra forma, hay una continua y dinámica conexión del arte, el deporte, el ritual o el teatro (géneros performativos) con los valores individuales y de grupo.

La propuesta de evolución sociológica que Turner propone está basada principalmente en la acción colectiva, más que en la acción individual, y considera que a través de la acción colectiva los humanos van a co-determinar qué va a suceder con ellos no solo socialmente, sino también biológicamente.

Para Schechner, retomar esta propuesta de acción colectiva es fundamental para que el teatro siga siendo una actividad importante en el futuro de la humanidad.

3.3 ETOLOGÍA Y TEATRO

Otra vía por la que Schechner ha ingresado y explorado los patrones más antiguos de la conducta ritual son los estudios etológicos, siempre -y él mismo lo aclara- desde su visión y experiencia como director.

En su artículo "*Ethology and theatre*" (Etología y teatro) escrito en 1976²⁰, Schechner hace un recuento de los orígenes del totemismo y del animismo, constatando que el hombre se identifica con los animales. El totemismo es un sistema de creencias en torno al totem que es un animal, planta o cosa a la que se le venera y se le concede el poder de cuidar o proteger. El animismo es la creencia de que todo (lo orgánico o lo inorgánico) tiene alma. En la cueva de *Le Tuc D'Audoubert*, se han encontrado vestigios que han sido interpretados como

huellas de danzantes, es probable que tales danzas hallan sido evocaciones de espíritus animales o emulaciones de movimientos animales.

En el mismo artículo Schechner, retomando a Darwin (1809-1882), propone una continuidad o red cultural de la conducta humana como extensión, elaboración y transformación de las culturas animales.²¹

En estudios que hizo el zoólogo G. Schaller (1933-) en Africa sobre los gorilas, se encontró que el gesto de los gorilas de golpearse en el pecho implicaba descarga de excitación y lucimiento, también era una actitud que servía para repeler a los intrusos y mantener la jerarquía de grupo. Este gesto, combina eficacia (repeler intrusos, mantener jerarquía) y entretenimiento (excitación y lucimiento), aspectos que como ya se mencionó son esenciales en los eventos teatrales. En este sentido, la función del gesto de golpearse el pecho, es paralela a la función catártica del teatro, a la tradición terapéutica de la representación.

Además de este gesto, también hay otras manifestaciones de los gorilas como gritos, vocalizaciones y movimientos del cuerpo haciendo ritmos. Entre todas las funciones de cada uno de estos lucimientos, la "diversión" parece ser el hilo conductor y es un rasgo común al teatro. En estas secuencias de representación de los changos, el "ensayo", es otro factor de intersección con el teatro, si bien los gorilas no ensayan en el sentido más literal de la palabra, sí hay una práctica y perfección a través de la repetición

Volviendo al concepto de "diversión", para Schechner la diversión es entretenimiento privado y a su vez el entretenimiento es diversión compartida. Ambas ideas están relacionadas con el mostrar, jugar en torno, explorar y pretender llegar a ser grande, pequeño, otro, diferente. La diversión sucede cuando la energía liberada por una acción es mayor que la ansiedad, miedo o esfuerzo gastado en hacer la misma acción, o cuando dicha energía sobrepasa los obstáculos que inhiben la acción. Para Schechner representar actos que están prohibidos es un camino para "hacer diversión".

Un caso que expone claramente la asociación que Schechner hace entre teatro y etología es el de un chimpancé llamado Mike que el autor retoma de los trabajos y notas de Lawick-Goodall. Dicho chimpancé, en una ocasión realiza una secuencia tal de comportamiento con latas de kerosene, que resultó una representación para quien lo observaba. El chimpancé Mike, combinó elementos fijos y característicos de su especie, como tamborear, golpetear jadeando, balancearse, etc, con elementos improvisados y propios, como usar las latas de kerosene o la construcción de un suspenso en sus "espectadores" cuando llegaba a salirse del campo visual de los mismos. La "representación" terminó cuando se enfrentó con Goliath el entonces jefe del grupo de chimpancés y lo venció.

A partir de esta experiencia de Lawick-Goodall con los chimpancés, Schechner²² sigue haciendo analogías y reflexiones en torno a la representación y llega las siguientes dos conclusiones que vale la pena retomar:

- 1) la diada intérprete-espectador es la relación básica de la representación
- 2) la triada protagonista-antagonista-espectador es la relación dramática básica.

Para Schechner es importante hacer notar que muy probablemente la secuencia del chimpancé Mike, inició como un juego y que conforme fue avanzado se volvió un reto y luego un triunfo sobre Goliath. Esta transformación de la idea original permite detectar otro elemento importante de la diversión: la improvisación. La representación de Mike está justo en el umbral del teatro humano: solo le restaba hacer exactamente lo mismo con otro chimpancé que estuviera jugando a ser Goliath (mientras que el Goliath real observaba) y repetir dicha secuencia muchas noches ante diferentes chimpancés.

En las representaciones de animales, perder es perder, pero en el teatro (humano) perder a menudo es ganar: las carreras teatrales están cimentadas en la habilidad con la cual un rol es jugado, no por los eventos (de triunfo o derrota) que suceden en la historia que se cuenta.

Así pues, una gran diferencia entre los intérpretes humanos y los "no humanos" es la mejorada habilidad de los humanos para mentir y fingir. Ejemplo de esto son los trucos que usan los chamanes que, dicho sea de paso, sin estos trucos pierden credibilidad ante la tribu. Adentrándonos más en el terreno teatral, otro rasgo que, a decir de Schechner, sólo existe en los intérpretes humanos, es el vacío o distancia entre el intérprete y sus representaciones y luego el vacío entre la representación y la audiencia.

A partir de la definición de comunicación fática de La Barre que dice que es el establecimiento de estados subjetivos similares en un grupo de animales, Schechner²³ sigue creando vínculos entre el comportamiento de los animales y el de los hombres:

La multivocalidad de los changos es muy cercana a la expresión fática de las personas. La expresión fática se presenta en el ser humano cuando hay una situación de alta emoción. El valor cognitivo²⁴ de las palabras se sumerge en un mar de "ohs, ah, uh", tartamudeos, repeticiones y variaciones en ritmo, tono y volumen que le dan a cada pronunciación una forma única e irrepetible. En la música, es frecuente este proceso de ir de lo cognitivo a la fático: en la ópera, el raga hindú y el jazz, las vocales sin significado reemplazan a los cognados. Este proceso también está presente o implícito en muchos de los encuentros humanos.

Schechner entonces llega a otro concepto: el "teatro fático" que vendría a ser un tipo de teatro en el cual lo más importante es el establecimiento de un ánimo o atmósfera grupal.

Un ejemplo de teatro fático es el trabajo de Andrei Serban con la trilogía griega de Eurípides²⁵, en el cual se partió del texto original antiguo y en griego. En la búsqueda interpretativa, se explotaron las posibilidades sonoras del texto, de tal manera que al final los intérpretes no expresaban al texto, sino que era el texto lo que les extraía sonidos a los intérpretes.

Otro rasgo observado que es común al comportamiento animal y humano es la congregación, y en el caso del ser humano es vital. En el artículo *Ethology and theatre* del libro *Essays on performance theory*, Schechner define congregación como reunión de creencias, una unidad social. A partir de las investigaciones de los etólogos V. y F. Reynolds se ha observado que entre bandas de chimpancés existen reuniones denominadas "carnivals", que son acompañadas de tamborileos y llamadas. Tales reuniones parecen estar siempre asociadas con fuentes de comida y encuentros de bandas, tal y como sucede con las celebraciones humanas desde el paleolítico: "el teatro a menudo ocurre cuando grupos divergentes se reúnen a compartir comida"²⁶

A partir de todo lo anterior Schechner considera que las correlaciones teatrales animal-humano suceden en los niveles más profundos de la conducta: en los eventos que los etólogos han llamado: a) *displacement and redirected activity* (actividad desplazada y redirigida) y b) ritualization (ritualización).

En los animales, existen dos tipos separados de agresión: aquel dirigido contra la presa que es sin emoción y mortífero, y aquel dirigido a conespecíficos que es emocional y ritualizado. En relación a los seres humanos, Schechner sugiere que existe una separación similar de la agresión:

- 1) conflicto agresivo contra otras personas o extraños quienes quiera que sean o donde quiera que residan.
- 2) solidaridad agresiva donde el conflicto es jugado u organizado en deportes, duelos, mascaradas y otras muestras que estimulan la cohesión de grupo.

Dentro del segundo punto entraría el arte humano que equivale a lo que en etología es llamado *displacement and redirected activity* (actividad desplazada y actividad redirigida). Este concepto se refiere al momento o proceso en el que la agresión es liberada hacia cualquier otro que no sea quién la provocó.

Las justas, los duelos de palabras entre negros, los juegos mexicanos de albuces o los cantos de jarana son ejemplos de actividad redirigida y de

ritualización. En todos estos casos, los temas recurrentes: sexualidad, violencia, pelea y obscenidad, funcionan como transformaciones, redirecciones de una conducta evitada o coartada de una total expresión. En el teatro hay muchos ejemplos de actividad redirigida: uno de los más recurrentes es cuando los intérpretes buscan trabajar en el teatro como una forma de sacar sus sentimientos.

Generalmente, entre los seres humanos los cambios o ajustes en el orden social son consumados o logrados, cada vez con mayor frecuencia, a través de ceremonias y rituales regulados, más que por una lucha o pelea que ponga en juego la vida y la muerte.

Schechner propone el siguiente proceso para llegar a una representación²⁷:

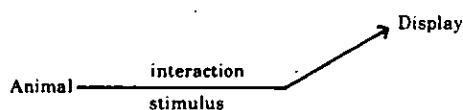


Fig. 1

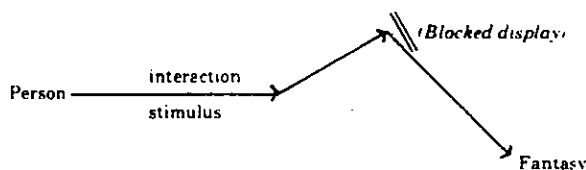


Fig. 2

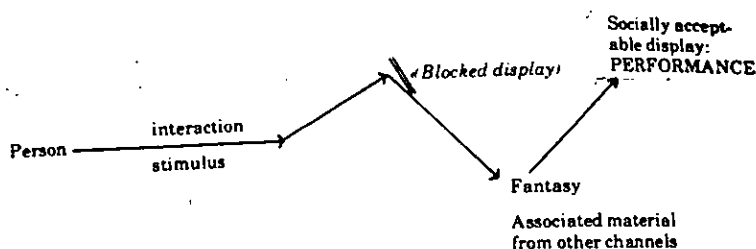


Fig. 3

La representación vista dentro de este proceso de tres etapas, tiene una función restauradora análoga a una función catártica, en ella coexisten dos series de materiales:

- 1) lo que fue bloqueado y transformado en fantasía (función restauradora) porque no se pudo manifestar y por tanto en la representación es restaurado.
- 2) lo que fue relleno con material de otros canales (función catártica) que de paso se aprovecha para ser liberado. La siguiente cita puede aclarar y a la vez sintetiza el proceso por el cual el ser humano llega a la representación:

"fantasía= es manifestación interiorizada
representación= fantasía exteriorizada"²⁸

Retomando estudios de Alland en torno al arte, Schechner expone cuatro tendencias subyacentes en la actividad artística:

- 1) conducta exploratoria y juego
- 2) ritmo y balance
- 3) fina discriminación perceptual entre patrones visuales y auditivos.
- 4) transformación-representación, la cual incluye procesos lingüísticos.

Schechner afirma que los dos primeros aspectos están presentes en muchas especies de animales, el tercero se presenta también en los grandes changos, pero sólo los cuatro rasgos se presentan en los seres humanos.

En síntesis, podríamos decir que para Schechner, las representaciones humanas y las animales sirven a funciones análogas, se desarrollan por los mismos procesos y se parecen mucho. Las representaciones humanas y animales convergen en:

- 1) el nivel estructural y procesual, donde las representaciones son actividades desplazadas, y redirigidas.
- 2) el nivel de las técnicas de expresión: donde tamborilear, vocalizaciones rítmicas, danzas y exhibiciones visuales son usadas para crear, extender, compartir ambientes.
- 3) un nivel cultural donde la representación es un medio de control social que brinda vías para la descarga de la agresión, o donde la representación es una manera de movilizar a la gente para mantenerse o cambiar un orden social dado.

- 4) un nivel mimético donde los animales imitan a los animales y las personas imitan a los animales como en el totemismo.

Hasta ahora hemos visto cómo Schechner aborda el teatro desde el estudio del ritual, la sociología y la etología, a continuación mencionaremos la síntesis a la que llega con el teatro a partir del estudio de la kinésis.

3.4 KINESIS Y TEATRO

Schechner desarrolla todo lo relacionado con este tema en el artículo "*Kinesics and performance*" (Dinámica y Representación) del libro *Essays on performance theory*²⁹. La kinesis o dinámica es la metodología usada para estudiar la conducta analógica (aquella asociada a lo no verbal). Estos métodos se han empezado a aplicar, copiar o adaptar a las situaciones de representación. Para Schechner la dinámica o kinesis es a los representadores o directores lo que la óptica a la pintura. Retoma los estudios de Ray L. Birdwhistell, comunicólogo y profesor de la Universidad de Pennsylvania, en especial su vocabulario y metodología de la kinesis. También estudia a Darwin y reconoce que desde entonces ya hay antecedentes de la kinesis, puesto que los animales se comunican entre ellos y con el hombre analógicamente, es decir a través del lenguaje no verbal. Otros referentes de Schechner para este tema son G. Bateson, E.T.Hall y E. Goffman.

Birdwhistell³⁰ entiende la comunicación como un sistema de multicanales. Un canal por sí mismo no tiene significado; el significado está dado por la confluencia de la información multicanalizada; trasladado al teatro podríamos pensar que el gesto por sí mismo no basta es necesario el contexto y/o el marco del espectador, que son otros canales de comunicación además del gesto. El término *Kine* se usa para definir la unidad más pequeña de movimiento por ejemplo un parpadeo.

Como la kinesis es una metodología analógica y colectiva, tiene mayor soporte en aquellas representaciones, como la danza, que tradicionalmente comunican a través de imágenes, acciones y gestos; incluso en representaciones como las de la ópera en las que las palabras son usadas como sonido más que como discurso.

Schechner junto con el *Performance Group* aplicó la metodología kinética; los intérpretes se prestaban a un análisis kinético de sus conductas y observaban como éste se reflejaba en los ensayos y representaciones. Para cuando el artículo *Kinesics and performance* se escribió (1973), la idea era desarrollar dos sistemas

paralelos: uno kinográfico (dinamicográfico) y otro narrativo. Aquí, a diferencia del teatro ortodoxo donde también existen ambos sistemas pero de manera inconsciente, la idea era precisamente hacerlos conscientes y externarlos el uno con el otro como un "contrapunto musical".

La kinesis permite que en zonas (como la dirección, el entrenamiento y la coreografía) donde antes imperaba la intuición, ahora también pueda haber un método analítico puesto que kinesis es un método para entender el movimiento. Los siguientes términos y conceptos permiten delinear el movimiento y diferenciarlo del estado estático (no movimiento):

Gesto.- los movimientos de cara y manos

Postura.- movimiento del cuerpo tomado como unidad

Agrupación.- dos o más personas relacionándose

Constelación.- dos o más grupos en relación uno con otro.

Sobre el gesto y la postura hay numerosos estudios; sobre la agrupación encontramos estudios que tienen que ver con la relación entre dos personas como, por ejemplo, sería la relación entre madre e hijo; sobre el concepto de constelación hay pocas investigaciones.

Tomando en cuenta lo anterior, Schechner sugiere que la base de una representación, lo que da la sensación de ensamble o unión, es la alta o baja reciprocidad de gestualización, postura, y agrupación. A partir de esto se pueden diseñar ejercicios en reciprocidad de gesto, postura y agrupación, para desarrollar la unión de la representación. Esto es importante porque demuestra la utilidad de la kinesis, o por lo menos la utilidad que le da Schechner, en la representación y en los talleres.

Schechner menciona los trabajos de Delsarte, Dalcroze, y Meyerhold y hace notar cómo en sus respectivos trabajos la kinesis fue un instrumento importante de búsqueda aunque, desde su punto de vista, no se llegó a profundizar en la naturaleza "no-simbólica" del movimiento corporal.

Schechner buscaba utilizar la metodología kinética para darle soporte a un tipo de teatro que no fuera lineal ni de palabras y que se dirigiera a zonas más perceptivas.

Es conveniente entender y conocer todos los caminos desde los cuales Schechner abordó el teatro, para entonces entender la naturaleza comparativa, esquemática y, sin embargo, siempre cambiante de su propuesta teórica. Con esto me refiero a que cuando Schechner describe o define en dibujos o esquemas sus ideas en torno a la representación, siempre agrega que tal distinción es tan solo artificial, porque los elementos están interactuando uno sobre otro y los límites no son perfectamente distinguibles. Pareciera que todo, hasta los conceptos están

en constante reacomodo y movimiento. Percibo el pensamiento de Schechner como un sistema solar, donde se pueden distinguir y analizar sus componentes pero a partir del mismo sistema y de su propio movimiento interno. Las vías de investigación teatral de Schechner: ritual, sociología, antropología, etología y kinésis; nos acercan y nos sensibilizan para comprender las leyes de su propio "sistema de reflexión".

-
- ¹ Richard Schechner, *Ritual, Play, and Performance*, New York, The Seabury Press, 1976.
- ² Richard Schechner, *Essays on Performance Theory 1970-1976*, New York, Drama Book Specialists (Publishers), 1977.
- ³ Christopher Innes, *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, México, FCE, 1996, p.197.
- ⁴ Marvin Carlson, *Theories of the Theatre An historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*, EUA, Cornell University Press, 1993.
- ⁵ Richard Schechner, *Ritual...op. cit.*, p. 68.
- ⁶ Richard Schechner, *Teatro Ambientalista*, México, El Arbol, 1988, p.236.
- ⁷ Richard Schechner, *Essays on Performance Theory 1970-1976*, New York, Drama Book Specialists (Publishers), 1977, p.8 a 10
- ⁸ Schechner, *op. cit.*, pp.63 a 98 y pp.108 a 139 respectivamente.
- ⁹ Homeostásis.- Principio general de la regulación de los seres vivos.
- ¹⁰ Schechner, *ibidem*, pp. 75, 90 y 93.
- ¹¹ Schechner, *ibidem*, p.90.
- ¹² Richard Schechner, "Victor Turner's last adventure", en Turner, Victor, *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications, 1987-1988, pp.7-20
- ¹³ Richard Schechner, *Essays...op. cit.*, p.112
- ¹⁴ Schechner, *ibidem* p.114
- ¹⁵ Richard Schechner, *By Means of performance*, EUA, Cambridge University Press, 1990, p.xv.
- ¹⁶ Erving Goffman, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu, 1997, artículo "Actuaciones", pp. 30-87. Este artículo data de 1959 y pertenece también a la antología *Ritual Play and Performance*, editada por Schechner en 1976.
- ¹⁷ Richard Schechner, *Essays...op. cit.*, p.120
- ¹⁸ Schechner, *ibidem.*, p.140
- ¹⁹ Richard Schechner, "Victor Turner's last adventure", en Turner, Victor, *The Anthropology...op. cit.*, pp.7-13
- ²⁰ Richard Schechner, *Essays...op. cit.*, p.49
- ²¹ Schechner, *ibidem.*, p.157
- ²² Schechner, *ibidem.*, pp.162 y 164 Para el autor, el estudio de la conducta primate es muy importante para la comprensión de la conducta humana. No como antecedente evolutivo, sino como evolución homóloga
- ²³ Schechner, *ibidem.*, pp.169-170
- ²⁴ relativo al conocimiento, en psicología la cognición es el conjunto de estructuras y actividades psicológicas cuya función es el conocimiento, por oposición a los dominios de la afectividad.
- ²⁵ Schechner, *ibidem.*, p.171
- ²⁶ Schechner, *ibidem.*, p.174
- ²⁷ Schechner, *ibidem.*, p.178-179
- ²⁸ Schechner, *ibidem.*, p.179
- ²⁹ Schechner, *ibidem* pp.99 a 107
- ³⁰ Ray L. Birdwhistell, (1972). *It Depends on the point of View*. En R. Schechner y M. Schuman (Ed.). *Ritual, Play, an Performance*. New York, The Seabury Press. 1976, p.80-88.

CAPÍTULO 4

TEORÍA DE LA REPRESENTACIÓN (DÉCADA DE LOS OCHENTA)

Partiendo de todas las investigaciones y reflexiones mencionadas hasta ahora, Schechner desarrolla una Teoría de la Representación. En este capítulo se retomarán tres aspectos: espacio, actor y dramaturgia y se incluirán otros dos que ya estaban presentes desde el trabajo de Schechner con el *Performance Group*: ensayos-talleres y audiencia-público.

4.1 TEORÍA DE LA REPRESENTACIÓN

Para entrar en el terreno de las reflexiones de Schechner en torno a su *Teoría de la Representación* es importante antes definir qué entiende por representación, pero también qué entiende por: teatro, drama, guión, tres conceptos que el autor considera íntimamente ligados al de la representación.¹

Drama.- es el dominio del autor, compositor, o escenógrafo. Es lo que los escritores escriben. Es un campo tieso, verbal y narrativo al que se le concede sólo un poco de improvisación; existe como un código independiente de cualquier transmisor, es un texto.

Guión.- es el dominio del maestro, el gurú, shaman o experto, el director. Es el mapa interior de una producción particular. Es un plan tradicional para un evento teatral que puede ser que se desarrolle durante los ensayos dedicados a acomodar un texto específico. Correspondería al libreto del teatro occidental, es decir a un texto más todos los apuntes de los ensayos.

Teatro.- es del dominio de los intérpretes, es toda la gama de gestos representados por los mismos en cualquier representación dada. Es el conjunto de eventos visuales/auditivos constituidos tanto por los elementos ya conocidos (en el caso del teatro tradicional, p. ej. la danza balinesa), como por la partitura inventada en los ensayos (en el caso del teatro occidental). Para algunos, el teatro es la materialización del mapa o script; pero no siempre es así, el script puede originar al teatro o el teatro puede darle forma a un script.

Representación.- es del dominio de la audiencia. Es el evento en su totalidad incluida audiencia, espectadores, técnicos, todo el que esté allí. Es el círculo más ancho de eventos condensados en torno al teatro. La audiencia es el elemento dominante de la representación. La representación es un campo de difícil acción porque los límites que separan a la representación del teatro por un lado y a la representación de la vida cotidiana por otro, son arbitrarios.

"Mi trabajo en esta área ha sido un intento de hacer conscientes a los representadores y a las audiencias de las sobrelapadas aunque conceptualmente distintas realidades del drama, script, teatro y representación. También ha sido el de hacerme más conciente y preciso. Otros han ido más lejos en el proceso de disociar una realidad de otra, pero usualmente a expensas de uno u otro sistemas. Yo quiero encontrar maneras de mantener 3 de ellas (las realidades) en tensión. Yo creo que ninguna tiene prioridad sobre otra" ²

A partir de esta división teórica y conceptual, Schechner en su artículo "*Drama, script, teatro y representación*"² propone varios modelos que facilitan la comprensión del fenómeno de la representación, el primero de ellos consiste en cuatro círculos concéntricos.

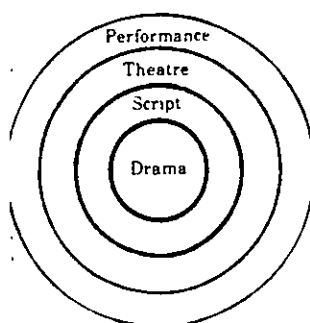


Fig.1

El de afuera, enmarca a los otros cuatro es el performance o representación, el siguiente círculo corresponde al teatro, luego viene el del guión, y el último círculo, el central, corresponde al drama. Actualmente se le presta una atención especial a los puentes (o "costuras" como les llama Schechner) que conectan un disco con otro.

Por ejemplo, en la obra *The tooth of Crime* del *Performance Group*, se explora precisamente la costura entre representación y teatro que en general son realidades vividas por los espectadores como sistemas separados. El ambiente generado en este montaje permitió explorar estos límites: el *Garage* (lugar donde ensayaban y daban las funciones) se distribuyó en dos partes, una era pública y la otra privada; según Schechner tal división de áreas espaciales y emocionales contribuyó a esta exploración entre la representación y el teatro: en el lado "íntimo" se realizaban escenas de uno a uno; las áreas estaban agudamente enfocadas e iluminadas; la plática era en voz baja y se generaba un contacto directo entre espectadores y representantes. Por el contrario, en el lado público se fomentaban los grandes números, las estancias eran agónicas, había brillo, luz general e inclusión formal de la audiencia en una contienda.

Cada espectador tenía suficiente autoconciencia como para moverse hacia donde la acción se encontraba o quedarse en una posición ventajosa desde la cual ver y decidir su relación con la obra. El espectador descubría su actitud observando la obra y descubría y aprendía que él mismo es quien controla la representación, aún cuando los intérpretes sean quienes controlan el teatro. En otras palabras, es el ánimo de la audiencia el que controla y define el evento en su totalidad.

A partir de esta experiencia con el *Performance Group*, Schechner llegó a un **segundo modelo** para entender la representación, en el cual plantea abiertamente una disociación entre drama-guión por un lado, y teatro-representación por otro:

Drama/Script -- Theater/Performance

A partir de esta forma de concebir las realidades considera que el drama es un tipo especializado de guión y el teatro es un tipo especializado de representación. En este modelo hay evidentemente dos fuerzas en juego: drama/guión y teatro/representación. Schechner considera que el drama-guión se acerca más a la cultura occidental, mientras que el teatro-representación se acerca más a las culturas asiáticas, africanas, y de Oceanía; sin embargo, ambas fuerzas se han influido mutuamente.

Schechner propone un **tercer modelo** para acercarse aún más a la comprensión de estas cuatro realidades.

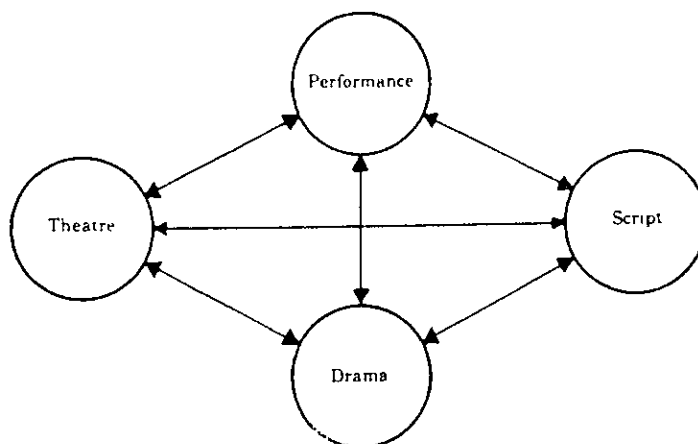


Fig. 2

En la figura dos, cada campo es un círculo, una unidad. Cada una de ellas puede estar en oposición a una o más de las otras, Schechner agrega que incluso pueden traslaparse e interpenetrarse simultáneamente. Esto hace que los límites entre una y otra unidad sean arbitrarios y de difícil definición, sin embargo nuestro autor recalca que el centro de una es cualitativamente distinto al de la otra. Considera que este proceso de disociación entre las cuatro unidades y sus consecuentes tensiones, ambivalencias y nuevas combinaciones, es lo que caracteriza a las vanguardias contemporáneas.

Hasta ahora se han descrito cuatro conceptos: drama, guión, teatro y representación; dichos conceptos son llamados por Schechner "realidades" y forman parte de la realidad escénica que es indivisible, aunque conceptual y teóricamente se puedan hacer hasta diagramas o modelos a partir de las mismas.

En otro momento de su reflexión Schechner habla de las cualidades de una realidad escénica:

1) Proceso, algo sucede aquí y ahora.

Para Schechner es importante que en un montaje no se evada o esconda el proceso que vive el actor durante los ensayos, promueve que el intérprete viva en ese momento y se confronte con su problema. Hace mención de dos aspectos que se desarrollan simultáneamente: a) la obra-texto y la mise-en scène, que

tienen la cualidad de ya ser conocidos o vividos y b) la representación que se está viviendo en ese preciso instante; ambos aspectos se están enfrentando constantemente. Esto lo ejemplifica con un testimonio de Ryszard Cieslak del Laboratorio de Teatro Polaco con Grotowsky. "La partitura se va construyendo durante los ensayos y es una estructura objetiva que sostiene al actor y va a estar allí siempre, pero además de eso, el actor cada noche se prepara para estar fresco y atento a su "aquí y ahora", sin anticiparse nunca; esto es no programar lo que puede suceder, sino dejar que suceda."⁴

Como el título lo indica la naturaleza de esta primera cualidad es que el proceso es entendido como algo que ocurre de facto, aquí y ahora. Ejemplo de ello es la obra *Paradise Now* del *Living Theater* en la que se ensalza sobre todo el proceso que se vive al participar en ella: La obra está construida en ocho etapas a las cuales no siempre se llega, puede durar mucho, hasta seis horas. Está diseñada de tal manera que los intérpretes puedan incluir las interrupciones o aportaciones que los espectadores hagan. Se desarrolla a través de movimientos azarosos durante las fases y dirigidos hacia los objetivos. No se pasa de una fase a otra hasta que los intérpretes hayan decidido o sientan que la fase ha sido suficientemente explorada. Con todo, la obra es mucho más breve que cualquier ceremonia ritual. El sentido del tiempo se altera, de liso-plano a "grumoso, maleable, turbulento" ⁵

2) Actos consecuentes, irremediables e irrevocables

Casi no hay este tipo de actos en el teatro. Un ejemplo de acto irrevocable, es la circuncisión en el rito de iniciación o los intercambios materiales de comida entre tribus, etc. En el mundo occidental casi no hay este tipo de actos, salvo en navidad, en los cumpleaños o en algún evento de intercambio de bienes o regalos.

Como ejemplo de "actos consecuentes, irremediables e irrevocables" Schechner cita la obra *The sky is falling* de Ralph Ortíz, en la cual se incluyen eventos evidentemente irrevocables, como matar pollos en escena o destrozar un piano. En la obra la irrevocabilidad era entendida como algo que pasa sobre los objetos del drama, es decir los pollos o el piano, pero no pasaba sobre los sujetos de la pieza: espectadores-iniciados. A diferencia de esto, para Schechner, cuando suceden actos irrevocables en el teatro, éstos deben actuar sobre la gente y no sobre las propiedades.⁶

3) Contienda; algo está en juego para los representantes e incluso para los espectadores

“Es difícil construir, en una representación, el poder narrativo y las tensiones de un match deportivo”⁷ En una obra lo que resulta interesante para el espectador no es el resultado sino la contienda resultante entre los actores, tal y como sucede en un partido de fut-ball. En esta cualidad es muy importante la disposición al riesgo, sobre todo por parte del intérprete. Ejemplo de una obra en la que tanto intérpretes como espectadores asumían un riesgo en cada función es *Dyonisus in 69*.

En una ocasión en la que se representaba la obra, en el momento del sacrificio de Penteo, varios estudiantes que ya habían visto la obra, secuestraron al actor y lo sacaron fuera del teatro. Ante esto se tuvo que nombrar a otro Penteo, un voluntario de 17 años, para poder continuar la obra. En otra ocasión, cuando Dionisio ofrece a Penteo una mujer de entre todas las del público, generalmente nada sucedía entre éste y la mujer y por lo tanto, Penteo era sacrificado; en una ocasión en la que pasó Katherine Turner, algo sucedió con el actor que hacía de Penteo, W.Shepard, se conmovió al grado de salirse con ella del teatro-garage y dar por terminada la función. En los dos momentos anteriormente mencionados la representación es transformada de su patrón original. Schechner expresa que en el teatro convencional el actor está sujeto a un estrecho campo entre los detalles de la puesta en escena y la consigna de no sorprender o hacerle algo inesperado al compañero en escena o al mismo espectador, a diferencia de este tipo de teatro en la obra *Dyonisus* este campo estaba mucho más dilatado; a tal grado, que los espectadores que iban por primera vez podían participar solo con seguir la regla de: “tu puedes hacer lo que sea que no estorbe o impida a los intérpretes interpretar”⁸

4) Iniciación, un cambio en el estatus de los participantes

Este cambio en el estatus procede de las tres primeras cualidades: “si algo está sucediendo aquí y ahora, si la realidad está hecha de actos e intercambios consecuentes, irremediables e irrevocables”⁹ y estos implican peligros, riesgos de los representantes (y en el mejor de los casos en los espectadores), entonces habrá cambios y nuevas dimensiones de integración en los participantes.

Hacer teatro que incluya estas cuatro cualidades, es querer hacer representaciones eficaces, eventos que transformen a las personas.

Además de todo lo mencionado hay un concepto más, íntimamente vinculado al de la representación: el juego.

4.1.1 EL JUEGO

Para Gregory Bateson, en su artículo *Una teoría del juego y de la fantasía*¹⁰, un estadio muy importante de la evolución humana es cuando el ser humano descubre que sus señales son precisamente eso: *señales*; el juego se produce si se intercambian señales que transmitan el mensaje "esto es juego", por ejemplo "esta dentellada juguetona *denota*" un mordisco, pero no es un mordisco". Según Bateson, en el juego las acciones denotan otras acciones de no juego; considerando que la comunicación denotativa es posible después de que el ser humano ha desarrollado un complejo conjunto de reglas metalingüísticas, este autor afirma que el juego debió de ser un paso muy importante dentro de la evolución de la comunicación.

Por otra parte la amenaza, el juego y el histrionismo, son fenómenos que se interrelacionan, pues son conductas denotativas; el ritual se puede incluir en este nivel de lenguaje denotativo, pero no del todo, puesto que lo que empieza como un juego, en el ritual se puede volver verdadero o realidad.

La conducta ritualizada es condicionada/permeada por el juego: mientras más libremente juega una especie es más probable que emerjan representación-teatro-script-drama, en conexión con la conducta ritualizada. Por otro lado, sólo en el hombre o en las especies cercanas (como los primates), el sentido estético es conscientemente desarrollado. A propósito de esto, Schechner aclara que él sólo acepta una teoría estética, si ésta es considerada como una coordinación específica de juego y ritual.

Retoma las ideas de juego de J. Huizinga, quién en su libro *Homo Ludens*, nos habla del juego en una gran variedad de contextos culturales. Otra autora contemporánea, Caroline Loizos (1969), mantiene que la función del juego en los animales tiene que ver con valores de supervivencia; también considera que el juego no es un ensayo de la vida sino un derivado de las situaciones de la vida, una ritualización y elaboración de patrones de conducta de pelea, vuelo, sexo y alimentación. En los primates el juego desaparece cuando el individuo alcanza la edad adulta, en este sentido, el hombre es una excepción, pues aún en la edad adulta el hombre puede seguir jugando. Sin embargo Loizos agrega que mientras más rígida sea la sociedad, es más probable que la conducta de juego no aparezca en la edad adulta.

A continuación se mencionarán, según esta autora, las características del juego libre o creativo en el animal, es decir cuando éste no está limitado a moverse o permanecer en un patrón específico:

- 1.-la secuencia puede ser reordenada.
- 2.-los movimientos de la secuencia pueden ser exagerados.
- 3.- algunos movimientos pueden ser repetidos.
- 4.- la secuencia puede ser rota para meter otra actividad y luego seguirla. A esto se le puede llamar fragmentación.
- 5.- los movimientos de la secuencia pueden quedar incompletos y ser repetidos de forma también incompleta; incluso esto puede pasar con los movimientos de inicio y de final.

Mientras más evolucionada es la especie animal, más usa las cinco cualidades. En los animales menores el flujo de la conducta va en una dirección: estar jugando. Mientras que en los animales más avanzados, el flujo de la conducta tiene dos vertientes: estar jugando o estar cazando.

En la vida cotidiana cuando los elementos de juego están totalmente fuera del trabajo, éste se vuelve pesado y poco eficiente, pero cuando es la seriedad la que es desplazada y el juego ocupa totalmente el trabajo, este se vuelve tonto o demasiado ligero. Para Schechner ¹² en ambos casos la actividad no es divertida. Considera que "jugar" debe ser divertido, toda actividad de juego genera constantemente reglas y lo divertido no siempre es estar fuera de ellas. Por ejemplo, para algunos humanos cazar no es un juego cuando se logra matar a la presa, porque en el juego precisamente se evita la muerte. Entonces lo divertido, lo que es sentido como divertido, es la diferencia (de la energía gastada) entre una muerte real y una muerte jugada.

Como vemos el juego es parte fundamental del ser humano y por lo tanto del origen y sentido del teatro.

Finalmente retomamos lo que para Schechner es la estructura básica de la representación mencionada en el capítulo tres:

Agrupación - Representación - Dispersión

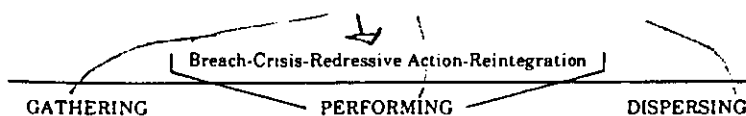


Fig. 3

La idea de agrupación y dispersión, implica grupos o por lo menos a una serie de personas. Es importante hacer notar que a estas alturas, la propuesta teórica de Schechner, se centra cada vez más en la reflexión del teatro como un evento de grupos. De esto se hablará más ampliamente en el punto Audiencia-público incluido en este capítulo.

4.2 ESPACIO

En relación con las ideas que Schechner comparte sobre el espacio, encontramos que éstas parten de sus investigaciones sobre las culturas primitivas así como de su conocimiento de ceremonias no occidentales y por supuesto de su propia experiencia escénica.

En las culturas primitivas no existe un teatro permanente o un lugar permanente de ceremonias; es decir no hay alguna estructura espacial única, cuya forma sea "neutral" y "adaptable" a todos los usos. Lo más cercano a esta idea sería la plaza o centro del pueblo, es decir un espacio abierto para bailar, debatir, hacer trueque, pelear, ensayar¹³. Sin embargo a donde quiera que uno voltee en el mundo primitivo, existe el teatro, entendido como el intercambio entre espacio, tiempo, intérpretes, acción y audiencia. En el mundo primitivo, el espacio es usado como algo que debe ser modelado cambiado y tratado entre todos los participantes, de tal suerte que existen varios tipos de espacio según la naturaleza de las ceremonias o rituales de cada grupo. Por ejemplo:

El espacio de la ceremonia de iniciación Nanda de Fiji¹⁴ es una alta pared construida fuera del pueblo cuatro años antes de ser usada, está diseñada y preparada para el evento después del cual termina totalmente destruida. Este es el caso de un espacio preparado con anterioridad y que es completamente transformado durante la ceremonia.

Sin embargo otro ejemplo es el caso de los Hevehe del grupo de los Elema de Nueva Guinea y sus rituales de máscaras. El espacio es la playa y el mismo pueblo; las mujeres y los niños, durante el ritual, forman bailando círculos cerrados en torno a las máscaras, dichos círculos pueden llegar a ser hasta cincuenta, de tal suerte que el espacio se conforma por enormes círculos en constante movimiento. En este caso el espacio es dinámico y expansivo; cualitativamente diferente al de la ceremonia Nanda.

A diferencia de todo lo anterior, en el mundo occidental hay espacios diseñados y destinados exclusivamente para hacer teatro, que son, precisamente,

los edificios teatrales. En ellos se le demanda al grupo social una conducta uniforme, se le divide entre representadores y espectadores, y solo se puede ser uno de los dos roles. Es importante hacer notar que los espacios primitivos no generaban dicha distinción.

Schechner distingue dos tipos de espacios teatrales a lo largo de la historia occidental: el teatro ateniense (siglo V a.C.) y el teatro de proscenio (del siglo XVII al siglo XX)¹⁵. Aunque ya se tocó este punto en el capítulo 2, es importante recordar algunas cosas; como vemos en la figura 6 el teatro ateniense a diferencia del de proscenio corresponde a un espacio redondo.

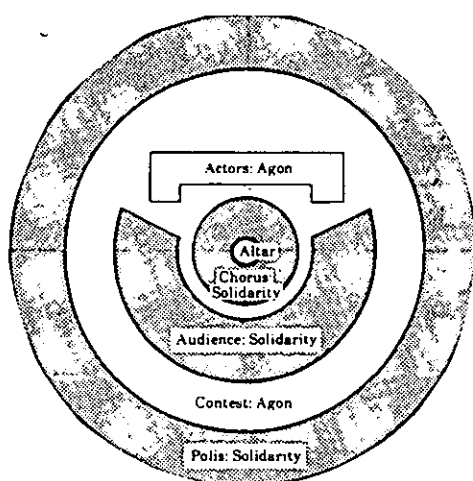


Fig. 4

El centro de este espacio era el ojo abierto del altar a Dionisus, donde se desarrollaba la competencia o agón del actor. El coro danzaba alrededor del mismo haciendo un nido de "solidaridad" con las acciones de los actores, la audiencia anidaba a su vez al coro y a los actores y todo era enmarcado por la "solidaridad" de la ciudad alrededor del teatro. Esta "solidaridad de la ciudad" no es metafórica, había límites muy definidos tanto geográficos como ideológicos y sociales que delimitaban a Atenas. En el teatro griego todo el espacio era visible, inclusive la ciudad que circundaba al teatro.

En la época Isabelina y Medieval, las obras se realizaban a plena luz del día, los espectadores se veían unos a otros con la misma luz que tenían los actores. Durante los siglos XVII y XVIII, aparece otro tipo de espacio: el teatro a la italiana, los cambios de escena empezaron a necesitar de una complicada

maquinaria que debía ser ocultada; es así como se introduce el telón del frente. En el siglo XIX, con la introducción del gas y de la electricidad el escenario fue más iluminado que la sala que, poco a poco, fue reducida a la oscuridad. De esta forma se diferenció claramente a actores de espectadores impidiendo que estos últimos pudiesen verse entre sí. Es entonces cuando se consolida totalmente el segundo tipo de espacio teatral, el teatro de proscenio.

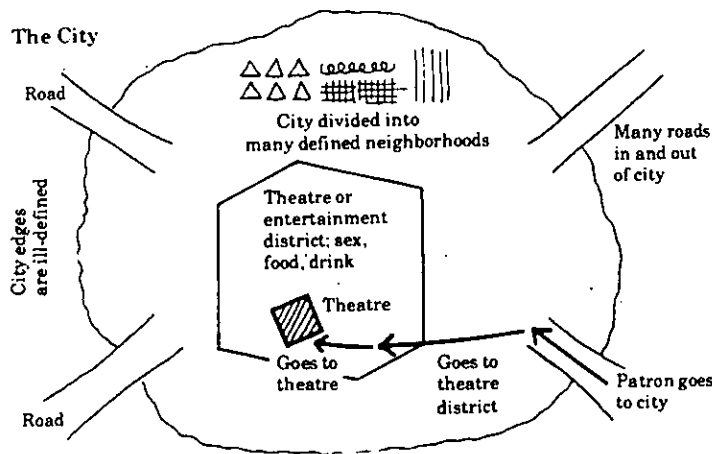


Fig. 5

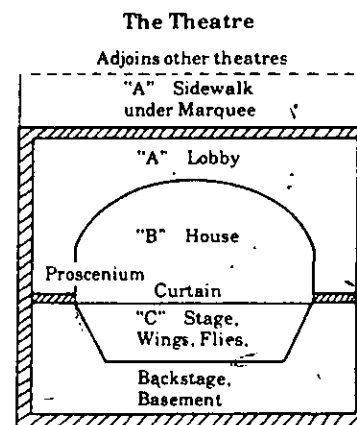


Fig. 6

El teatro de proscenio corresponde a un rectángulo con partes muy diferenciadas, la primera parte corresponde al lobby que para Schechner empieza desde la marquesina que está en la calle, en esta parte ya se encuentran los clientes y los no clientes y solo aquellos que compran un ticket seguirán adelante hacia el lobby y posteriormente accederán a la sala o lugar de las butacas, acomodadas, todas, viendo hacia un solo lugar. Después viene el escenario, que es el lugar donde transcurre la acción y al cual sólo se suben los actores. Finalmente viene el espacio para desdoblamiento de escenografía o para ser usado por grandes masas de actores. Generalmente los actores o trabajadores del teatro entran por una puerta trasera, no por el lobby, debido a que parte del estilo del teatro de proscenio es ocultarle al espectador todo lo que implica la preparación de la obra (ver figura 8). Entre el escenario y la sala con las butacas existía otro espacio intermedio, el proscenio, que conforme fue transcurriendo el tiempo se eliminó, perdiéndose así el último vestigio de un espacio compartido entre espectadores y actores. En el teatro de proscenio solo una pequeña parte de todo el edificio es visible: el escenario. Bambalinas, piernas, y diablitos son ocultados para dar efectos de sorpresa o de cambios rápidos. La parte del escenario corresponde a más de la

mitad de todo el edificio teatral (por el desahogo y luces, etc.), pero visualmente el escenario se ve más chico que la sala y su butaquería.

El movimiento de apertura del siglo XX ha permitido que el espacio del actor sea otra vez parte del espacio visible del espectador y que el evento fluya libremente entre ambos espacios, que son uno solo diseñado total e integralmente para una representación específica, precisamente tal y como sucedía (y sucede) con los espacios rituales. Ha habido múltiples variantes de esta propuesta espacial, por ejemplo: el escenario metido, la arena, o como ya vimos la misma propuesta ambientalista de Schechner:

Recordemos que los diseños de teatro ambientalista tratan de restaurar el círculo continuo de las ceremonias chamánicas, en el que no hay diferencia entre el lugar del espectador y el lugar del actor. Por ejemplo el montaje de *Makbeth* de Schechner con el *Performance Group* en 1969, se experimentó con la audiencia moviéndola en un complicado espacio, que en síntesis era una entrelazada distribución de espacios cúbicos, escalera, escalerillas y una rampa larga y curvada; todo el espacio era abierto, sin paredes, puertas o colgaduras; en el límite de casi todas las plataformas había tiras angostas de alfombra para que la gente se sentara, el piso era de concreto y las paredes blancas. La representación ocurría en todo el espacio y se llegaron a representar algunas escenas (tres o cuatro) simultáneamente. Durante la escena del banquete, la mesa vacía se llenaba rápidamente con gente que al instante se convertía en los invitados de Dunsinone, no obstante por otro lado, muy pocos espectadores se acercaban a presenciar el asesinato de Banquo bajo la plataforma.¹⁶

Para 1978, Schechner consideraba que existían cinco tipos de espacio teatral:¹⁷

- El ortodoxo, una sala normal con butacas y escenario.
- Espacios vueltos salas: que sería el caso de *Performance Group*; con su garage en Nueva York.
- Espacios encontrados y cerrados, aquellos espacios utilizados para hacer teatro pero sin modificarlos en lo más mínimo.
- Espacios encontrados al aire libre, que tampoco sufrían modificación alguna (nota por ejemplo el montaje de B. Wilson a las faldas de una montaña)
- Espacios parateatrales, todo lugar donde actúe una persona es un espacio teatral. (nota a estos espacios correspondería por ejemplo el happening)

Finalmente, en el artículo "*Ocaso y caída de la vanguardia*", Schechner expresa que es un retroceso seguir tomando escenificaciones frontales puesto

que se evaden los avances de las relaciones ya mencionadas entre actor, acción, espacio y audiencia.

4.3 INTÉRPRETE

La modificación del espacio, la participación del público, y la idea del teatro como forma de vida, son aspectos que repercutieron inevitablemente en la concepción del actor, y en lo que de él se esperaba. Retomando lo dicho sobre el intérprete, podemos afirmar que para Schechner el esfuerzo del intérprete está en hacer su cuerpo-voz-mente-espíritu íntegro y precisamente en arriesgar esa integridad aquí y ahora. En el artículo "*Actuals: a look into performance theory*" del libro *Essays on performance theory*, Schechner amplía sobre este punto y menciona que a través de los ensayos, el intérprete construye una doble estructura que consta de los siguientes aspectos:

- 1) la estructura narrativa o estructura de acción y
- 2) la vulnerabilidad y apertura del intérprete.

El intérprete arriesga su dignidad y pericia cada vez (primer aspecto), pero también su vida-en-proceso (segundo aspecto). Una decisión o acción hecha durante la representación puede cambiar su vida. Para Schechner la representación es una serie de intercambios entre intérpretes y acción, entre intérpretes e intérpretes y finalmente entre intérpretes y audiencia. En los ensayos, el intérprete va reconociendo dichos intercambios y creando la estructura ideal para que estos mismos sucedan.

Schechner en el artículo "*Towards a poetics of performance*"⁴⁸ identifica dos tipos de procesos en la creación actoral: por sustracción y por aumento o adición.

1) Por sustracción

Se refiere a eliminar del proceso creativo los obstáculos causados por el propio organismo. Esta es la técnica del chaman, dicho de otra manera es la técnica del éxtasis; en el teatro occidental, esta técnica o éxtasis correspondería al "actor sagrado" de Grotowsky. El éxtasis es el remontarse fuera del cuerpo,

vaciar el cuerpo. Ampliando sobre este proceso actoral el autor retoma lo que para Grotowsky son las condiciones esenciales del arte de actuar:

- a) proceso de autorevelación canalizando estos estímulos para obtener la reacción requerida.
- b) ser capaz de articular el proceso, disciplinarlo y convertirlo en signos.
- c) eliminar del proceso creativo, las resistencias u obstáculos causados por el propio organismo psíquico y físico.

En este tipo de actuación, el texto no define los aspectos del personaje, sino que es usado como un estímulo evocativo que trabaja directamente sobre los sentimientos del ejecutante, quien está en una postura abierta y entregada a los efectos del teatro en él y en las asociaciones y efectos personales que se produzcan..

Este tipo de trabajo actoral se presenta, como ya se dijo, en obras de Grotowsky, de J. Chaikin y en elementos ya desarrollados en obras de Schechner como *Dionysus in 69*, *Macbeth* y *Commune*.

El otro tipo de proceso actoral es el siguiente:

2) Por ser adicionado o aumentado

El actor es adicionado para llegar a ser más o algún otro de lo que ya es cuando no actúa, en términos Artaudianos, es el actor "doblado". Así como el proceso anterior corresponde al éxtasis y al chamán este segundo proceso corresponde a la danza balinesa, en trance. En occidente el actor *en trance* es poseído por otro, a partir de esto así como de investigaciones de Jane Belo sobre la danza balinesa, Schechner sustenta que la representación de trance corresponde al actor de carácter; debido a que se es poseído por otro (espíritu, muerto o animal) llegando a ser otro. Para Schechner, Stanislavsky desarrolló ejercicios como la memoria emotiva o la actuación a través de la línea de acción, con la idea de que los actores pudieran "entrar en" y actuar "como si" ellos fueran otros. Considera que esta aproximación al proceso actoral, a pesar de ser humanista y psicológica, es una versión de la vieja técnica de representación de ser poseído por otro, de entrar en trance.

Para Schechner, no obstante estos dos procesos claramente identificables, el trance es la mitad de la dialéctica de la representación y la otra mitad es el éxtasis. Ninguna representación es totalmente de trance o de éxtasis; siempre hay una tensión dialéctica cambiante entre ambos. Si un proceso corresponde al

actor de carácter y otro al intérprete, podemos constatar un giro sutil en el pensamiento de Schechner, pues al reconocer que ambos procesos están en una relación dialéctica, también flexibiliza su concepción del intérprete y se vuelve menos clara la diferenciación con el actor de carácter. Diferenciación que en el período de trabajo con el *Performance Group* era fundamental.

En el trabajo de muchos grupos, incluido el *Performance Group*, surgieron los "textos de ejecución". Se le llamó así a la partitura de la puesta en escena en su totalidad, que incluía también todo aquello que antecedió a la construcción de la partitura. En un texto de ejecución, se hace énfasis en "los sistemas" de relaciones o confrontaciones entre las palabras, los gestos, los actores, el espacio, los espectadores, la música, la iluminación.¹⁹

A propósito de esto, en el artículo "*Ocaso y caída de la vanguardia*", Schechner menciona especialmente los textos de ejecución, y considera que la falta de atención o interés por transmitirlos es uno de los factores por los que decayó la vanguardia.

En otro momento del artículo *Actuals: a Look into Performance Theory*²⁰ Schechner reflexiona sobre varios tipos de intérpretes: el cómico, la estrella, el cirquero e incluye junto con estos al atleta o deportista:

- El cómico de *stand-up* juega-actúa aspectos de sí mismo. La revelación es el corazón del arte cómico y la audiencia oscila entre saber que todo es falso y atisbar fragmentos de verdad del cómico.
- La estrella de cine, tiene una máscara estereotipada que usa en su vida privada y pública.
- En el caso de los intérpretes de circo todo es más *glamouroso* y parece más peligroso de lo que es. La consigna es "yo te asusto" a ti espectador.
- Los atletas también muestran sus habilidades y casi siempre están sujetos por la competencia, no obstante hay casos en los que no siempre es así: hay una carrera entre los tarahumaras de México en la que lo importante no es quién acaba primero sino llegar; lo que cuenta (lo que es honorable) es que todo aquel que participa está haciendo su mejor esfuerzo.

Retomando estos dos últimos tipos de intérpretes se puede decir que así como en el circo se explota la idea del peligro, entre los atletas se explota la idea de la excelencia, para Schechner ambos aspectos son requeridos para quien finalmente denomina como: "intérprete de realidades". Los "intérpretes de realidades" no son ni chamanes, ni atletas, ni cirqueros pero comparten cualidades con ellos.

4.4 DRAMATURGIA

"After all, we do not want to eliminate words
from the theater, but find for them
proper places"¹

La dramaturgia, el lugar inamovible de los dramaturgos, el valor literario de las palabras; son aspectos del teatro que fueron profundamente cuestionados desde mediados de siglo, pero es hasta los sesenta cuando francamente se rechazó el texto como parte importante del proceso teatral.

La visión de Schechner en relación al dramaturgo y a un texto como punto de partida del evento teatral se descubre, como ya lo mencioné, a través de muchos de sus artículos. A continuación presentaré otros de estos atisbos.

En el libro *Essays on performance theory* en el capítulo "*Drama, script theatre and performance*", dentro de su reflexión en torno a los vestigios de culturas primitivas de los cazadores del paleolítico, Schechner considera que las inscripciones de los templos de los chamanes danzantes del paleolítico son los primeros guiones o scripts, dado que transmiten un orden específico de pasos con un sentido determinado, en un lugar (el templo) que haría las veces de espacio teatral. En los ritos prehistóricos teatrales, el "hacer" (la acción) es una "manifestación" más que una "comunicación" por eso, para Schechner, los guiones de estos ritos son patrones de "haceres" más que de pensares. La eficacia de estos eventos teatrales sucedía no como resultado de bailar el guión-inscripción, sino que estaba contenida en el hecho de bailarlo (el guión).

Conforme pasa el tiempo y surge la escritura, también aparece el drama como una forma especializada del guión. En los dramas griegos, aún hay códigos de transmisión de una acción (de haceres), pero ésta ya no significa una forma concreta y específica de movimiento/canto; sino que empezó a significar una acción entendida más abstractamente, más racionalmente.

¹ "Después de todo nosotros no queremos eliminar las palabras del teatro, sino encontrar para ellas lugares apropiados" Schechner, *Essays on Performance Theory 1970-1976*, New York EUA, Drama Book Specialists (Publishers), 1977 p.22

Es entonces cuando, en occidente, el drama se deslindó del hacer y entonces la "comunicación" reemplazó a la "manifestación". Durante el Renacimiento y por la rápida expansión de la literatura, la relación antigua entre script y hacer (acción) fue invertida, el script dejó de funcionar como un código para transmitir acciones a través del tiempo y las palabras adquirieron mayor importancia.

En la convención clásica o Isabelina, el trabajo de un montaje consistía en re-reproducir el texto, sin embargo no se hacía como el escritor la había concebido sino como las circunstancias inmediatas lo permitieran. En general nunca es posible hacer el texto conforme a la visión del autor, por más apegado que el director esté al texto, por la sencilla razón de que es otra cabeza y otro momento.

Finalmente, en 1976, Schechner pensaba que la "dramaturgia ortodoxa" (aquella que escribía y concebía la obra independientemente de la escena para luego ser montada lo más parecido posible al texto) era obsoleta y que trabajar sobre un texto teatral y seguirlo al pie de la letra implicaba una actitud y posición que no respondía a las necesidades de ese momento, tales como combinar ritual y entretenimiento o la necesidad de la interacción grupal como remedio a la velocidad tecnológica.

Sin embargo en su artículo "*La Cantante Calva*",²¹ de 1973, consideraba ciertas obras, como las de Ionesco, textos apropiados para practicantes del nuevo teatro (el de los setenta) precisamente porque tenían estructuras compatibles con los procedimientos del nuevo teatro. En dichas obras la importancia que se le da al lenguaje genera que tengan una estructura musical, que no sean acerca de nada específicamente y que permitan hacer analogías entre ellas y la sociedad.

Hasta aquí podemos constatar que Schechner tiene una postura clara frente al espacio y la dramaturgia. En el caso particular de la dramaturgia, encontramos una posición más flexible que la de sus primeros años con el *Performance Group*, producto quizás de un mayor conocimiento sobre la evolución y proceso de la misma dentro del desarrollo del teatro.

4.5 ENSAYOS Y TALLERES

"the essential ritual action of theatre
takes place during rehearsals"²

En el artículo "*Towards a poetics of performance*" Schechner aborda su reflexión sobre los ensayos, una vez más, enriqueciéndose con observaciones o estudios de otras áreas de conocimiento. En este caso retoma los procesos creativos de la arquitectura. Por ejemplo la construcción de Notre Dame de Paris, la cual ha tenido varias etapas de construcción y tuvo que pasar por un proceso de solidificación, terminación y ratificación en la historia. Schechner sugiere que este proceso (que en el caso de la catedral duró años) es precisamente un proceso de ensayo, porque se retrabaja un proyecto tantas veces como sea necesario hasta que pasa el umbral de la "aceptabilidad" y puede ser mostrado.

El ensayo es un rasgo característico del teatro, puesto que éste se halla sometido a un proceso constante de revisión y cambio, incluso en las formas teatrales más tradicionales y aparentemente fijas todo es ensayado y cambiado a las circunstancias inmediatas.

En un proceso de creación teatral, los primeros ensayos siempre son entrecortados, inconnexos y a menudo incoherentes: "el trabajo es de hecho una búsqueda de acciones con *alta información potencial*"²², dicha búsqueda tiene poca orientación hacia una meta.

Lo anterior sucede especialmente en los proyectos que desarrollan sus propios textos y acción, sin embargo también llega a suceder en los trabajos que parten de un material de texto específico ya que los actores prueban infinidad de interpretaciones antes de llegar a una interpretación definitiva.

Hay un momento, durante los ensayos, en el que es importante que haya un blanco visible u objetivo; si esto no sucede, el proyecto flaquea y entonces falla.

Para Schechner, los ensayos forman parte de la vida cotidiana: hay la costumbre de ensayar para bodas, funerales y otras ceremonias cívicas y religiosas. A través de estos ensayos se simplifican y seleccionan las posibles

² "La acción ritual esencial del teatro tiene lugar durante los ensayos" Richard Schechner, *Essays on Performance Theory 1970-1976*, Drama Book Specialists (Publishers), New York, EUA, 1977 pp. 132-136

acciones dentro de una ceremonia tomando en cuenta el origen de las mismas, así como la audiencia a la que van dirigidas. También en los ensayos se asegura que cada representador esté representando su parte con máxima claridad (por ejemplo el padrino de un bautizo que responde al bolo).

A partir de esta idea se aborda otro concepto importante dentro del teatro: la preparación. La preparación es comparable al ensayo. Los aborígenes, al igual que los concertistas, gastan muchas horas preparando danzas o piezas de diez minutos. En el teatro las preparaciones *componen* a la persona y al grupo: son una recapitulación kinésica del proceso de ensayo; permiten adaptarse a tareas especiales inmediatas, y generan una concentración a través del "encogimiento" del mundo a las dimensiones del teatro.

Tanto el ensayo como la preparación emplean medios similares: repetición, simplificación, exageración, acción rítmica, transformación de las secuencias naturales del comportamiento en secuencias compuestas. Estos medios son también comunes a las conductas ritualizadas de los animales y del ser humano.

Para Schechner, como se mencionó en el Capítulo tres, en el punto Etología y Teatro, no hay corte o separación entre la conducta animal y humana, e incluso halla analogías y continuidades. También detecta que sólo en el ser humano, a diferencia de los demás animales existe la habilidad de tomar decisiones basadas en alternativas virtuales sin dejar de tomar en cuenta las alternativas reales. Para Schechner, el teatro es el arte de la realización de estas alternativas virtuales y el ensayo es el medio a través del cual se desarrollan las formas y ritmos individuales de estas mismas alternativas.

Retomando reflexiones de Lorenz, Schechner desarrolla otro punto importante que considera inherente a los ensayos: la conexión entre la agresión y la agregación. Hay conductas que implican liberación de agresividad dentro de un patrón ritual pero que no separan a los individuos, sino que los vinculan-adhieren; esta es la conexión entre agresión y agregación de la que Schechner habla. Dicho de otra manera, en los talleres y ensayos la liberación de sentimientos hostiles, y especialmente su canalización en ejercicios, invariablemente lleva a la formación de fuertes lazos entre los miembros del grupo.

Por otro lado, el ensayo es un tiempo especial de diversión, durante el cual, los actores experimentan con la interfase entre lo privado y lo público. Son centros de investigación psicofísica, sociológica y personal: "el núcleo emocional de un trabajo no es saber de antemano y expresarlo, es destaparlo/revelarlo/sacarlo a la luz a través de la acción".²³

Es decir que, para el autor, los ensayos no están diseñados para expresar lo que es conocido sino para descubrir a través de la acción que está siendo

realizada. Los ensayos, al igual que las representaciones, pueden estar llenos de sorpresas las cuales no son consideradas improvisaciones sino variaciones.

En el capítulo dos, se expuso el método que Schechner utilizaba en los montajes del *Performance Group*, en dicho método es evidente que a lo largo de todo el proceso de montaje y funciones de una obra la idea de cambio, búsqueda y reajuste está presente. El proceso inicia con un taller que se volverá después un ensayo que a su vez se convertirá en una función:

"Los ensayos son reducciones y refinamientos de los talleres, y las funciones son reducciones y refinamientos de los ensayos. El taller es el primer ciclo de la creatividad y su círculo debe ser tan amplio como se pueda, pues cada círculo sucesivo será más limitado."²⁴

Schechner considera que el taller es una opción de encuentro en las sociedades industrializadas que permite recrear la realidad, fragmentarla, reordenarla, además de que se crean circunstancias que propician la sensación de seguridad en los grupos pequeños, autónomos y culturales.²⁵ El taller no solo pertenece al mundo del teatro, existe por ejemplo en la ciencia como "método experimental", el equipo de laboratorio, el centro de investigación; existe en la psicoterapia, es el grupo, el centro de rehabilitación, la "comunidad terapéutica"; existe incluso en los estilos de vida y corresponde al vecindario, la comuna, el colectivo, etc.

La meta de un taller es construir un ambiente en donde convivan la conducta racional y la no racional. En el teatro la idea del taller es ayudar a los actores a conocerse lo suficientemente bien como para que las relaciones que se presenten en la escena, se fundamenten en un conocimiento real entre los miembros del grupo.

Schechner crea los ejercicios a partir de las necesidades del grupo con el que se encuentra, la geografía o condiciones climáticas del espacio donde se desarrolla el taller o a partir de una idea o inquietud específica como sería el siguiente caso. En el artículo "*Actuals a look into performance theory*"²⁶, Schechner habla de los "actos irrevocables", mencionados al inicio de este capítulo, se refiere a acciones poco frecuentes debido a no tienen marcha atrás. Nuestro autor aterriza esto en un ejercicio para intérpretes en sus talleres, cuyo único objetivo es demostrar que actualmente no nos involucramos en intercambios totales (actos irrevocables):

- a) se le pide al grupo que intercambie algo "de a mentiras". Todos intercambian relojes, aretes, plumas, zapatos.
- b) se le pide al grupo que intercambie algo "en serio". Todos intercambian invariablemente paquetes de cigarrillos vacíos, papel blanco, cerillos.

En la primera etapa del ejercicio, como es "de a mentiras", los participantes se permiten regalar objetos de valor; en la segunda etapa del ejercicio el hecho de que sea en serio hace que los participantes regalen algo de poco valor para ellos pues se trata de un "acto irrevocable". En efecto el común de las personas no pueden desprenderse con facilidad y para siempre de sus posesiones, lo cual vuelve este tipo de actos poco frecuentes. Schechner, a través del ejercicio, comprueba esto y de paso crea/diseña un ejercicio que sirve para concientizar el nivel de involucramiento en un intercambio.

Lo interesante del ejemplo anterior es detectar cómo Schechner llega a un ejercicio específico, cuál es su proceso para crearlo y cómo dichos ejercicios, que constituyen sus talleres, están en conexión con sus estudios y reflexiones teóricas.

4.6 AUDIENCIA- PÚBLICO

La reflexión y la exploración del rol del espectador y su profunda importancia dentro del teatro es un eje clave dentro del pensamiento de Schechner. Como ya vimos en el capítulo dos, a este autor le interesó especialmente explorar la participación del espectador en sus montajes. En su libro *Essays on performance theory*²⁷, amplía sus reflexiones en relación al público.

Actualmente la gente va al teatro y ha creado lugares especiales así como tiempos propicios para esta actividad. Existen toda una serie de rituales y observaciones dentro y fuera de la representación, por ejemplo, los boletos gracias a los cuales uno puede entrar, o el aplauso que da por terminada una función y restablece la realidad. Esta serie de rituales corresponden a la audiencia. En el caso de los actores, existen también rituales por ejemplo la

preparación antes de la representación o las actividades relajantes al final de la misma.

Otro aspecto que es casi ritual dentro de la representación es que curiosamente, a lo largo de todo el mundo y de la historia, las representaciones son acompañadas por la bebida y la comida ya sea durante la representación o en un tiempo y espacio dedicado a ello. Esto sugiere que el teatro es un arte oral/visceral, porque estimula los apetitos. Como ya dijimos en el siglo XIX, con la introducción del gas y de la electricidad, el escenario fue más iluminado que la sala que finalmente quedó a oscuras. Todas estas convenciones fomentaron que apareciera el intermedio, cuyo único propósito era darle al espectador el chance de socializar viendo a otros espectadores, y poco a poco se convirtió en el espacio temporal dedicado a ingerir alimentos.

El teatro no solo es un arte oral/visceral sino que contiene un fuerte impulso social. A propósito de esto, Schechner hace notar que en representaciones como las de Grotowsky donde se tiene a la audiencia en la oscuridad y no se le da un intermedio, se están contradiciendo los impulsos sociales del teatro además de que provocan ansiedad en la audiencia. Y es precisamente por este aspecto que, en el sentido más profundo, tales representaciones son poco convencionales y opuestas al teatro occidental.

Para Schechner se han hecho pocos estudios sobre cómo la audiencia se agrupa o dispersa y considera que hay analogías con los aspectos de preparación y relajación de los intérpretes. La audiencia también se prepara y se relaja al igual que los intérpretes. Ir al teatro implica no sólo comprar un boleto, esperar las llamadas, leer el programa sino que en muchas personas implica una forma especial de vestir, hablar o ser. El autor, parafraseando a E. Goffman, considera que este ir y venir de la audiencia y los intérpretes, garantiza la existencia del "arreglo teatral". Este arreglo incluye el hecho de que la acción, por más violenta que sea, está sucediendo en el escenario, en el allá. El espectador no se ve obligado a reaccionar (o simplemente no reacciona) como lo haría en la vida cotidiana, y a pesar de que la acción sucede allá y entonces, también sucede simultáneamente aquí y ahora. Para Schechner el teatro debe mantener siempre esta doble presencia, pues es parte de su efectividad.

En su artículo "*Selective Inattention*" escrito en 1976²⁸, Schechner también se refiere a la audiencia. A lo largo de la historia se ha investigado sobre el dramaturgo, el actor o el director pero es quizás hasta Brecht que se piensa o medita directamente sobre el público y sus reacciones. Así pues, Schechner localiza dos tipos de audiencia:

Audiencia accidental.- grupo de personas que individualmente o en pequeños bloques van al teatro, las representaciones son públicamente anunciadas y abiertas a todos. Se trata de un público que viene a ver el show y atiende por placer. Corresponde a los eventos inclinados hacia el entretenimiento del cual se habló en el apartado Ritual y Teatro del capítulo tres. De parte de la audiencia hay una atención más cercana debido a dos razones: por un lado, el público escoge asistir y generalmente paga por ello; por otro lado, los espectadores atienden como individuos o reducidos bloques, de tal suerte que cada espectador es un extraño entre extraños.

Audiencia integral.- es aquella donde la gente va por obligación o porque se trata de un evento de significación especial, por ejemplo: los parientes de los novios en una boda, una tribu reunida para un rito de iniciación, dignatarios en el podium para una inauguración. La audiencia integral es necesaria para completar el show, atiende por una necesidad ritual. Por todo lo anterior, se puede afirmar que cuando hay audiencia integral en una representación, estamos hablando de un drama ritual. En el caso de la audiencia integral hay menos atención, de hecho hay desatención. Esto es debido a que, a menudo, ya se sabe lo que va a pasar y el hecho de no prestar atención es una forma de lucir tal conocimiento.

Los dos tipos de audiencias pueden mezclarse, incluso durante una misma representación, la audiencia puede pasar de accidental a integral. Por ejemplo en la obra *The lives and times of Joseph Stalin* de Robert Wilson, presentada en la Brooklin Academy of Music (BAM) en diciembre de 1973, cuya duración era de más de 12 horas a partir de las 7:00 p.m. y estaba compuesta por 7 actos, Schechner observa que dado que mucha de la gente de la audiencia había visto antes algo del trabajo de Wilson, la reunión era precisamente para re-experimentar un tipo de evento, para probar una representación durante toda la noche y encontrarse con viejos amigos. La representación era usada no sólo como una cosa en sí misma (audiencia accidental), sino como una experiencia ritual (audiencia integral). En el teatro había un espacio llamado *Le Perq*, que era un lugar al cual se podía ir a tomar algo durante los intermedios. En los primeros actos, el cuarto estaba vacío; pero conforme la noche iba avanzando, el espacio se iba ocupando cada vez más y más; incluso fuera de las horas de intermedio, al grado que llegaba a haber igual número de espectadores en *Le Perq* que en la sala.

En esta obra, llegaba un momento en el que el auditorio seleccionaba por sí mismo a qué partes de la ópera les iba a prestar atención y a qué partes no; era una audiencia con posibilidad de elección, de "desatención selectiva". Para los que estaban en *Le Perq* socializando, tomando un trago o preparándose para regresar; la audiencia que permanecía en la sala se incorporaba y formaba parte de la

dimensión de la representación. Pareciera entonces, que el fin social de la ópera era tan importante como el fin dramático.²⁹

En síntesis, se podría decir que en las representaciones que estimulan la desatención selectiva, sucede lo siguiente: "sin congelar la representación, ésta puede ser observada; el espectador puede elegir estar dentro o fuera y puede mover su atención en torno a una deslizante escala de involucramiento".³⁰

Una vez más se puede constatar la importancia que Schechner le confiere a la libertad de elección que tiene el espectador dentro de un evento teatral.

En el montaje *Madre Coraje*, el *Performance Group* también experimentó con la desatención selectiva pero no en el público sino en los intérpretes, quienes fueron animados a soltar sus caracterizaciones cuando no estuvieran en escena, se movían del mundo de la historia al mundo de la audiencia. En estos momentos simplemente se sentaban, observaban, se relajaban, leían, hablaban bajito, se preparaban para la escena siguiente y todo esto sucedía en una área pequeña a la vista de la audiencia, a la que se le llamó el cuarto verde.

Durante la representación, el intérprete se podía encontrar consigo mismo en tres situaciones diferentes:

- 1) en medio de una escena que necesita tensión para llevar la narración.
- 2) como observador de una escena pero trabajando indirectamente con la acción narrativa de la misma.
- 3) como intérpretes en el espacio pero no en la zona de la escena.

Para Schechner la "relajada desatención" en la parte de los intérpretes, permitía una sutil penetración de sus vidas cotidianas en la realidad dramática de la representación. Y considera que esta mezcla de realidades muestra la doble personalidad del intérprete: el sí mismo y el del personaje, además de que crea un puente entre la audiencia y los representantes. No obstante el experimento que hizo con la desatención selectiva en los intérpretes, funcionó solo parcialmente:

"Nosotros, en el occidente, aún no tenemos ni una audiencia educada, ni representantes suficientemente confidentes de su trabajo (...) Quizá nosotros aprenderemos que el alcance total de la representación, supone no solo la exigencia del hacer, sino la liberación del deshacer, la meditación del no-hacer"³¹

Finalmente, los dos tipos de audiencias ya mencionados, además de corresponder al drama estético y al ritual respectivamente también

corresponderían a dos tendencias divergentes que Schechner observa en las representaciones:

- 1) representaciones cortas, intensas, uno debe prestar atención y requieren de un trabajo arduo de la audiencia. Audiencia accidental.
- 2) representaciones largas, episódicas, construídas perdidamente.

En este tipo de representaciones los espectadores van y vienen, prestan o no atención y seleccionan qué partes seguir de la representación. Tales hábitos, según Schechner, pueden ser favorecidos por la TV, el radio, y el fonógrafo que en general, alientan la desatención selectiva. Ejemplos de este tipo de representaciones son las ceremonias y celebraciones teatrales no occidentales, o aquellas occidentales que atraen audiencias integrales.

En lo dicho anteriormente encontramos una vez más la diivisión entre lo ritual vs lo teatral sólo que en esta ocasión está en el terreno de la audiencia.

Hasta aquí también podemos constatar que muchas de las ideas que Schechner expone las explica a través del análisis de una obra específica, como si fuese imposible la existencia de tales ideas por sí mismas. Parecería que cada obra de los sesenta y de los setenta, creó sus propias reglas e ideas. Lo cierto es que a través del lente de Schechner se puede apreciar toda una época teatral en Estados Unidos.

-
- ¹ Richard Schechner, *Essays on Performance Theory 1970-1976*, New York, Drama Book Specialists (Publishers), 1977, pp.36-62
- ² Schechner, *op. cit.*, p. 44
- ³ Schechner, *ibidem.*, p. 39
- ⁴ Schechner, *ibidem.*, p.19
- ⁵ Schechner, *ibidem.*, p. 20
- ⁶ Schechner, *ibidem.*, pp. 20-23 La obra se realizó en la Universidad de Temple en 1970 durante el Encuentro Americano Educativo de Asociaciones Teatrales.
- ⁷ Schechner, *ibidem.*, p.24
- ⁸ Schechner, *ibidem.*, p. 25.
- ⁹ *ídem*
- ¹⁰ Gregory Bateson, *Pasos hacia una ecología de la mente*, en el libro: "Una teoría del juego y de la fantasía" Argentina, Planeta, 1992, pp.205-221. Éste artículo también está incluido en la antología *Ritual, play and performance*.
- ¹¹ Denotar: relación semántica entre una expresión, y la realidad a la que hace referencia.
- ¹² Richard Schechner, *Essays... op cit.*, p.58
- ¹³ Schechner, *ibidem.*, p.28
- ¹⁴ Schechner, *ibidem.*, p.26
- ¹⁵ Schechner, *ibidem.*, pp.114-117 y 126-127
- ¹⁶ Schechner, *ibidem.*, p.29
- ¹⁷ Richard Schechner, *El espacio teatral*, Revista *Tramoya*, No.12, 1978, p.129-138,
- ¹⁸ Schechner, *Essays...op. cit.*, pp.108-139
- ¹⁹ Schechner, *Ocaso y caída de la vanguardia*, Revista *Máscara* No.17-18, México, Escenología, 1994, p.11
- ²⁰ Schechner, *Essays...op. cit.*, p.17
- ²¹ Richard Schechner, *The Bal soprano and the Lesson: an inquiry into play structure* en el libro de Rossette C. Lamont, *Ionesco a collection of critical essays*, New Jersey, Prentice Hall, Inc. Englewood Cliffs, 1973, p.27
- ²² Schechner, *Essays...op. cit.*, p.135
- ²³ Schechner, *ibidem.*, p.160
- ²⁴ Richard Schechner, *Teatro Ambientalista*, México, El Arbol, 1988, p.273
- ²⁵ Richard Schechner, *Essays...op. cit.*, p.60
- ²⁶ Schechner, *op. cit.*, p.20
- ²⁷ Schechner, *ibidem.*, pp.122-123
- ²⁸ Schechner, *ibidem.*, pp.144-147
- ²⁹ Schechner, *ibidem.*, p.149 Otro ejemplo de desatención selectiva es el festival de Mardras, en 1971, durante el festival la gente entraba y salía de la sala y volvían a entrar cuando el músico que les interesaba tocaba. El festival duró más de una semana y en cada fase alternaron atención y desatención. No fue necesario mantener un único foco de atención y las posibilidades de desatención selectiva, permitieron que hubiera una gran disciplina por parte de la audiencia.
- ³⁰ Schechner, *ibidem.*, p.153
- ³¹ Schechner, *ibidem.*, p.156

CAPÍTULO 5

REFLEXIONES MÁS RECIENTES

(DÉCADA DE LOS NOVENTA)

El siguiente capítulo corresponde a las últimas investigaciones y publicaciones de Schechner, las cuales abarcan la década de los ochenta y la mitad de los noventa. Los libros que sirvieron de base para este capítulo son *Between Theater and Anthropology* y *The Future of the ritual*.¹

A partir de las constantes temáticas de dichos libros, el capítulo se estructurará en tres apartados: la experiencia intercultural, los eventos masivos y el futuro del ritual.

A lo largo del capítulo se hará referencia a algunos tipos de ceremonias rituales, vale la pena observar que se refiere a ellas a partir de su propia experiencia personal, a diferencia de anteriores investigaciones sobre rituales en las que partía de lecturas sobre experiencias de otros investigadores.

5.1 LA EXPERIENCIA INTERCULTURAL

Como se mencionó en el capítulo número uno el "interculturalismo" fue un rasgo característico de los movimientos teatrales de los años sesenta y setenta. Se dieron intercambios culturales entre Europa, Africa, Asia, América y Micronesia, que favorecieron la creación de nuevas síntesis y vínculos culturales.

5.1.1 INTÉRPRETE

En el artículo *El intérprete entrenado interculturalmente*,² Schechner profundiza sobre los diferentes tipos de intérpretes, haciendo comparaciones específicas entre los procesos de formación y aprendizaje occidental vs. oriental.

En junio y julio de 1976, Schechner tuvo una experiencia intercultural al participar en un entrenamiento de varias semanas en el Kathakali kalamandalam en Kerala.

El entrenamiento del kathakali, consiste en lecciones de movimientos de pies, manos, cara, ojos, y torso, casi todos los ejercicios provienen de representaciones de kathakali. El método fundamental es la repetición. Schechner explica que los estudiantes aprenden a representar de manera similar a como los niños aprenden a hablar, en una de las primeras clases que presenció, el

entrenamiento era un juego de "sigan al líder", en el que se repetía mucho sin corrección alguna.

A grandes rasgos la estructura de las clases era la siguiente (ver fig. 1):

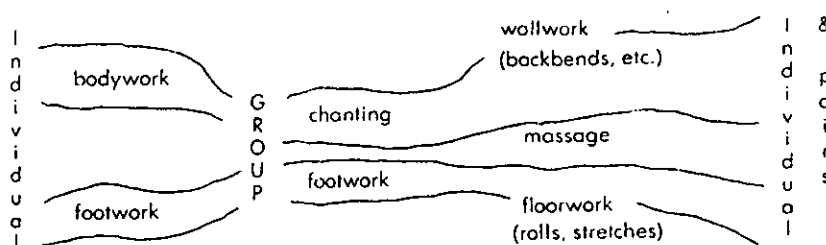


Fig. 1

Como se puede notar hay una especial alternancia entre el trabajo individual y el grupal. Para Schechner esto se asemeja a cómo el Performance Group manejaba su calentamiento, en el que también se comenzaba con un trabajo individual, seguido de un ejercicio de equipo con sonidos y movimientos que involucraban a todos, dicho calentamiento tenía por objetivo darle un sentido individual pero de pertenencia al grupo. Esta similitud entre la estructura de una clase de Kathakali y el calentamiento del Performance Group, no fue mera coincidencia. Algunos ejercicios y formas de estructuración del kathakali fueron tomados por Grotowsky, el cual los transfirió a través de un taller directamente a Schechner, quien a su vez se los dio a su grupo. Este repaso de la cadena de transmisión de un conocimiento es un ejemplo de experiencia intercultural.

Imitación.-

El hecho de que el entrenamiento kathakali esté basado en la imitación establece interesantes diferencias con el entrenamiento de occidente. En particular con el método de Stanislavsky quién consideraba que la imitación no era el camino para la creación actoral pues era la tendencia inevitable. En contraposición a este pensamiento, Schechner cita a un maestro del drama Noh, su nombre es Zeami, quien considera que la imitación es el camino usual por el cual los seres humanos aprenden y que por lo tanto es el modelo de aprendizaje que todo estudiante debe seguir si se quiere desarrollar como actor. Sin embargo, reconoce que no es el único modelo de aprendizaje.

Para Schechner el aprendizaje por imitación permite la experiencia directa pues "hacer es aprender y aprender es hacer"³, a diferencia de otras formas de

aprendizaje en donde lo importante es "conocer" antes de "hacer"; a menudo esto retarda el proceso de aprendizaje pues localiza la información en la cabeza antes de que entre al cuerpo. A diferencia de esto el trabajo en el kathakali no comienza con una serie de abstracciones caracterológica y emocionalmente hablando, sino con rutinas corporales bien específicas las cuales por medio de la repetición se vuelven parte del cuerpo y nunca son pensadas sino incorporadas. En este sentido el kathakali puede ser comparado con la técnica occidental del ballet clásico.

Innovación.-

En el teatro norteamericano los estudiantes aprenden técnicas apropiadas para aproximarse a los roles, prepararlos y construir caracteres. En los ensayos se intenta encontrar nuevos caminos, sorprendentes, formas originales de actuar roles y escenificarlos. A diferencia de esto, en el kathakali la posibilidad de que el intérprete pueda trabajar de una forma nueva o novedosa es mínima.

El aspecto creativo del kathakali, entendiendo por creativo la adición de algo nuevo es un derecho de los intérpretes más maduros, la improvisación es algo que este tipo de actor aborda tardíamente, pues se considera un privilegio ganado. Quien tiene derecho a ser creativo e improvisar es el actor viejo y experimentado. En occidente es al revés, se espera que sea el joven el innovador y espontáneo, de hecho las improvisaciones son usadas en los trabajos de ensayo como medios de exploración de las distintas posibilidades de un rol o de una puesta en escena.

Evidentemente es diferente entrenar a un intérprete para hacer nuevas interpretaciones de un texto dramático, que entrenarlo para preservar textos específicos de representación.

En resumen Schechner retoma los siguientes puntos del método de formación del kathakali:

- La danza entra al cuerpo
- Cuando la rutina de la representación está en el cuerpo, mente y cuerpo se liberan.
- Se trasmite de generación en generación una danza-drama más o menos de manera intacta.
- El entrenamiento es un modelo de trabajo intenso y profundo.

Sin embargo también menciona ciertos aspectos negativos de este modelo de aprendizaje:

- salvo pocas veces la iniciativa individual es atrofiada.
- Hay muy poca experimentación.
- Lenguaje del Kathakali está más o menos cerrado: es un museo.
- Hay un autoritarismo dogmático, tanto estudiantes como profesores son alienados los unos de los otros.

Hasta ahora se han presentado las diferencias entre los métodos de formación actoral occidental y oriental, a partir de los aspectos de imitación e innovación principalmente, otro rasgo que determina la diferencia entre ambos métodos es el tipo de formación e integración de los grupos:

Grupo.-

Otra función del entrenamiento oriental es la formación de grupo. En el caso de Drama Noh, por ejemplo, también hay varias personas involucradas en una representación, pero gracias a numerosas partituras de representación controladas dentro un repertorio fijo y practicadas dentro del entrenamiento, es que se mantiene cierta unidad, y las representaciones se vuelven modelos de cooperación profesional, no de competencia profesional. Y justo como ocurre en un grupo de Jazz, no existen los ensayos, el momento de la representación es el momento en el cual los elementos se reúnen o fallan. La tradición no está congelada, pero generalmente cambia a través de los detalles y no por la invención de toda una nueva representación como sucede en Occidente. En Euro-América, el teatro ha sido considerado un arte compuesto, la ocasión teatral es el encuentro del actor, el escritor, el director, diseñador, músico, pintor, etcétera. El proceso de ensayos está diseñado para transformar estos elementos separados en un "todo poderoso y potente". Sin embargo, la unidad sigue siendo un problema en Occidente.

Schechner cree que todos los entrenamientos son intentos para transformar energía en comunicación. Desde este punto de vista los diferentes métodos de entrenamiento indican diferentes tipos de energía, diferentes mensajes para ser comunicados. Así pues y retomando todo lo anterior, el actor puede ser creativo en, por lo menos, tres vías o campos:

1. Creando un rol. El rol se inserta dentro del método de Stanislavsky y sus derivados. Un texto escrito es tomado por contener "seres humanos vivos" llamados "personajes". La tarea del actor es encontrar analogías dentro de su propia vida que encajen con las "circunstancias dadas" del personaje de la obra. La energía de este tipo de actor está puesta al servicio de un riguroso humanismo. Y el mensaje comunicado es el siguiente: el arte teatral es el arte de las acciones de los seres humanos.
2. La segunda manera en la que el representador puede ser creativo es la que sucede en el Kathakali, Noh, o el Ballet Clásico. Un texto de representación, una partitura fija, está allí para ser aprendida y presentada por el representador. Toda la información está contenida en el texto de representación el cual, paradójicamente, está completo en sí mismo y, a la vez, sólo se completa cuando es representado. La energía de los intérpretes aparece conforme se avanza en la maestría de la partitura y sólo los grandes artistas tienen la suficiente fuerza para hacer cambios en las partituras.
3. El tercer tipo de creatividad del representador es el método tan en boga entre los años sesenta y setenta y cinco entre los llamados maestros del "Teatro Experimental" en Europa, América, Asia y África. En este método el intérprete -trabajando con un director que sirve como un ojo externo- encuentra, inventa y/o construye desde cero una partitura de representación. Las palabras, tomadas de obras, novelas, cartas, periódicos, improvisaciones de actores, de donde sea, son utilizadas y un dramaturgo es llamado para reunir las o juntarlas en un texto "actuable" producto de diversas fuentes.

En 1978, Schechner participó en eventos de investigación teatral convocados por Grotowsky en los que no había audiencia, sino puros participantes entre los que se incluían, entre otros, P. Brook, J. Chaikin, J.L. Barrault, A. Gregory, L. Ronconi, E. Barba.

Grotowsky, Barba y Brook son claros exponentes del intercambio intercultural. También lo es Suzuki Tadashi, en un intento de crear una síntesis única entre elementos del Japón Clásico, la modernidad intercultural y elementos de los griegos. Las principales compañías interculturales fueron: el centro de Brook en París, el surrealismo de Terayana en Tokio, la "antropología teatral" de Eugenio Barba en Suecia.

Debido a que Schechner aborda con especial interés la experiencia de Grotowsky vale la pena mencionar los cuatro períodos que se distinguen dentro de las actividades de Grotowski:

- 1) Primer período (1957 a 1961), corresponde al inicio de sus actividades teatrales y a sus primeros montajes en los que ya estaban de manifiesto algunos de los elementos claves de su propuesta: autonomía del teatro con respecto a la matriz literaria, el protagonismo del actor y sus expresión física, el contacto con el espectador.
- 2) Segundo período (1962-1969), coincide con el momento de mayor aceptación internacional, y con la creación de espectáculos memorables en los que la poética del Teatro pobre y la experimentación con técnicas actorales llegan a su apogeo: *Kordian*, *Akrópolis*, *La trágica historia del doctor Fausto*, *Estudio sobre Hamlet*, *El príncipe constante*, *Apocalypsis cum figuris*.
- 3) Tercer período (1970-1979) después de una larga estancia en la India Grotowski interrumpe la actividad teatral para dedicarse a investigaciones referentes a la intercomunicación y el "encuentro" entre individuos. A estas actividades se les denominó "parateatrales".
- 4) Cuarto período, inicia a finales de los años setenta, coincide con la clausura definitiva del Teatr Laboratorium en 1984, Grotowski prosigue con sus investigaciones de manera individual y su interés se dirige al hombre y al conjunto de técnicas sobre todo corporales que le permitan mantener una relación con sus propias raíces y procesos.⁴

Schechner considera que parte de la enseñanza de Grotowsky está cimentada en la identificación y el aislamiento de los elementos de su "Drama Objetivo": hay ciertos sonidos, ritmos, gestos y movimientos cuyos efectos son "objetivos", esto es, están basados en sistemas fisiológicos y/o arquetípicos. Son ejemplo de esto el latir del corazón, los patrones de respiración, algunos tonos y progresiones precisas de sonidos o algunas manifestaciones faciales de cuerpo y manos. Todos estos movimientos son estructurados por Grotowsky en su enseñanza, y considera que constituyen un sistema de representación universal. La idea del programa de Grotowsky era trascender la cultura, ir "más allá de las diferencias de nacionalidad", hasta llegar a crear experiencias transculturales.

Sin embargo, para Schechner el problema de las exploraciones de Grotowsky es que los alumnos no eran realmente entrenados en una u otra técnica, sino que se les envolvía en una especie de culto a sus propias personalidades. Los actores que estudiaron con Grotowsky eran excluidos del teatro ordinario y, a la vez, no

eran integrados al teatro de Grotowsky, los habían preparado para la vida, pero no en un sentido específico, es decir, no para una cultura particular a la cual pudieran integrarse tarde o temprano.

A este respecto Schechner considera pertinente que todo entrenamiento sea un proceso en el que se realicen plenamente las siguientes tres etapas:

Separación - Deconstrucción - Reconstrucción.

Pues es importante que el alumno se individualice y sea absorbido totalmente por la técnica o método de preparación que lo lleve a una depurada deconstrucción de sí mismo (lo cual implica proceso de reflexión, interpretación y reinterpretación); pero es de igual importancia que sea reintegrado a un grupo.

El Teatro Antropológico de Barba, proviene directamente del Teatro de Recursos de Grotowsky. Para Schechner, Barba ha mantenido su teatro (El Odín) intacto, como teatro, ya que el teatro antropológico estudia el comportamiento cultural y fisiológico del hombre en una situación de representación.

Me gustaría terminar este apartado con una cita que sintetiza de manera muy personal la experiencia intercultural del mismo Schechner:

"My experiences in Asia have helped me grasp the creative process differently than I had when I knew only Euro-american Theater. I have come to know the body as the source of theatrical thought as well as a means of expression. I experienced a confluence of theater, dance, and music: they became transformed into the consciousness of action, movement, and sound."¹

5.1.2 WAYANG

Hasta ahora hemos presentado las reflexiones de las experiencias interculturales de Schechner desde la perspectiva del proceso del intérprete, sin embargo también ha realizado exhaustivos análisis como espectador de

¹ "Mis experiencias en Asia me han ayudado a captar/aprovechar el proceso creativo de manera diferente de como yo lo había hecho cuando sólo conocía el teatro Euro-Americano. Yo he llegado a conocer el cuerpo como la fuente del pensamiento teatral, tan importante como medio de expresión. Yo experimenté una confluencia de teatro, danza y música: éstos se transformaron en la concientización de la acción, el movimiento y el sonido". Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia EUA, University of Pennsylvania Press, 1985, p.259

representaciones típicas. Una de ellas es el Wayang Kulit, al cual le dedica el capítulo *Wayang Kulit en el margen colonial*, en el libro *El Futuro del Ritual*.

El Wayang es una representación de marionetas originaria de Java que presenta historias conocidas o populares. Las obras representadas se llaman "lakons" y son textos transmitidos oralmente. Existen diferentes tipos de "lakons", algunos de ellos tratan de figuras Javanesas legendarias y otros se basan en el Ramayana o en el Mahabharata.

El "dalang" es quien anima las marionetas y podría ser llamado el "showman" del Wayang. No sólo construye las marionetas y actúa cada una de las partes del "lakons", sino que él debe saber la totalidad de la épica, cuya recitación le ocupa varias noches. Debe estar preparado para imaginar nuevos y originales episodios; debe tener buen oído para la música y buena voz para cantar adecuadamente las canciones escritas en lengua *Kawi*, la cual debe conocer ampliamente. Además de todo lo anterior, conduce y guía al "gamelang" que es la orquesta nativa que lo acompaña en cada representación. Se trata pues de un manager, actor, músico, cantante, recitador e improvisador.

Hay un doble ciclo de intercambio académico-artístico que conecta a Java y Occidente: Java con Holanda en términos históricos (pues fue colonia holandesa desde el siglo XVII) y, desde 1947, Java con América a través de los múltiples intercambios y estancias académicas. Es importante hacer notar que la intervención holandesa en Java fue parte importante de toda una función recuperadora de la tradición.

Dentro de los diferentes tipos de Wayang, el más conocido es el Wayang Normativo que es producto precisamente de la colaboración entre las cortes y los estudiantes "colonizadores" holandeses. Para ser más precisos, se retomó una tradición anciana de una cultura (la de Java) pero bajo la guía de otra cultura (la de los holandeses), a través de la cual se introdujeron valores occidentales en los Wayang. Algo así como lo que pasó con los misioneros españoles en América, que rescataron mucho de las culturas pre-hispánicas, pero inculcando el catolicismo.

La experiencia intercultural, en esta representación ha sucedido a lo largo de varios años, el intercambio de conocimientos entre distintas culturas puede llevar al enriquecimiento de ambas pero es probable que en el encuentro se pierdan algunos aspectos de diferenciación y originalidad.

Es interesante resaltar la idea de Schechner de que lo que puede ser visto como intercambio o estudios interculturales, en muchas ocasiones no es más que una manifestación más del modelo colonizador de occidente, nada más que

trasladado del territorio o los recursos naturales al arte y los recursos culturales.

5.2 LOS EVENTOS MASIVOS

En los capítulos anteriores hemos constatado que Schechner le dedica especial atención a la audiencia y al espacio. En este apartado una vez más se refiere a ambos puntos, nada más que la idea del teatro ha sido trasladada hasta la vida social donde los actores son los ciudadanos o integrantes de una comunidad, el escenario es el espacio donde vivimos y las tramas son la vida misma, desde manifestaciones políticas hasta ceremonias tradicionales.

5.2.1 LA CALLE

Si bien es hasta el artículo "*La calle es el escenario*" del libro *El Futuro del Ritual*, que Schechner abiertamente explora lo relacionado con eventos teatrales callejeros; vale la pena recordar una reflexión anterior : en el capítulo tres, Schechner se refiere a las procesiones y a las erupciones como dos tipos de eventos que también suceden en espacios urbanos y dentro de la vida cotidiana. Tener estos conceptos presentes permite apreciar el desarrollo de un tema dentro del pensamiento de Schechner.

Inicia el mencionado artículo describiendo los festivales y carnavales, eventos teatrales cómicos, incluso cuando llegan a resultados trágicos o desastrosos. En ellos, la gente se vuelca en masa a la calle, celebran, comen, beben, hacen teatro, hacen el amor y disfrutan la compañía del otro. Se hacen actos prohibidos y como esto es riesgoso y público se usan máscaras y disfraces.

Schechner asocia los carnavales con las revoluciones y considera que ambos son espacios para satisfacer deseos especialmente relacionados con el sexo y la bebida. Pero en el caso específico de los carnavales y debido a que se usan máscaras o disfraces, se realizan nuevos nexos sociales con mayor libertad, puesto que uno disfrazado no es uno. No obstante, en un carnaval, estas conductas no dejan de estar relacionadas con la vida cotidiana y tarde o temprano cada individuo es insertado o reinsertado en la sociedad dentro de sus lugares reales. Dicho de otra manera: "La diferencia entre cambio temporal y cambio permanente distingue al carnaval de la revolución"⁷ Pues en los movimientos

revolucionarios precisamente se busca un cambio permanente dentro de la estructura social.

Salvo raras excepciones, los festivales y carnavales no son inversiones del orden social, sino reflejos de éste. Por ejemplo, el desfile del Halloween en New York, originado en 1960 como una exhibición de vestidos, gays, máscaras y disfraces desplazándose ruidosamente a través de las estrechas calles de Greenwich Village, se ha vuelto convencional y controlado por policías y tiene una ruta fija que lo vuelve más una formación que una infiltración. Es evidente que es un reflejo del orden social imperante en Estados Unidos.

Un rasgo importante de la celebración en las calles, llámese carnaval, festival o manifestación, es la experimentación de la transformación del espacio laboral, del tráfico espacial o de algún tipo de espacio oficial, en campo de juego.

Schechner toma como ejemplo la manifestación de estudiantes en Shanghai, China, en 1989, de la cual él mismo fue testigo. Además de tratarse de una marcha con fines políticos, también se volvió una celebración en la que había alegría y diversión. La manifestación tuvo lugar en la Plaza de Beijing Tiananmen, que es una plaza al aire libre en donde desde hace siglos han sucedido muchos eventos históricos. Los estudiantes chinos que se manifestaban encontraron el tiempo necesario para celebrar, danzar y disfrutar la libertad de las calles.

Cuando este tipo de eventos se topan con los medios de comunicación, es decir cuando son escenificados a través de la cámara para muchos espectadores televidentes, se vuelven más teatrales de lo que ya eran y la calle siendo el espacio de la manifestación, se vuelve el escenario. Sobre la televisión como aspecto clave para las manifestaciones se hablará más adelante.

Las manifestaciones políticas o de protesta pueden acabar en festival o carnaval, esto es un rasgo característico de cualquier evento que tenga lugar en las calles. Por ejemplo la caída del muro de Berlín.

En este evento de gran relevancia política, económica y social; las demostraciones o manifestaciones a favor de la unión de las alemanias se volvieron cada vez más y más festivas. La puerta de Brandenburg, así como la plaza china de Tiananmen, es altamente simbólica; fue erigida en 1888 y celebraba la destreza militar Prusiana y la unidad Alemana. Cuando fue la caída del muro en 1989, muchos alemanes cruzaron la puerta de Brandenburg, un arco histórico que por tanto tiempo había sido inaccesible a los del lado Este.

A partir de la caída del muro el muro mismo se convirtió en un espacio cuyo valor simbólico fue invertido: lo que había sido esquivado o evitado, llegó a ser el

lugar escogido para la celebración. En este sentido, hay un cambio de contenido en el espacio.

Así como la Plaza de Tiananmen fue el escenario necesario para el movimiento democrático de China, así la pared -el muro- fue donde los berlineses focalizaron la celebración de su unión-libertad.

Para Schechner, la gente oprimida o enfurecida toma las calles cuando siente que el poder oficial está debilitándose.

En Daytona Beach hay una celebración llamada Spring Break, que es un carnaval *capitalista* cuyo objetivo es iniciar y entrenar a jóvenes norteamericanos en sus roles y consumos de toda la vida. No es casual que los principales patrocinadores del mismo sean marcas cerveceras. La escenografía -calles de Spring Break- es acorde a este modelo capitalista; para empezar, no hay plazas o espacios públicos habilitados para que los celebrantes se reúnan, las multitudes son acomodadas en filas y no se les permiten movimientos en grandes grupos circulares; siempre es mantenida la forma como de una procesión: largas líneas estrechas y de fácil control para la policía.

Precisamente las procesiones son otras manifestaciones callejeras de la época actual y casi siempre corresponden a la cultura oficial. Se diferencian de los festivales en aspectos como los siguientes: son manifestaciones ordenadas, arregladas en rectángulos longitudinales moviéndose hacia una dirección, procediendo de un inicio conocido hacia un final igualmente conocido, tanto en tiempo como en espacio. Indudablemente, el mejor ejemplo de este tipo de procesiones son los desfiles militares, aunque también existen las procesiones conmemorativas dentro de la cultura católica.

La cultura oficial prefiere que sus festivales sean entretenimiento (recordemos entretenimiento vs. eficacia), es el viejo pan y circo para el pueblo. Sin embargo, según Schechner, cuando el entretenimiento es realmente libre, cuando no hay una calendarización de su conclusión o final, entonces las autoridades se ponen nerviosas porque el evento corre el riesgo de volverse carnaval. Permitir que la gente se reúna en las calles es flirtar con la posibilidad de la improvisación, esto es, que pueda suceder lo inesperado.

El entretenimiento oficial provee una diversión pre-escrita, contenida dentro de marcos rituales, mientras que la festividad no oficial, re-escibe el ritual disolviendo marcos restrictivos.

Schechner llama a las manifestaciones callejeras (carnavales, procesiones, festivales y manifestaciones políticas) "Teatro Directo". Las audiencias de este tipo de teatro son variadas, están constituidas por los mismos participantes, los periodistas, los reporteros de televisión, la masa de espectadores televidentes y los tomadores de decisión del más alto nivel, quienes desde sus oficinas, también observan el evento. La escenografía y coreografía del "Teatro Directo" varían de acuerdo con la cultura oficial o de rebelión en la que estén involucradas.

A continuación se hablará de la televisión, un medio que juega un rol muy importante dentro del "Teatro Directo".

Televisión.-

Schechner analiza el fenómeno de la televisión en su libro el Teatro Ambientalista. Y desde entonces propone la llamada "estructura única" del público de la televisión aunque no lo asoció directamente con el "Teatro directo". En la "estructura única" el escenario está en un sitio y el público televidente se halla diseminado en muchas partes. Cualquier cosa que suceda en la pantalla, es parte de una escenificación por ejemplo el público en un estadio, los jugadores, los comentaristas, los comerciales, etc, todos sin distinción son parte de la escenificación que una persona sola puede disfrutar desde su sala, sin embargo dicha persona está separada del estadio en tiempo/espacio, y no puede participar de ninguna manera en el acontecimiento del cual está siendo espectador.

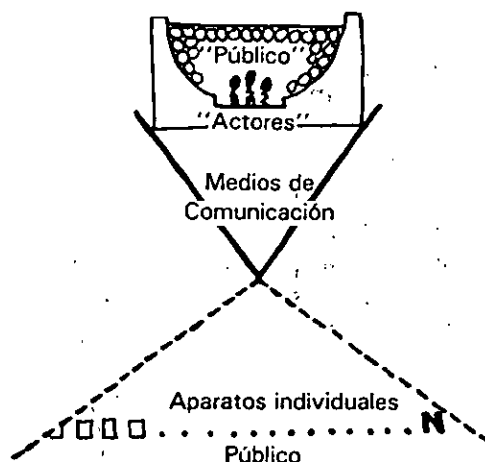


Fig. 2

En el caso de las transmisiones en "vivo", la televisión conecta de manera violenta medios ambientes muy distintos por ejemplo: una multitud de

importantes líderes mundiales en Pekin puede ser contemplada en la intimidad de una casa con niños. La televisión induce a públicos dentro de los públicos, espacios dentro de los espacios, el problema esencial es que el público se halla disperso, individualizado e impotente, hablar de una comunidad entre los televidentes es imposible puesto que la formación de ésta depende de la presencia. Todas estas circunstancias le confieren un gran poder de control y manipulación a los medios, pues el participante o espectador es manipulable al máximo.

El aparato de televisión está lejos de ser neutral, por ejemplo, las noticias por televisión combinan acciones en-el-acto con ediciones y procedimientos enfocados para hacer un producto narrativo, ritualizado y breve. Esto influye directamente en la dramaturgia del Teatro Directo, pues la televisión produce y reproduce un drama popular, pero el material es filtrado por varias interpretaciones y ediciones.

El Teatro Directo es conscientemente concebido. Guionistas-organizadores, saben que ellos están escenificando eventos en términos de una clara progresión narrativa, desde la confrontación de las partes involucradas en el conflicto o en el festejo, hasta la resolución.

Hasta ahora, hemos hecho más referencia a: manifestaciones callejeras que tienen su raíz en cambios o protestas de índole político así como a los carnavales, pero en el otro extremo de las manifestaciones callejeras se encuentran ceremonias rituales en donde la excitación de la gente deriva de un mismo fluido de eventos conocidos de antemano. Tal es el caso del festival de Ramlila de Ramnagar:

5.2.2 RAMLILA

Ramlila de Ramnagar es una ceremonia hindú que implica teatro y agrupamiento humano. La historia básica del Ramlila es por un lado la del Ramayana, leyenda hindú sobre Rama, héroe mítico, y por otro lado la de los Ramcharitmanas, textos sagrados, bellos y poéticos que se cantan íntegramente a lo largo de toda la ceremonia. Lo desarrollado sobre este tema está expuesto en el artículo "*Ramlila de Ramnagar*" en el libro *Between Theater and Anthropology*. y en el artículo "*Grandes pasos a través del cosmos: movimiento, creencia, política y lugar en el Ramlila de Ramnagar*" en el libro *El futuro del ritual*.

La épica de Rama está dividida en cinco partes a lo largo y durante la ceremonia Ramlila en la ciudad de Ramnagar⁸:

1. Preludio, donde Rama implora a Vishnú que tome forma humana y salve al mundo del terror de Ravana, dios maligno.
2. Iniciación de Rama, su madurez, matrimonio con Sita y su llamado para ser rey.
3. Catorce años de exilio, rapto de Sita, el año que pelea con Ravana.
4. Coronación de Rama, fin de la guerra.
5. Postludio, representado sólo en Ramnagar. El Maharaha recibe en su palacio a los intérpretes de los dioses.

Los cuatro textos principales del Ramlila son:

- 1) los Ramcharitmanas que son cantados por los Ramayanis,
- 2) los Samvads que son los diálogos dichos durante las treinta o treinta y un noches de la representación, intentan traducir los ramcharitmanas a lenguaje coloquial.
- 3) los Bhajans que son canciones devocionales.
- 4) y el espectáculo mismo en el que alterna el campo del texto con el campo de la acción escenificada, la acción-escena es para el ojo y los Ramayanis (cantores del texto) son para el oído.

El espectáculo tiene su texto de representación cuya puesta en escena es supervisada por el Maharaha que es el organizador de todo, desde la selección de los intérpretes, hasta la organización de cada día, o desde la alternancia de un diálogo, hasta soplarle el texto al oído a un personaje. El texto de representación que usa el Maharaha corresponde al siglo XIX. El Atmarán es un hombre empleado por el Maharaha desde mucho tiempo atrás, trabaja con un pequeño equipo de personas y se encarga de supervisar todos los aspectos técnicos del Ramlila.

Hay espacios que requieren ser preparados o restaurados cada año, otros, con el tiempo y sin hacerles nada logran el punto perfecto de ambientación para la escena que les corresponde. El Atmarán se encarga de las restauraciones necesarias, de la iluminación, así como de la decoración, custodia y manejo de los elefantes.

Los ambientes de Ramlila son lugares propicios o ad hoc a la representación que en ellos se desarrollará; toman su significado de la representación y, a su vez, le dan significado a la misma.

Existe un espacio específico llamado Rambagh, donde se ensaya todo el Ramlila, se cambian de vestuario los intérpretes, etcétera.

El entrenamiento empieza tres meses antes del Ramlila y consiste en diez horas diarias. En una primera instancia, los jóvenes elegidos trabajan sólo en la memorización del diálogo, luego aprenden cómo hablar y moverse; dicho aprendizaje está basado en la imitación pura, prácticamente todo se aprende de esta forma: pronunciación, entonación, proyección, ritmo, gesto y movimiento. Ser elegido para ser intérprete o *swarup* brinda la posibilidad de un cambio social; si se proviene de una familia pobre, es una gran oportunidad y, si se proviene de una familia rica, el ser intérprete brinda mayor reputación.

Hay diferentes tipos de experiencias actorales, por un lado está la actuación plana y, por otro lado, un rol tan poderosamente representado que el actor es absorbido en él y su vida presente está completamente definida por el rol. Algunos intérpretes se compenentran tanto en sus roles, que su ser físico se vuelve un reflejo de su identidad en el Ramlila. Por ejemplo, el hombre que actuaba a Brahma tenía una voz afable y gestos muy delicados en la vida real. No obstante, según Schechner la actuación es plana casi todo el tiempo, las palabras son habladas o declamadas para que las grandes multitudes puedan escucharlas. Los actores casi siempre ven a la audiencia y no a la persona o personaje con el que están hablando.

Cuando Schechner asistió al Ramlila junto con Linda Hess durante el periodo de 1976 a 1978, creyeron que su deber era oír y escuchar todo, pero pronto se dieron cuenta de que eso era imposible dado que muchas cosas ocurren simultáneamente y esparcidas a todo lo largo de Ramnagar y esto es porque en el Ramlila hay varias oposiciones o contrastes complementarios, algunos de ellos operan conceptual y espacialmente tanto en la narrativa como en los ambientes de la ceremonia:

- Espacio del pueblo vs espacio teatral.
- Tiempo histórico presente vs tiempo de la historia del Ramlila.
- Feria y negocios (*Mela*) vs teatro y danza (*Lila*).

Es importante ampliar más sobre dos figuras del Ramlila antes mencionadas, la persona del Maharaha y el personaje de Rama. Ambos son imágenes en espejo el uno del otro, el Maharaha es una figura mítica tan fuerte como Rama, pues es honrado como un conservador de la religión en quien descansa la tradición y autoridad. Cuando el Maharaha y Rama hacen su saludo a Shiva, el Maharaha es vitoreado como dios y Rama como rey, esta conexión inversa entre los dos reyes/deidades es muy importante en el corazón o motor de la ceremonia Ramlila. En la quinta fase del Ramlila, aquella que corresponde al recibimiento de los principales personajes, incluido Rama en el palacio del Maharaha, se crea una intersección de lo anciano y lo moderno, lo mítico y teatral, lo real y transformativo, lo extra-ordinario y lo ordinario.

La ceremonia del último día es trivalente: el Maharaha está pagándoles a sus representantes (en el nivel del espectáculo), él y su familia son bienaventurados por la visita de un rey (que es Rama, esto sucede en el plano mítico) y simultáneamente a todo esto, el Maharaha está adorando a los dioses (está actuando en el plano cósmico). Este último gran evento cósmico está contenido en el evento mítico (la historia de Rama) el cual, a su vez, está contenido dentro del orden social de Ramnagar.

Este evento teatral-religioso-político y social, para Schechner, es trascendente debido a que en esta ceremonia se han desarrollado estéticas significativas basadas en las normas folklóricas. En esta ceremonia se unen el mito, la participación de la audiencia, alusión política, ambientes construidos y encontrados, intérpretes en todos los niveles de habilidad e involucramiento. También se incluyen circunstancias socio-políticas que permiten desarrollar una representación de gran diversidad y poder. Por todo lo anterior Schechner considera que el Ramlila es teatro ambientalista en gran escala. Y concluye diciendo que "Ramlila no puede ser imitado, pero se puede aprender de él".⁹

5.2.3 WAEHMA

El Waehma es una ceremonia Yaqui estudiada por Schechner en 1982, 1985 y 1987 en el pueblo de Nueva Pascua, cerca de Tucson, Arizona. Esta ceremonia corresponde a la celebración de la semana santa y hay un alto sincretismo entre la cultura Yaqui y la cultura Católica.

Schechner distingue varias etapas o zonas espaciales dentro de esta ceremonia, desde las zonas de las procesiones hasta el desierto, arbustos y montañas, que forman parte del espacio "mágico" del Yaqui; pasando por espacios neutrales como el atrio de la iglesia y los baños, hasta los espacios "no yaquis" como las carreteras o el aeropuerto de Tucson. La esencia de la ceremonia Yaqui es mantener un camino abierto entre lo moderno y el origen, lo Católico y lo Yaqui, lo "civilizado" y el "idílico salvaje", esto se refleja en todos y cada uno de sus espacios.

Una figura central de esta ceremonia es el Chapayekan, que es el judas. Puede haber treinta o cuarenta de ellos, nacen bajo el altar y usan máscaras diversas. El Chapayekan se encarga de actuar en el drama, ir por el pueblo recordándole a la gente que las ceremonias están por iniciar, reunir leña o mantener el camino por el cual pasará la procesión del Domingo de Gloria limpio. Este rol implica un arduo trabajo mental, espiritual y teatral, puesto que ponerse la máscara significa ponerse en el carácter del Chapayekan, el diablo, el traidor. La naturaleza no humana de este rol está dada en su incapacidad para hablar, quien interpreta al chapayekan se comunica saltando y haciendo sonar sus sonoras campanas de pezuñas de venado, el constante cascabeleo de sus adornos-instrumentos de madera, es casi un leit motiv del Waehma.

El Chapayekan representa al otro, el no Yaqui, el fuereño, exótico, extraño, peligroso, misterioso, hilarante; empieza como un ser salvaje y termina siendo un Yaqui. Cuando las máscaras son quemadas al final, el Chapayekan es destruido, mientras que el hombre que lo interpretaba es liberado y revelado ante la comunidad, como una persona amable cuya relación y vecindad da confianza.

El núcleo del drama del Waehma es transformativo; esto es que permite y favorece el cambio en los participantes, en esto resulta clave la aventura, atracción, alistamiento, domesticación, guerra y captura del Chapayekan. Éste actúa el drama en su totalidad, aprende primero que nada cómo ser Yaqui y después, cómo ser Yaqui católico. A través de esta ceremonia y este rol específico, los Yaquis manifiestan su aceptación del Catolicismo y de algunas formas europeas aunque, al mismo tiempo, manifiestan su resistencia al Catolicismo y a las vías europeas.

En relación a la audiencia del Waehma, durante las horas del día y durante casi toda la noche, hay mujeres y hombres sentados en sillas cerca de la iglesia. Según los estándares occidentales, esta gente podría ser llamada espectador,

Schechner reconoce en este tipo de espectador un *patrón rítmico y espacial*, un *patrón de individualidad e interioridad*; es decir, la gente sentada en el atrio de la iglesia "siente" y "conoce" que el Waehma está siendo representado, pero no necesita verlo con sus propios ojos basta con saberlo y sentirlo. Durante las procesiones rituales, pocos residentes del pueblo las observan, los espectadores más comunes son los turistas. De hecho, el Waehma no es un teatro que atraiga muchedumbres (como podrían ser las procesiones italianas o españolas); el estilo del espectador Yaqui es observar de reojo, evitando las observaciones directas. Aunque el Waehma responde a muchas otras convenciones de ceremonias europeas (como la organización de sus procesiones), en este caso específico, la forma de ser espectador y participar corresponde totalmente al yaqui nativo de Norteamérica.

Las funciones del Waehma son múltiples. Por un lado se trata de representar una perspectiva religiosa del mundo, una síntesis Yaqui-Católica. Por otro lado, el Waehma sirve para propósitos políticos dentro del pueblo, ya que aquellos que lo organizan y dirigen adquieren o mantienen un estatus importante dentro de su comunidad.

El teatro al estilo occidental, puede ser observado y analizado desde fuera, el tiempo de espectación siempre es más largo que el de la representación. La conciencia de los espectadores puede contener la representación entera. Una vez más, así como en el Ramlila, en el Waehma sucede todo lo contrario, la representación envuelve a la espectación, por más que uno observe y sea espectador, no se puede contener todo el evento en su totalidad. Por ejemplo, en el Waehma, que dura seis semanas, cuando una escena interna concluye, el drama no ha terminado, uno simplemente re-entra en el flujo del "tiempo Waehma" y tarde o temprano, este mismo flujo nos lleva a otro evento interno.

Hasta aquí hemos presentado dos ceremonias que Schechner pudo estudiar de manera cercana, el Ramlila que corresponde a sus estudios de los años setenta y el Waehma que fue estudiado en la década de los ochenta. En las tres décadas de estudio presentadas hasta ahora, se puede constatar que el estudio del ritual es un hilo conductor de las investigaciones de Schechner.

5.3 EL FUTURO DEL RITUAL

Schechner comienza este artículo haciendo referencia a varias formas en las que el ritual ha sido considerado, y retoma en primera instancia la perspectiva etológica que considera al ritual como parte del desarrollo evolutivo de los animales. El ritual es una conducta ordinaria transformada por medio de la condensación exageración, repetición y ritmo en secuencias especializadas de conducta que sirven a funciones específicas que usualmente tienen que ver con jerarquía, territorialidad o apareamiento.

Como se ha visto anteriormente hay analogías interesantes entre la conducta animal y los rituales y artes humanos. Schechner coincide con René Girard, un etólogo que él mismo cita, en su artículo "*El futuro del ritual*"⁴⁰, que los rituales subliman la violencia, de la misma forma en que el teatro redirige la violencia y las energías eróticas. Para Schechner el ritual le da a la violencia su lugar en la mesa de las necesidades humanas.

Según el neuroanatomista Eugene D'aquili¹¹, los humanos necesitan representar rituales, dicha necesidad se localiza en el cerebro, estos autores ubican el proceso creativo como una coadaptación de los procesos rituales de la información genética y cultural. También consideran que existe lo que ellos llaman una "predominancia cognitiva", esto es que todas las respuestas afectivas como el miedo, la felicidad o la tristeza, así como las respuestas motoras son secundarias a la inmediata respuesta cognitiva.

Schechner, en su propia experiencia impartiendo talleres durante los últimos 25 años, ha encontrado que es posible que los estados afectivos que aparecen por medio del ritual estén anidados o circundados forzosamente por un nido narrativo o cognitivo. No obstante, desde la perspectiva de la persona que está representando o participando intensamente en el ritual, el nido narrativo se disuelve y la acción deja de ser pensada.

Para otro neuroanatomista llamado Paul Maclean, también citado por Schechner, el cerebro humano es de tres tipos: la corteza frontal, donde se asienta el pensamiento; el cerebro bajo que es común a todos los mamíferos en él se ubican las emociones y por último el cerebro "reptil", al cual Turner le atribuye no sólo el control de movimiento sino también el control de lo que él llama "la conducta instintiva". Para Turner la necesidad del ser humano de hacer rituales se encuentra en el cerebro reptiliano.

Schechner considera que la etología y las teorías neurológicas responden algunas preguntas sobre el ritual, pero observa que no abordan los aspectos creativos y lúdicos del ritual. A este respecto menciona investigaciones directas que sobre este aspecto han desarrollado algunos antropólogos y artistas.

Por ejemplo el trabajo de Felicitas Goodman, fundadora del Instituto de Cuyamungue en Nuevo México y guía de talleres de participación en donde se realizan máscaras y danzas de representación. En sus investigaciones, esta autora, como muchos investigadores occidentales reunió de varias culturas elementos para crear nuevos rituales. En las primeras sesiones los participantes a través de ejercicios y posturas específicas que inducen a trances caracterizados por cambios fisiológicos, identifican a animales tutelares a partir de los cuales realizarán sus propias máscaras.

Usando las máscaras y las posturas que llama "divinas" forma durante los seis días del taller la coreografía o danza final. F. Goodman pretende que después de representada la danza-ritual, los participantes sean seres transformados de la vida ordinaria en habitantes del mundo alternativo. Según Schechner, es evidente, que el taller-ritual-danza es un medio para tener un efecto sobre la vida de los participantes y considera que no es como ir al teatro o representar una obra ordinaria o cualquier danza.

Schechner ¹²incluye a Grotowsky junto con F. Goodman dentro de los investigadores del ritual en su aspecto creativo. El trabajo de Grotowsky, específicamente el que tiene que ver con su "drama objetivo" y el "arte ritual" iniciados desde 1980 son retomados por Schechner quien considera, a partir de entrevistas con el mismo y testimonios de sus alumnos, que la meta del "drama objetivo" es re-evocar una forma muy antigua de arte donde el ritual y la creación artística fueran lo mismo. Es un deseo de investigar las zonas más profundas de la existencia humana: el interior individual, los ambientes espirituales donde el silencio creativo reina y donde la experiencia de lo sagrado ocurre.

A decir de Schechner, Grotowsky al igual que Goodman tiene dos metas específicas: el desarrollo de una especie de representación ritual (pública o no) y probablemente lo más importante es el desarrollo de una forma para que la gente desarrolle sus habilidades espirituales y personales.

Ahora bien no solo Goodman y Grotowsky han explorado en el terreno del ritual y la magia, hay una enorme cantidad de revistas y ediciones sobre esto (por ejemplo *Shamans's Drum: A journal of experimental Shamanis*), que reúnen a muchos autores y que prometen en un corto período de tiempo facilitar que una

persona acceda al conocimiento y prácticas "sagrados". Para Schechner estas revistas en todo caso son evidencias de una cultura por el turismo, un apetito por lo exótico, que ha caracterizado durante mucho tiempo a la mente colonial y neocolonial. No obstante, considera que indican algo más: un deseo creciente de expansión de experiencias religiosas y de "conocimiento espiritual" por parte de las personas, además de un cierto estado de la mente, una receptividad, un deseo de cambio de vida, mente y sentimientos.

Otro de los investigadores que Schechner menciona en su artículo es a Turner, quién estudió el ritual no sólo como un conservador de la conducta evolutiva y cultural, sino como generador de nuevas imágenes, nuevas ideas y nuevas prácticas.

La diferencia entre Turner y las propuestas de etólogos y neuranatomistas, es que para ellos el ritual es central tanto en la conducta como en la estructura y función del cerebro respectivamente; para Turner, el ritual está a medias, ni en lo uno ni en lo otro y lo localiza en los márgenes culturales.

Finalmente Schechner plantea su propia perspectiva del ritual, que incluye la acción de soñar, el sueño. Considera que en la vida de la imaginación, los sueños son el paradigma de lo liminal (lo que existe entre dos campos), existiendo en un mundo totalmente "como si". Los sueños toman lugar entre la claridad del pensamiento razonado y la confusión de la experiencia vivida y recolectada. Pero el sueño al que Schechner se refiere, no solo se limita a las fantasías durante la noche, puede ser entrenado como una técnica de la mente que disuelva parcialmente los límites entre lo inconciente y lo conciente, entre la fantasía privada y las representaciones públicas.

Para Schechner lo que define a la especie humana además del lenguaje, posición bipedal, el tamaño y complejidad del cerebro y la organización social, es la cualidad de representar los sueños. Los sueños son deseos, erotismo y violencia. Cuando estos fueron representados por primera vez, no solo soñados o recordados sino hablados, bailados, cantados y representados; un umbral muy definido fue cruzado. Representar un sueño le da vida, forma y realidad a lo que no puede ser enseñado o no había sido enseñado. Los chamanes y los artistas son personas entrenadas para inducir sueños, los grandes soñadores son aquellos que están capacitados para combinar más efectivamente lo que es soñado con lo que es esbozado desde "otros reinos", y también son capaces de ejercitar la estricta disciplina que implica ensayar, representar y transmitir el elaborado sueño.

Para Schechner el hecho de representar sueños rompe violentamente el límite entre lo virtual y lo real: el "como si" del sueño es, por medio de la representación, transformado en el "es" de las acciones corporales. La frontera entre soñar y hacer es rota, todo tipo de cosas -conceptuales, fantásticas o recolectadas- surgen en ambas direcciones.

Las elaboraciones artísticas, encontradas o inventadas han sido decisivas en la historia humana por lo menos desde los tiempos paleolíticos. Estos *sueños representados* siempre han aparecido con erotismo y violencia. La creatividad humana aún desarrolla este campo de juego entre lo etológico, lo neurológico y lo social, a medias en todos ellos ni en uno ni en otro.

Finalmente, para Schechner el futuro del ritual, independientemente del pasado u origen del mismo, es el continuo encuentro entre la imaginación y la memoria trasladada hacia actos del cuerpo factibles, realizables, y en este continuo encuentro el sueño es un elemento clave.

¹ Richard Schechner, *Future of ritual*, London, Routledge, 1993. y Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985.

² Richard Schechner, *Between Theater... op. cit.*, pp.213-260

³ Schechner, *op. cit.* p.216

⁴ Marco de Marinis, *Teatro rico y teatro pobre*, Revista Máscara #11-12, México, Escenología 1992/1993, pp. 83-95

⁵ Richard Schechner, *Future... op. cit.*, pp. 184-227.

⁶ Schechner, *op. cit.*, pp.45-93

⁷ Schechner, *ibidem.*, p.83

⁸ Hay varios Ramlilas en todo el país hindú, pero es el de Ramnagar uno de los más lucidos y de los más concurridos debido a que mantiene una tradición consistente.

⁹ Richard Schechner, *Between... op. cit.*, p.210

¹⁰ Richard Schechner, *Future... op. cit.*, p.234.

¹¹ Eugene D'Aquili et al., *The Spectrum of ritual* citado en Schechner, *Future...op. cit.*, p.239

¹² Schechner, *ibidem.*, p.245

CONCLUSIONES

Estudiar la propuesta teórica de Richard Schechner, me abrió una nueva forma de conocer la historia, causa y función del teatro. Me sensibilizó a un fenómeno que parte de lo más profundo de la naturaleza humana de agruparse y fantasear. Toda esta investigación fue un viaje al origen y sentido del teatro, pero no a partir de la visión lineal que, de la historia del teatro, yo tenía: el teatro griego, las representaciones medievales, el teatro Isabelino, etc.; sino a través de la historia de la evolución humana y de sus procesos sociales. Fue como estudiar "el cuerpo teatral" no solo desde su anatomía y su fisiología sino desde su genética íntimamente ligada a la evolución humana.

Al conocer la propuesta de Schechner, fue evidente que ubica al proceso teatral junto con el político, el ritual y el de la vida cotidiana. La teatralidad, para él, es una de las principales actividades humanas que no hace política, no es ritual ni produce un comportamiento ordinario sino que está precisamente entrelazada e involucrada con cada uno de estos procesos.

Creo que las investigaciones y experimentos de Schechner se insertan en aspectos del teatro que, aún hoy en día, son olvidados; como el sentido ritual de una obra o la actitud pasiva y/o activa del espectador frente al actor.

Como se mencionó en la introducción, el interés por Richard Schechner surgió a partir de un taller de Antropología Teatral impartido por él mismo al que tuve acceso en marzo de 1997 y de un trabajo realizado como actriz con Sisu González, directora, a quién le interesó explorar en un montaje la propuesta de Teatro Ambientalista.

En su taller me di cuenta de que muchas ideas que él proponía en su primer libro como el trabajo del cuerpo y la voz en relación con los otros o el uso del espacio en su totalidad aún permanecían en su trabajo. Ampliando sobre esto último, de la misma manera que en sus montajes ambientalistas, usa la totalidad del espacio, creando sub-espacios con reglas específicas de acción y siempre incluye algún espacio para ver, para ser espectador de los otros.

El último ejercicio, el de la boda o funeral, corresponde definitivamente a una estructura ritual en la que todos somos espectadores y actores. Al final de dicho ejercicio, parados en círculo, cada quien habló lo que quiso, había un ambiente de cierto nerviosismo y de risitas incrédulas. Parecía que unos sí habían vivido una experiencia ritual y creían en ella pero había otros que no. Esto me hace constatar que el sentido ritual de un evento está ligado al contexto en el que se desarrolla pero sobre todo al consenso de los involucrados.

La obra que nos presentó en un video de su último montaje, Las tres hermanas de Chéjov, me dio la impresión de que estaba montada en un teatro a la italiana. Si esto es así, me pregunto de qué manera estaba involucrado el espectador más allá de su participación tradicional como observador. Supongo que las reflexiones que Schechner presenta en sus libros corresponden más a su actividad como tallerista, a los procesos que genera para sus montajes, que al resultado mismo de sus montajes. Por otro lado el montaje con la compañía China sí responde a la inquietud intercultural que prevalece en sus libros.

Pude sensibilizarme a otras dos facetas de Schechner, además de la del teórico: el formador de intérpretes y el director.

Al finalizar el curso le pregunté si él consideraba, ahora, que el dramaturgo era importante, me contestó que en el teatro hay estos cuatro elementos: autor, director, actor, público. Todos son importantes pero se puede prescindir sin ningún problema de los primeros dos, esto es congruente con sus últimas investigaciones, en las que está concentrado en el actor y el público y en la relación de ambos con el espacio teatral o callejero. En estas investigaciones también es evidente que Schechner está interesado en el estudio del teatro como un evento de grupos relacionándose.

Conocer el panorama en el que se desarrolló Schechner, la complejidad y riqueza del teatro norteamericano en los años sesenta y setenta, me permite entender con mayor amplitud el "cosmos teatral" en el que me toca desenvolverme.

El teatro ambientalista sucedió en condiciones únicas, la obra Dyonisus que es el exponente por excelencia de esta propuesta respondió a circunstancias y

personas en un lugar y un tiempo único. En ese sentido no creo que se trate de una propuesta aplicable a otras circunstancias teatrales, sin embargo creo que es una experiencia que contiene elementos rescatables y repetibles, como por ejemplo el método de trabajo de Schechner como director, o la participación como eje rector de una exploración escénica.

A través de las diferentes lecturas de Schechner hemos podido constatar que hay puntos constantes de interés como el espacio, el espectador, el intérprete. Dichos aspectos son analizados desde la perspectiva de diferentes disciplinas sociales y científicas. Sin embargo hay una perspectiva para analizar y abordar el estudio del teatro que aparece constantemente: el ritual. Ya sea contraponiéndolo con el teatro o identificándolo con el mismo. Otra contraposición recurrente en este teórico es lo occidental *versus* lo oriental.

En sus reflexiones más recientes. Schechner continúa con el estudio del ritual asociado especialmente con el estudio de los eventos masivos y de la experiencia intercultural. Después de un repaso de las perspectivas etológica, sociológica y neurológica del ritual, así como de las exploraciones que se han hecho sobre la creatividad y lo lúdico en el ritual, Schechner propone que el futuro del ritual está en íntima relación con el sueño, entendido este como una herramienta fundamental para chamanes y artistas. En relación a estas últimas ideas me da la impresión de que la reflexión de Schechner ya no está tan insertada en el campo teatral como lo estaba en su primer libro, sino que reflexiona sociológicamente y utiliza al teatro como herramienta y paradigma.

La Teoría de la Representación, de Schechner, me parece útil principalmente dentro del terreno de la dirección y de la investigación, creo que se puede entresacar un modelo de análisis aplicable al estudio de ceremonias o eventos teatrales masivos, como por ejemplo La pasión de Iztapalapa en México. De hecho, aunque él no lo plantea como tal, en su análisis sobre la ceremonia del Ramlila o el Waehma, hay un modelo presente basado en dos aspectos: espacio y audiencia que funcionan como ejes rectores a partir de los cuales se tocan otros aspectos: intérpretes, duración, historia o trama, organización.

En cuanto a la dramaturgia, me hizo entenderla no sólo como aquella parte del teatro que hacía intersección con la literatura sino como un aspecto, muy

sutil, que fluye del actor al director, al escritor, al productor, al chamán, al espectador; fluye sin cesar de uno a otro, sin ningún orden ni jerarquía específica.

Conocí otras formas de creación de textos menos tradicionales y me sensibilizó a la historia de la dramaturgia: desde tiempos inmemoriales, el "guión" de un evento-danza-ritual se escribía después del evento mismo, pero poco a poco y por la misma evolución del lenguaje y de las sociedades fue sucediendo al revés; se llegó hasta la dramaturgia ortodoxa en la que el texto se escribía antes del evento teatral conteniendo de antemano todas las direcciones escénicas. Sin embargo en la vanguardia de los sesenta el texto escrito a priori pierde importancia y se recupera la posibilidad de tomar perspectiva a posteriori, de escribir el "guión" después del evento. Entender la evolución de la dramaturgia desde esta perspectiva permite entenderla y ubicarla como un aspecto mutable dentro del desarrollo del teatro, a veces de vital importancia y otras veces no, todo depende del tipo de teatro que se haga y del tipo de audiencia al que esté dirigido.

Coincido con Schechner en la necesidad (que él tenía en los sesenta) de establecer grupos de teatro, como una forma de transmisión del conocimiento y crecimiento individual y social. Aunque ello implique experiencias muy duras como las del Performance Group. De hecho el conocer esta experiencia me sirve para no sufrir tanto en la búsqueda e integración de un grupo laboral.

Los estudios sobre la naturaleza y manejo de grupos, sobre el desenvolvimiento del actor en los equipos son muy importantes. Creo que el manejo de grupos no es algo que nada más sea competencia del director o del maestro sino que también lo es del actor en el momento de la representación. Es la persona que está llevando a un grupo vivo de espectadores en un recorrido emotivo y/o intelectual, y a su vez está insertado dentro de otro grupo, el de los actores, los técnicos y todas las personas que en el momento de la representación estén sobre el escenario y lo más importante es que suceda un intercambio entre ambos grupos.

Me pregunto si Schechner trabaja aún con algún grupo, si ha logrado permanecer con personas a lo largo de su trayectoria y si cree aún en los grupos.

Dado que Schechner menciona muchos trabajos o experiencias teatrales de muchos otros directores y actores se podría decir que además de teórico es un cronista. En sus libros junto con su propuesta teórica hay una fuente fabulosa de conocimiento sobre la historia del teatro desde un punto de vista más anecdótico y por supuesto sobre muchos rituales.

En relación a las obras que describe Schechner, en las que el espectador puede escoger libremente cómo vivir la experiencia, me habría gustado estar en una de ellas y comprobar que efectivamente podía elegir. Lo más cercano que he vivido a estas narraciones, sin que por ello se trate de la misma propuesta, son las obras de Nicolás Núñez: *Penélope y Cura de Espantos*, en donde como espectadora yo me he sentido muy privilegiada por la experiencia que la obra y todo su equipo te ofrece.

Los siguientes conceptos que retomo de Schechner los considero como herramientas para analizar y entender el teatro que me toca vivir, no creo que sean una verdad única, son solo lentes, tan válidos como cualesquiera otros, para ver la realidad y naturaleza teatral.

Retomo especialmente y para mí propia concepción del teatro la idea de TRANSFORMACIÓN, como rasgo del teatro que favorece la homeostasis o equilibrio social, me demuestra que el teatro es importante en la regulación de la vida social.

También me interesa el concepto de ACTUALIZING como una forma de entender la experiencia ritual (trasladada al teatro) en la que coexisten los contrarios: aquí/allá, pasado/presente, ficción/realidad.

Coincido en que el JUEGO es un estado fundamental dentro de la creatividad humana, y que además de ser una actividad grata es toda una forma de comunicación e investigación.

Tengo claro que cada momento del proceso teatral tiene sentido y una lógica propia. Creo que es importante entender el momento de los ENSAYOS Y TALLERES como parte esencial en el proceso de descubrimiento de una obra de

teatro: son espacios donde conviven lo racional e irracional, la teoría y la práctica, el individuo y el colectivo.

A propósito de la experiencia de Felicitas Goodman, investigadora del ritual desde el punto de vista creativo, rescato la idea de utilizar herramientas de conocimiento y expresión teatral para generar encuentros, que no tengan que ser forzosamente "teatrales", TALLERES de reflexión, investigación y curación en los que el participante no forzosamente tiene que ser actor aunque utilice los medios teatrales.

Cuando Schechner habla de ritual, vida cotidiana y teatro, expone muchas similitudes y agrega que la distinción entre una actividad y otra es posible solo por los contextos y que las diferencias entre un contexto y otro se definen por el consenso entre "espectadores e intérpretes". Rescato las ideas de CONSENSO Y CONTEXTO, independientemente del tema en el que aparecieron, como dos herramientas de relación interpersonal y de creación dentro de los grupos de teatro en los que me desenvuelvo.

Me llamó la atención la etapa seis del método de trabajo con el Performance Group, que consiste en CONFRONTAR el trabajo todavía en proceso CON PÚBLICO normal y de personas del medio teatral. El hecho de que se incluya a público del medio, yo los llamo "espectadores profesionales", como son los críticos, los dramaturgos y los directores dentro del proceso de creación de una obra me parece que vincula y acerca las distintas partes del teatro, desacraliza a los actores y directores e involucra a todos (teóricos y prácticos) con la escena. Creo que en la medida de que esto se haga más seguido en México, en condiciones de respeto y crecimiento, se consolidará más la calidad y riqueza teatral del país.

Schechner propone el siguiente MODELO BÁSICO TEATRAL: REUNIRSE, REPRESENTAR Y DISPERSARSE. Este modelo amplía la percepción que se tiene comúnmente sobre el teatro; para muchos el teatro se ciñe nada más al punto central: la representación entendida como el drama desarrollado a la hora de la función. En el mejor de los casos los puntos de agrupación y dispersión de la audiencia han sido asumidos por productores y publicistas que despliegan un gran aparato mercadotécnico para convocar y dispersar a una audiencia específica para un evento concreto. Para mí, tener en cuenta la agrupación y dispersión de la audiencia es considerarla e involucrarme con su proceso, creo que este

conocimiento permite crear representaciones más vinculadas con la sociedad, en este caso, mexicana.

Rescato del Performance Group el aspecto de RECICLAJE del material. Entendido el reciclaje como una postura que responde a una visión ecológica de vida: no generar basura (material o mental), renovar lo que ya está y/o transformarlo.

Además de estos diez conceptos es importante mencionar que el hecho de que haya leído tanto sobre experiencias prácticas enriquece mi labor como actriz, es decir complementa la educación que recibí en la Facultad y que vivo a diario en las tablas con colegas más experimentados.

La lectura de los ejercicios que Schechner proponía, las descripciones de los rituales y ceremonias bailadas no solo estimuló mi curiosidad sino que me abrió puertas dentro de mi desarrollo corporal. Por otro lado en el taller que tomé con él aprendí el valor de la lentitud como herramienta de investigación y encuentro con el cuerpo. Me queda clara la importancia del intercambio corporal dentro de los procesos; creo que la desnudez y el espejo es una vía para conocer el cuerpo, su relación con el espacio y la psique de cada uno, pero más que el hecho de desnudarse físicamente me interesa rescatar la acción/el verbo desnudarse: quitarse todo lo que no forma parte del rol, personaje o encuentro que se va a vivir y asumir "el cuerpo" con el que contamos para realizar nuestro objetivo.

A través de estos cinco libros, específicamente en lo relativo al intérprete, logré entrever una variación en el pensamiento de Schechner: distingue dos procesos actorales, el de trance y el de éxtasis, siempre hay una tensión dialéctica cambiante entre ambos. Como ya vimos, un proceso corresponde al actor "de carácter" y otro al actor "intérprete", podemos constatar un giro sutil en el pensamiento de Schechner, pues al reconocer que ambos procesos están en una relación dialéctica, también flexibiliza su concepción del intérprete y se vuelve menos clara la diferenciación con el actor de carácter. Diferenciación que en el período de trabajo con el Performance Group era evidente y fundamental. Finalmente sin emitir juicio alguno, llega a tres vías o posibilidades de creatividad actoral a partir del tipo de proceso formativo al que pertenezca el actor en cuestión.

Me gusta cuando Schechner se refiere a la actuación desde el punto de vista de los procesos más que cuando distingue tipos de actores (intérprete, actor de carácter, cómico de stand-up), aunque en esencia esté diciendo lo mismo. Para mí es importante concebir y estudiar la actuación como un proceso; cuando Schechner presenta sus observaciones de esta manera, nos mantiene en movimiento, flexibiliza nuestras perspectivas de reflexión. En cambio, cuando presenta tipos de actores, limita la actuación a conceptos específicos que cosifican al actor. Yo creo que los conceptos son herramientas dentro de los procesos pero no son el fin último.

Es por esto que celebro que sus últimas aseveraciones sobre el actor se refieran a procesos de creación sin emitir juicio alguno sobre los mismos, sino reconociendo que cada proceso responde a diferentes tipos de energía y a diferentes mensajes para ser comunicados.

Es tanta la información que Schechner maneja en relación al ritual, que me he sensibilizado a toda la parte del teatro relacionada con lo esotérico, la magia, el manejo y reciclaje de energía, las evocaciones, conjuros y convocatorias. Aunque no creo que todo actor deba interpretar o vivir el teatro en términos rituales; para mí es evidente, ahora, que el hecho teatral contiene un gran sentido ritual, que existe y que hay que aprender a manejarlo con prudencia y respeto.

Los estudios de Schechner sobre la audiencia me flexibilizan a lo que, como actor, uno espera del público. Ahora acepto la posibilidad de que el público pueda elegir si poner atención o no; esto es difícil como actor pues uno querría ser siempre atendido de la forma en que uno lo desea.

Veo la importancia que tiene la parte social del teatro junto con la parte estética o artística; es decir hasta ahora había visto el teatro nada más como un arte con cierta implicación en la sociedad, como un reflejo de esta. Ahora entiendo que en su esencia es un arte social de gran influencia en la evolución humana. Trasladado esto a la actuación, por momentos siento que es más importante concebirse como "agente social" cuya herramienta es el teatro, que como "artista escénico" (director, dramaturgo, actor, escenógrafo, iluminador, bailarín, crítico) que de paso incide en la evolución social: lo ideal sería conjugar siempre ambas partes.

En fin, me siento con un maleta llena de instrumentos para investigar específicamente en el área de la interpretación y del manejo de grupos.

Un ejemplo de aplicación de las herramientas teóricas adquiridas durante la lectura Schechner es el siguiente:

En el montaje en el que participo, *Ubú Rey*, basado en la obra de Jarry, dirigido por Carlos Corona y Marco Antonio Silva; hay momentos de intercambio con el público en el que se le invita a participar el más evidente es cuando Ubú se enfrenta a su enemigo Bazurra en una guerra de papelitos que involucra al público como soldados. Desde que se planeó esa escena, las interrogantes eran: cómo crear la sensación de ejércitos y guerra siendo nosotros cuatro actores, cómo volver al público soldados sin moverlos de sus asientos. La solución fue crear balas de papel que se le lanzarán al público, fáciles de cachar y de lanzar, asumiendo el riesgo de ser bombardeados por cualquier espectador. A lo largo de la temporada la guerra resultó ser un momento extraordinariamente lúdico y divertido para actores y espectadores. En varias ocasiones tuve la oportunidad de estar en la obra como espectadora y el momento en el que caen las balas de papel sobre el público es mágico, el espacio del público y de los actores se vuelve uno solo, deja de haber observadores y observados, es como un estallido eufórico, los espectadores son gratamente sorprendidos y hasta los que parecen más respetables se agachan para tomar papelitos y lanzarlos.

En una ocasión, al finalizar la escena de la guerra, un espectador le dio un manotazo en el casco al padre Ubú, el actor, reaccionó desde su personaje pero sumamente desconcertado y le reclamó al espectador su proceder, los demás espectadores estaban divertidísimos con la regañiza. Para nuestra sorpresa el espectador ante los insultos del padre Ubú reaccionó como soldado y dijo la porra del ejército de constantinopla: "viva constantinopla, viva el padre Ubú", esperando que se le sumaran los demás espectadores. Finalmente el padre Ubú dijo una última arenga, salió y se pasó a la siguiente escena, la representación finalizó sin mayores contratiempos.

Este es un caso en el que se puede constatar lo que Schechner advierte acerca del riesgo de mezclar estructuras dramáticas y estructuras participativas. En la escena de la guerra se invita al público a participar en una "guerrita de papelazos"; el espectador por un instante se vuelve soldado y la ficción lo envuelve por completo, esta es una estructura participativa. Sin

embargo en la siguiente escena, en la que los papелitos están en el suelo y ya no hay sonidos de guerra; se da por entendido que la ficción regresa al escenario, aunque el padre Ubú permanezca, como en tantos otros momentos de la obra, entre el público; se vuelve a una estructura dramática.

Para el actor esto era claro pero para el espectador que había dado el manotazo evidentemente no lo fue, afortunadamente el incidente se resolvió gracias a que ambos, actor y espectador, se mantuvieron jugando y en sus roles: el actor hablándole a un espectador desde su personaje de Padre Ubú y el espectador contestándole al actor jugando a ser un soldado.

Esta circunstancia escénica corresponde al concepto de Schechner de eficacia en el que la audiencia participa, hay creatividad colectiva e interesa lo que está pasando. Contiene además las cuatro cualidades, según Schechner, de una realidad escénica: 1) algo sucede aquí y ahora, 2) hay un acto irrevocable 3) contienda, algo está en juego para los representantes e incluso para los espectadores 4) transformación en los participantes producto del riesgo que tomaron.

Evidentemente en ese momento todos los participantes de la función (actores tras bambalinas, otros espectadores, técnicos) estábamos pendientes de ver cómo se resolvería el enfrentamiento que se estaba dando entre "el soldado" y "el capitán", en el ambiente se sentía que algo muy verdadero estaba en juego y no era clara la división entre ficción y realidad.

En relación con la elaboración de la investigación puedo decir que en un principio fue difícil encontrar y adquirir material sobre Schechner puesto que hay muy poco y que una vez que lo tenía la lectura del mismo no resultó fácil pues por un lado casi toda la información estaba en inglés, y por otro lado la forma de Schechner de exponer sus ideas sobre el teatro a veces me resultaba caótica y sin brújula. Además de que Schechner muchas veces se expresa con palabras inventadas, juega mucho con el lenguaje y hace constantemente referencia a ideas o palabras de otras disciplinas y campos de estudio. Sin embargo esta misma circunstancia fortaleció la sensación de estar descubriendo cosas y

estructuras de pensamiento muy nuevas. Schechner siempre complementa sus ideas con dibujos o esquemas.

El hecho de contar con una experiencia previa en un taller con él, fue de gran ayuda en muchos momentos de mi lectura pues podía entender sus ideas a partir de algo que ya había vivido, o detectar congruencias o incongruencias entre su teoría y la práctica. Por ejemplo al leer las características de juego (que retoma de la propuesta de Loizos) pude vincular la característica de "fragmentación" con la indicación, que había en uno de los ejercicios del taller, de dejar la ruta o camino corporal planeado para irse a correr o a cantar, en ese momento la secuencia corporal se fragmentaba tantas veces como la interrumpiéramos.

Creo que es un teórico generoso con su conocimiento, con lo que ha leído o comprobado; creo que investiga y expone sus ideas a partir de: la intuición, la experiencia personal, la lectura de materiales afines, el intercambio directo con otros teóricos aunque no sean de teatro, el análisis, pero sobre todo la imaginación.

Noto que Schechner no aborda el teatro desde aspectos relacionados por ejemplo con los géneros teatrales, o con los tonos actorales. Se acerca al teatro desde otro orden de ideas, otra forma de clasificación del conocimiento; hasta ahora yo me había acercado a la reflexión teatral, a través de: la psicología, la historia, y de comparaciones personales entre el teatro y mi experiencia dancística o musical. Ahora cuento con más paradigmas para estudiar el teatro: la etología, la sociología, la antropología, el ritual, el análisis político, las experiencias interculturales; y descubro que el teatro es tan complejo que puede ser visto con muchos lentes.

Todo este trabajo fue un ejercicio de disociación y de ordenación, al tener que entrar al orden de Schechner y reordenar la información para poder sintetizarla y exponerla, de alguna manera empecé también a ordenar y profundizar en mi perspectiva teatral.

Me descubro con una postura de respeto y tolerancia a los diferentes tipos de teatro que existen en México, cada uno cumple una función específica dentro de nuestra sociedad, lo importante no es que haya un solo tipo de teatro sino que

cualquier tipo de teatro responda a las necesidades y a la evolución de las diferentes partes de nuestra sociedad.

Dado que menciona tanto a otros teóricos, tengo ganas de seguir leyéndolos uno a uno: Grotowsky, Barba, Brook, Goffman, Bateson, Turner, entre otros. También me gustaría conocer más ampliamente el trabajo de mexicanos cuyas investigaciones he sabido que son afines a las de Schechner como por ejemplo los estudios de Patricia Cardona sobre el movimiento de los animales asociados a la interpretación corporal o los talleres que imparte Nicolás Núñez a partir de su propia propuesta sobre rituales mexicanos y escena.

Para mí el conocimiento artístico es como la geografía de un mundo, puedo saber que existen montañas y valles ya explorados por otros desde años atrás, pero lo importante además de eso, es ir a esas montañas y valles sin mayor pretensión que conocerlos y comprobarlos a través de la propia experiencia:

En muchas ocasiones sentí que Schechner exploraba en lugares comunes, yo misma me sentí descubriendo/concluyendo cosas evidentes, espacios ampliamente reflexionados dentro del pensamiento teatral. Sin embargo lo más enriquecedor es que Schechner aborda esos "lugares comunes" con la mayor libertad, les aplica su visión e inquietud más personal y regresa/ofrece una síntesis basada en su propia experiencia que se vuelve su mejor aportación.

APÉNDICE 1

BIOGRAFÍA

Richard Schechner nace en 1934, en Newark, New Jersey. Fue profesor de Teatro en Tulane University y editor de la revista Tulane Drama Review de 1962 a 1969. Con The Performance Group (TPG) realiza varios montajes que expresan la idea de Teatro Ambientalista que entonces propuso. Actualmente vive en Nueva York, es profesor de teatro en la Universidad de Nueva York y se le llama para ser director de montajes en disitntas partes del mundo, la última fue en Japón. Imparte talleres para "performers", término que podría traducirse como "intérpretes", mismo que incluye a cualquier persona involucrada en algún acontecimiento escénico.

Ha participado en muchísimas investigaciones de teatro y sociología y ha escrito varios libros sobre investigación teatral entre los que se encuentran: Public Domain, Dionysus In 69, The Free Southern Theater, Theater and Ritual, Essays on Performance Theory 1970-1976, Ritual, Play and Performance, Between Theater and Anthropology, Environmental Theater Fue discípulo de Victor Turner, sociólogo contemporáneo.

APÉNDICE 2

MONTAJES

DYONISUS

En *Dionysus in 69*, parte del éxito no sólo fue la experiencia comunitaria y terapéutica que proponía el *Performance Group* al público, a través de los desnudos y el contacto con los actores, sino la significación que le dieron al tema como un enfrentamiento de dos culturas.

COMMUNE

Del año de 1971. En este montaje se invitaba al espectador a participar pero ya con un rol establecido: aldeanos o víctimas que sustituían a los actores. Se exploró sobre el análisis de diferentes tipos de grupo. El centro/núcleo de las imágenes de este montaje fue creado retomando el estilo de trabajo dancístico en el cual los movimientos son inventados a través de improvisaciones y repeticiones.

MAKBETH

En esta representación (de 1969) se investigó especialmente la forma en la que los grupos de espectadores se unían o se dispersaban. Antes de cada función, Schechner lanzaba el siguiente discurso a los espectadores: "Si ustedes están haciendo ruido bloquean los movimientos de los representantes, pueden arruinar la cosa. Si se quitan los zapatos de manera que sean absolutamente silenciosos y se mueven de una área alfombrada a otra alfombrada, pueden intensificar su propia y nuestra propia experiencia. Traten de entender la acción y vayan con ella. Piensen sobre ustedes mismos como testigos o gente en la calle. Algo pasa ustedes van a ver qué. Pero no pueden intervenir o cambiar lo que está sucediendo"

En esta misma obra la audiencia podía convertirse en soldados, invitados, testigos, gentío.

THE TOOTH OF CRIME

Durante el proceso de montaje, Schechner mantuvo una constante correspondencia con Sam Shepard quien no siempre estuvo de acuerdo con Schechner y con el *Performance Group*. Este autor sólo vio un ensayo y expresó

que elegir una obra no tiene caso si se va a acabar haciendo un lenguaje diferente al que la obra sugiere.

Durante una de las representaciones de esta obra, un espectador respondió espontáneamente al soliloquio del protagonista, esto provocó que la audiencia se dividiera entre callarlo o dejarlo hablar, finalmente, prevaleció la necesidad de que la obra continuase y Hoss (el personaje, actuado por Spalding Gray) siguió adelante con su soliloquio. Schechner hace notar que el montaje estaba lo suficientemente abierto para aceptar la interrupción y el debate, pero no lo bastante como para continuar con la obra y con la interrupción al mismo tiempo.

MADRE CORAJE

De 1975, para Christopher Innes esta obra se basa en los conflictos internos del Performance Group. Durante el proceso de montaje, trabajaban con ensayos abiertos, de tal forma que la obra incluyó desde siempre a un coro social público. Había de cinco a 40 espectadores y cuando hacía buen clima abrían incluso la puerta del Garage. El chiste de estos ensayos en público era precisamente, mostrar una forma de trabajo. El espacio fue diseñado por Jerry Rojo, James Clayburgh y los miembros del grupo. En una parte del cuarto se hizo el *Green Room* que era un espacio totalmente visible a la audiencia y al que acudían los actores para tomar café o relajarse mientras no participaban en la escena. El resto del cuarto fue dividido en dos cubos vacíos y andamios irregulares, plataformas, galerías, calles, cuerdas y un puente. La audiencia podía moverse libremente por todo el espacio en el momento y las veces que quisiera. Durante el intermedio, los actores se mezclaban con el público y se servía una comilona ("full meal") cuya idea era establecer un tiempo no narrativo y volver a este tiempo no narrativo parte integral del esquema total de la representación; mientras que claramente se separaba este tiempo del drama. Esto permitía que la audiencia al terminar el intermedio percibiera de manera diferente la obra, puesto que ya habían hablado, bebido y comido. Otro momento que transformaba la percepción del público era la escena nueve cuando la obra se salía del garage y asumía la atmósfera exterior.

Madre coraje, Dyonisus, Makbeth junto con *Commune* fueron creadas en la forma descrita en el apartado de dramaturgia.

APÉNDICE 3

ALGUNOS RITUALES ESTUDIADOS POR SCHECHNER

Ritual Tiwi

La sociedad tiwi (en el norte de Australia) está organizada de tal modo que la mujer es un objeto de intercambio, esto provoca que haya hombres viejos con varias mujeres jóvenes y que, a su vez, los hombres jóvenes se queden sin nada y se cometa adulterio. Para resarcir la ofensa del adulterio, se hace la siguiente ceremonia: el hombre viejo acusa al joven en el centro del pueblo, de preferencia en un día de fiesta, está pintado de blanco y lleva en una mano instrumentos ceremoniales y en la otra mano lleva instrumentos de guerra. El joven está desnudo salvo por algunos detalles corporales pintados de blanco, mientras más blanco se ponga en el cuerpo resulta más provocador. La gente se reúne en torno a una elipse; de un lado está el viejo y del otro lado está el joven. Mientras dura la arenga del viejo, el joven debe permanecer en actitud de humildad y silencio. Después de esto empieza una lucha entre ambos en la cual el joven ostensiblemente se deja ganar por el viejo. La lucha termina cuando el joven está lastimado o herido. Pero a veces el ritual no se desarrolla de esta manera, es decir se sale de las reglas, el joven puede resultar demasiado provocador o contestón o incluso lastimar al viejo; en tales casos de insolencia, el joven puede ser asesinado por la comunidad.

La gente disfruta el espectáculo en tanto que es una ceremonia que confirma la autoridad del viejo, si en la ceremonia ganara el joven o hubiera otro final "la sociedad tiwi podría colapsarse", en realidad la ceremonia es un especie de test cuyo fin es comprobar que el joven reconoce la autoridad del viejo.¹

¹ Richard Schechner *Essays on Performance Theory 1970-1976*, New York, Drama Book Specialists (Publishers), 1977, p.3 y 4

Ritual Hevehe de los Elema

Vale la pena mencionar otro ritual, el *Hevehe* de la tribu de los Elema de Nueva Guinea como ejemplo de rituales de larga vida y duración, en este caso el ciclo ritual completo dura de 6 a 20 años. Esta ceremonia implica sobre todo danzas muy largas e intensas con máscaras grandes cargadas por los hombres, mientras que las mujeres y los niños se mueven en torno a ellas. La máscara es un tipo especial de representación, cuando el hombre la usa, él es "animado por los espíritus que derivan de los mitos" y que cada máscara representa.

Al final del rito-ciclo *Hevehe*, las mujeres que han danzado en torno a las máscaras se van del pueblo, entonces viene "el asesinato" de las máscaras por sus propios portadores, lo que permite que el espíritu vuelva a su lugar. Tanto la danza como las muertes son representadas y dado que todos los intérpretes están cara a cara con alguien, es muy clara la diferencia entre representación e intérprete; es decir los juegos, ensayos, actitudes fuera de escena son posibles porque los Elema conocen y distinguen cuando están "adentro" y cuando están "afuera". Pero por otro lado, el espíritu (representado en la máscara) y el hombre (portador de la máscara), se interpenetran uno a otro sin perder ambos su identidad. Entonces podemos hablar de dos realidades, la de los espíritus o máscaras *Hevehe* y la de los pobladores en su vida cotidiana y entre ambos se da una confrontación, que es cuando una realidad no refleja, representa o destila a otra, sino que ambas se mueven libremente a través del mismo tiempo/espacio: "Las realidades se confrontan, traslapan e interpenetran una a otra en una interacción (relación) que es extraordinariamente dinámica y fluída"² Esta cita sintetiza la naturaleza del ritual *Hevehe* pero también está relacionada con lo que para Schechner es la naturaleza del intérprete en un espectáculo o representación teatral.

² Schechner, *op. cit.*, p. 17

Rito Kaiko de los Tsembaga

En el artículo "Del ritual al teatro y de regreso" Schechner comienza describiendo el ritual *kaiko* que hacen los Tsembaga de Nueva Guinea. Este ritual es fundamentalmente una ceremonia de intercambio de carne y valores entre dos grupos, dicho intercambio crea un nuevo desbalance que a su vez dará motivos a un próximo *kaiko*; es una reafirmación de alianzas que tienen su concreción en la relación deudor-creditor. Se desarrolla una danza durante el ritual la cual es una representación pero también un medio que facilita el trueque, permite que las personas se conozcan, se cimenten alianzas militares y también se reafirmen jerarquías tribales: "Lo que empieza en danza termina en comilona o para ponerlo en terminos artístico-religiosos, lo que empieza como teatro termina en comunión"

³ La danza es el proceso de intercambio pero también participa dentro del mismo proceso de intercambio, es el pivote en todo un sistema de transformaciones que cambia las conductas destructivas en alianzas constructivas, pues ambas tribus en lugar de guerrear cada determinado período de tiempo, realizan este rito de intercambio y balance.

³ Schechner, *ibidem* p.66

APÉNDICE 4

TESTIMONIO DEL TALLER TOMADO CON RICHARD SCHECHNER.

Primer y segundo día:

*Antes de cada ejercicio, Schechner dice lo que vamos a trabajar en todo el día y da instrucciones precisas. La sensación es como de estar frente a una aeromoza que anuncia las condiciones del vuelo.

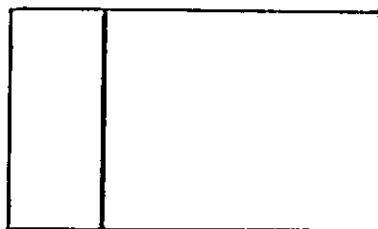
-protagonista y antagonista.- un grupo propone ruidos y el otro (antagonista) repite exactamente igual.

*trabajamos con respiración y con cuatro resonadores: sexo (grave, muy grave con mucho aire sonando), pecho (sonido medio, torácico), nariz (nasal), cabeza (agudo, haciendo cúpula con el paladar)

*él es un señor gordito, tiene una panzota, usa shorts y playera rosa.

Tercer día:

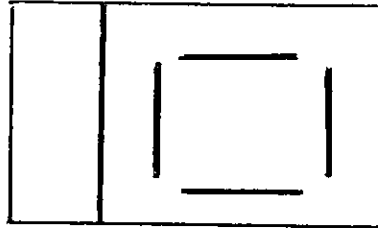
* se dividió el espacio con una línea en el piso nombrándose dos zonas: zona social y zona teatral.



La zona social es por donde entramos, está llena de cosas. Cada vez que se cruza la línea para estar en la zona teatral es importante asumir el compromiso de "estar" del otro lado a como de lugar, en las condiciones y en el tiempo que sea necesario, dejando afuera todo lo que nos estorba para realizar este objetivo. Permitirnos que en la zona teatral suceda cualquier cosa, hasta lo imposible.

Esta división inicial del espacio me fascina, es como dibujar dentro del salón, el espacio se vuelve dos, como conciente e inconciente, tierra y abismo, la línea es un río delgado que uno cruza, es la pared invisible.

*luego se agregaron más líneas en el piso y el espacio quedó así:



Atrás de las líneas verticales uno puede sentarse y mirar, atrás de las horizontales uno sólo puede estar listo para entrar al centro que es el espacio para el ejercicio:

- salir
- cruzar con alguien del lado opuesto
- verse/mirar/sentir
- ver lo que quieras del otro y como quieras
- llegar al lado opuesto

variantes:

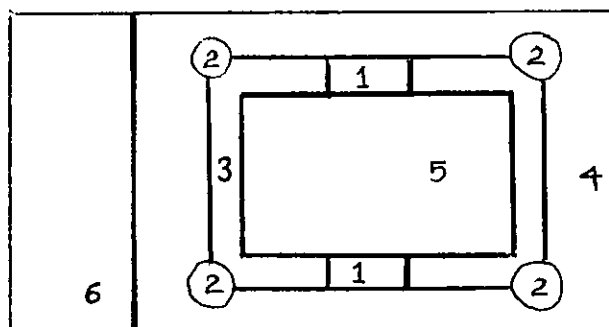
- mirar al otro pensando lo que deseas hacer con él o ella
- definir en el encuentro quién da y quién recibe, luego cerrar los ojos y si te toca dar definir qué vas a dar, abrir los ojos y dar (o recibir) con la mirada. Intercambiar roles.
- Dar mirando, moviendo los brazos, moviendo la boca sin hacer ruido.

Se puede ir a la zona de observación y sentarse cuando se quiera.

* El ejercicio está diseñado de tal manera que una puede elegir ser actor o espectador y Schechner es el gran espectador de todos. También los traductores que observan todo (incluso a Schechner) desde la zona social.

Sentí que estaba en varias obras, cada vez que entraba al ruedo era como empezar otra vez. Algunos encuentros fueron intensos, otros nada de nada.

* después se agregaron más líneas



- 1.- zona para observar pero haciendo énfasis en ello, poniéndote los dedos y las manos como anteojos
- 2.- sillas para contar un cumpleaños o para cantar
- 3.- zona neutra
- 4.- zona para correr en el sentido contrario a las manecillas del reloj y haciendo ruiditos
- 5.- zona de movimiento lento
- 6.- zona social

Se toma un lugar en la zona neutra. Se traza mentalmente una partitura, guión, mapa o ruta a seguir para llegar a otro lado que quede un poco lejos. Cuando lo decides entras a la zona de movimiento y LENTÍSIMO comienzas a desarrollar la idea o mapa. Si es necesario detener la ruta, dejas tu posición y puedes ir a correr, a mirar, a contar algo. Al regresar a la ruta se retoma exactamente la posición en la que te quedaste. Si a lo largo de tu ruta tienes algún encuentro y se te antoja intercambiar algo de lo que traes, se vale. Es muy importante sentir el ritmo del grupo, ir con él. El objetivo es cumplir la ruta, los otros espacios son opcionales.

* Schechner dice que Dios es eternidad y que nosotros no. Que la única forma de entrar a la eternidad es a través del instante y que el instante sólo se logra a través de la lentitud. Con prisa no se logra percibir, sentir, abrazar el instante.

Cuarto día

Empezamos viendo unos videos que no terminamos de ver ayer.

Uno es sobre el trabajo de Schechner dirigiendo una compañía de "ópera de Pekín". Creo que era una tragedia griega.

También vimos *Dyonisus in 69*, me llamó la atención que Schechner comenzó diciendo que durante mucho tiempo después de la obra, se dijo que los actores de ese montaje eran malísimos, él reconocía que varios de ellos ni siquiera se dedicaron después al teatro pero que ahora que veía el video pensaba que no eran tan malos.

Finalmente vimos cuatro partes de un video del último montaje que acababa de hacer en Nueva York, "Las tres hermanas" de Chéjov. Por lo que yo alcancé a ver la obra era en un teatro a la italiana. En la primera parte la escenografía es totalmente naturalista, en la segunda parte permanecen las velas de los candeleros y el piano, los tonos son grises y el ambiente militar. Todos los actores permanecen en escena aunque no intervengan; tercera parte, son unos vagabundos en Nueva York que forman paredes con ladrillos de 15 kilos cada uno. Cuarta parte los actores están frente a micrófonos y son cómicos de stand-up mientras atrás pasan escenas de toda la obra.

* Sisu se pregunta si eso es teatro ambientalista, Schechner después le dijo que no, que hacer teatro ambientalista era muy caro.

Quinto día

El último día fue un ejercicio en el que cada quién iba a festejar su boda o su funeral, *ad libitum*. Para ello había que llevar la ropa que quisiéramos usar en tal evento y algo de comer que consideráramos que era exquisito.

No llegué a tiempo para ver cómo se diseñó el espacio ni para escuchar las instrucciones precisas. Recuerdo que era un círculo de sillas y a los lados había estas zonas:

- para cantar o sonar instrumentos (es donde estuve más tiempo),
- para cambiarte de civil a la ropa especial que llevabas, para platicar, para dejar tus cosas
- para ver (nunca estuve allí)
- para bailar (era donde había más gente)

En el centro del círculo estaba la comida que cada quien había traído. En un momento todos nos congregamos sentados en las sillas y conjuntamente empezamos a tomar la comida, cualquiera, la única regla era dársela en la boca a otra persona, recibiendo también lo que otros nos daban en la boca. Finalmente nos paramos detrás de las sillas y cada quién dijo lo que quiso en relación al curso, a la celebración: "así es, así será", "amor", "gracias", "como dijo Zenón, ya es de noche y todavía no he cenado"... había como pequeños exabruptos de risa, para unos era gozoso, para otros era francamente ridículo, sin embargo me dio la impresión de que también para algunos estas conductas constituían una falta de respeto.

¿qué quiero escribir? ¿qué quiero seleccionar de la experiencia?, me sentí un poco ausente, percibía una alegría rara en todos, realmente lo que me dieron de comer era delicioso, quizás, como no llegué al principio, el ejercicio me sucedió muy rápido, me sentí bien con mi vestido, me encanta.

BIBLIOGRAFÍA

- Alexander, Bobby C., *Victor Turner Revisited Ritual as Social Change*, Scholars Press, Atlanta, Georgia, 1991.
- Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, España, Pocket Edhasa, 1980, segunda edición.
- Barba, Eugenio, *Anatomía del Actor*, México, SEP/INBA/GEGSA/ISTA, 1988.
- Bateson, Gregory., *Pasos hacia una ecología de la mente*, Editorial Planeta, Argentina, 1992. ("Una teoría del juego y de la fantasía" pp205-221)
- Benjamin, Walter, *Tentativas sobre Brecht*, Taurus, España, Madrid, 1975. Traducción y prólogo de Jesus Aguirre.
- Brau, Edward, *Meyerhol on theatre*, Methuen and Co Ltd, Gran Bretaña, 1969.
- Brocket, Oscar G. *History of the theatre*, Allyn and Bacon Inc., Universidad de Texas Austin, Boston /London/ Sydney/Toronto, 1978.
- Brook, Peter, *El espacio vacío*, España, Paidós, 1990.
- Ceballos, Edgar, *Principios de Dirección Escénica*, México, Gobierno del Edo. de Hidalgo/DIF/Grupo Editorial Gaceta/Instituto Hidalguense de Cultura., 1992. Colección Escenología, número16.
- Carlson, Marvin, *Theories of the Theatre An historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*, Cornell University Press, 1993.
- Castañeda, Marina., *La experiencia homosexual*, Paidós, México, 1999.
- Condés, Enrique et al. *Asalto al cielo lo que no se ha dicho del 68*, Océano, México, D.F., 1998.

- Craig, Edward G., *El arte del teatro*, Grupo Gaceta, col. Escenología, México, 1995.
- Durozoi, J., *Artaud: La enajenación y la locura*, Madrid, Ediciones Guadarrama S.A., 1975.
- Goffman, Erving., *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1997 ("Actuaciones", pp29-87)
- Gombrich, Ernst, *Historia del Arte*, Alianza Editorial, Madrid, Trad. Rafael Santos Toroella. 1988.
- Gottfried, Martin., *Teatro dividido. El teatro norteamericano de la posguerra*, Diana, México, 1970.
- Hesse, José, *Breve historia del teatro soviético*, Alianza editorial, Madrid, 1971.
- Hobobawn, Eric, *Historia del siglo XX*, Barcelona, ed. Crítica-grijalbo, 1995.
- Innes, Christopher., *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, FCE, México, 1996,
- Jotterand, Franck, *El nuevo teatro norteamericano*, trad. Jordi Marfa Barcelona, Barra, 1971,
- Kauffmann, Stanley., *Persons of the Drama (Theater criticism and comment)* Harper and Row, publishers, New York, 1976.
- Lamont, Rossette C. , *Ionesco, a collection of critical essays* , Prentice Hall, Inc. Englewood Cliffs, New Jersey., (*The bald Soprano and The Lesson:-An Inquiry_ into Play Structure* , By Richard Schechner pp.21-37) 1973.
- Lauritsen, John y David Thorstad, *Los primeros movimientos en favor de los derechos homosexuales*, Tusquets, España, Barcelona, 1974. p.17-20.

- Lawliss, Chuck, *New York Theatre Guide*, The Ruthedge Press, New York, 1981
- Levi-Strauss, Claude., *El pensamiento salvaje*, FCE, México, 1997. ("La ciencia de lo concreto" pp1-59)
- Luzuriaga, Gerardo., *Popular Theater for social change in Latin America: essays in spanish and english*, UCLA Latin American center publications., Los Angeles, EUA, 1978.
- Lyotard, Jean Francois, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Gedisa. España, Barcelona, 1994.
- Marchán Fiz, Simón, *Summa Artis Historia General del Arte*, Espasa Calpe S.A., Madrid., Tomo XXXIX. 1995.
- Michel, Alfredo., *El teatro Norteamericano*, De. Instituto Mora, México, 1993.
- Moliner, María., *Diccionario del uso del español*., Gredos, España, Madrid, 1992.
- Pavis, Patrice, *Diccionario de Teatro*, Barcelona ediciones Paidós, 1990.
- Quadri, Franco, Bertoni, F., Stearns R., *Robert Wilson*, Rizzoli International Publications Inc., New York, 1998.
- Ramos, Carmen, compiladora, *Género e Historia*., UAM, Instituto Mora, México. 1992.
- Salvat, Ricardo, *Nuevos rumbos del teatro*., Salvat., Colección grandes temas, número 12. 1973
- Salama, H., *Guestalt para todos*, Instituto Mexicano de Psicoterapia Guestalt, México, 1985.
- Sainz de Robles, F.C. *Ensayo de un diccionario de la literatura*., tomo 1, Edit. Aguilar, España, Madrid, 1972.

- Schechner, Richard, *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press- Philadelphia, USA. 1985.
- Schechner, Richard, *By Means of performance*, Cambridge University Press, EUA, 1990.
- Schechner, Richard, *Essays on Performance Theory 1970-1976*, Drama Book Specialists (Publishers), New York, EUA, 1977.
- Schechner, Richard, *Future of ritual*, Routledge, London, 1993.
- Schechner, Richard., *Ritual, Play, and Performance*, The Seabury press, New York, 1976.
- Schechner, Richard, *Teatro Ambientalista*, trad. de Alejandro Bracho, México, Edit. El Arbol, 1988.
- Turner, Victor., *The Anthropology of performance*, PAJ Publications (A Division of Performing Arts Journal, Inc.) New York, 1987-88.
- Weisz, Gabriel, *Tribu del infinito*, México, Arbol Editorial, 1992.
- Wellwarth, George E., *The theater of protest and paradox. Developments in the avant-garde drama*, New York University press, EUA, 1971.
- Whitmore, John., *Directing postmodern theater (shaping signification in performance)*, The University of Michigan Press, 1994.
- *Atlas Escolar Universal Porrúa*, edit. Porrúa, S.A. México, 1996, 4ª Edición.

HEMEROGRAFÍA

- Bueno, Teresina, "A la vanguardia con Robert Wilson: un teatro opcional",
paginas 47-49 en *Educación Artística*, Volúmen 2, número 7, Nov-
Dic. 1994.
- De Marinis, Marco, "Teatro Rico y Teatro Pobre", pgs. 83-95 en *MÁSCARA*,
nos. 11-12, oct 1992/enero 1993.
- Gómez, Julio, "Laboratorio de arte escénico", páginas 28-29 , en *La Escena
Latinoamericana* , Número 6, Mayo, 1991.
- Núñez, Nicolás., "Teatro Participativo" , páginas 33-35, en *Escénica* , Num.1,
julio, 1987.
- Partida, Armando, "El teatro del Naturalismo y de "performance" en Nueva
York" , páginas 1-4, en *La cabra* , Número 8, Mayo 1979.
- Rojo, Jerry, "Diseño Ambientalista", páginas 25-26, en *Repertorio: Revista de
Teatro*, Número 14, Abril-Junio, 1990.
- Rovirosa, Gabriel S., "La paradoja del teatro-performance", páginas 136-140
en *Documenta Citru* , Mayo, 1996.
- Simmer, Bill, "Roberto Wilson, ¿Teatro o terapia?" , páginas 7-9, en *La cabra*
Número3, Dic., 1978.
- Schechner, Richard, "Ocaso y caída de la vanguardia", páginas 4-14, en
Máscara.. Número 17-18, Abril-Julio, 1994.
- Schechner, Richard, "El espacio teatral", páginas 129-138, en *Tramoya* ,
Número 12, Julio-septiembre, 1978.