



Universidad Nacional Autónoma de México

**Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Literatura Dramática y Teatro**

La participación del público en el teatro desde un punto de vista terapéutico



T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
**LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y
TEATRO**

**P R E S E N T A
LUIS RODRIGO ARREDONDO VARGAS.**

Asesora de tesis: Mtra. María del Carmen Cortés Paz

Sinodales: Mtra. Aimeé Wagner Mesa
Mtro. Ricardo García Arteaga
Lic. Rosa María Ruiz Rodríguez
Mtra. Yoalli Malpica López

México, D. F., 2005

m346641





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.

Dedico y agradezco

principalmente a mis padres:

Josesito, por todas las peleas que tuvimos durante los últimos veintitantos años. ¡Ya ves que sirven para algo! Te agradezco infinitamente la paciencia que lograste tenerme. Eres un gran hombre del cual he aprendido el valor de serlo.

Chayote muchas gracias por todo lo que me has dado, sobre todo por soportar mis neurastenias y por ser una madre, amiga y apoyo fundamental para que yo lograra ser lo que soy.

A los dos les doy las gracias por la vida y por todo lo que me han enseñado. Sin ustedes no habría podido hacer nada.

A **Víctor, Pepe, Paco, Licha...** gracias por existir en su momento

Mechudo: Por la lata que ha dado, es decir, por las fuerzas que ha tenido para vivir.

Gabrielita te agradezco todo el tiempo que hemos vivido juntos.

Edith, la amiga que me tardé en encontrar.

Eduardo, alguna vez leerás esta tarea.

¿ _____ ? También a ti te dedico esta tesis.

A todos ustedes les doy las gracias por ser y estar, por compartirse y por hacer de ésta, una gran familia. Los amo a todos.

A mi tío **Alejandro Miranda** por su apoyo en el momento en que decidí la carrera que iba a estudiar (¡Bueno, fueron muchas!).

A la **Familia Ponce Vega** por ser un gran ejemplo en mi vida.
Especialmente a **Nora**, ¡Pronto te visitaré un miércoles!

A mi tío **Filiberto Vargas Miranda** por su apoyo durante mi vida de bachiller

A **Carmen Conroy**, pues este logro es compartido, y que sin usted me hubiera perdido en el mar del teatro...

Memófanes AristoHagg, alias *Licenciado Guillermo Hagg y Saab*, sigues siendo un loco de boina y pipa, al cual admiro y sigo como el maestro y guía que eres.
La Legua, mis orígenes.

A todos mis maestros les agradezco infinitamente por mostrarme el camino hacia el amor al teatro.

Especialmente a las personas que permitieron que esta tesis viera la luz:
Ricardo García Aguilar Arteaga, Yoalli Malpica, Aimeé Wagner, Rosa Rodríguez, Laura Luna Turcot, Silvia Corona, Leo Herrera, Miguel Ángel...

A **Ulises y Carmen...** sin ustedes la vida no es igual.

Marco Antonio gracias por enseñarme a investigar.

Rafael Oria siempre serás mi hermano del alma.

Arturo Ramírez e Hilda Buentello tu apoyo es fundamental, cuenta conmigo.

A mis amigos que me permitieron hacer, y sobre todo, soportaron todas mis barbaridades: **Roberto, Indolfo, Aracely, Montse, Alfredo, Toñito Velasco, Alejandro Castruita, Carlos Galdamez, Diana, Hugo, Susana, Talia, Humberto Payno, Jared, Rosalia.**

A mi maestro de cine: **Daniel Topiltzin**, porque la vida es mejor cantando.

A los briagos de Psicología por todo su apoyo y cariño: **Lulú, Mario, Jesús, Caro, Gloria, Marbe, Val, los Willies, Iván, Ale, Anayeri, Ivonne, Ruth...**
Luego va la de nosotros.

A mis alumnos por haber servido de conejillos de indias.

A mis compañeros y amigos de trabajo: **Eduardo Bernal, Luis Oscar, Karina...**
Los 4 fantásticos de Secundaria Acosta☺: **Yenia, Angie, Atenea y Juanito.**

Al **Queen Mary School**, por todo lo que me ha enseñado. Más que un lugar de trabajo, me he encontrado con una gran familia que me motiva para crecer y fortalecer nuestra comunidad educativa (¡Ja, qué pedagógico me escuché!)

A **ti**, que estás presente en este momento:
nos falta un gran camino por recorrer juntos.

A todos aquellos que no he nombrado, ¡perdón! pero de repente me da chorrillo mental. **¡Gracias!**

La participación del público en el teatro desde un punto de vista terapéutico

	Página
Introducción	1
I. En busca de un público teatral participativo	8
1.1 La relación del público con el hecho teatral	8
1.2 Orígenes del Teatro	14
1.3 Ritual Egipcio	15
1.4 Teatro Griego	18
1.5 Teatro Latino	25
1.6 Teatro Medieval	29
1.7 Teatro de los Siglos de Oro Español	31
1.8 Teatro Isabelino	35
1.9 Teatro del Renacimiento Italiano	39
1.10 Teatro Neoclásico Francés	41
1.11 Teatro Romántico	44
1.12 Teatro Realista	48
1.13 Teatro Naturalista	51
1.14 Teatro de Arte de Moscú: Constantin Stanislavski	53
1.15 Teatro Simbolista	56
1.16 Teatro de Vanguardia	60
1.17 Vsevolod Meyerhold	63
1.18 Nicolás Evreinoff	68
1.19 Teatro Épico: Bertolt Brecht y Erwin Piscator	73
1.20 Antonin Artaud	88
1.21 Jerzy Grotowski	97
1.22 Richard Schechner	103
1.23 Peter Brook	114

II. La terapia	122
2.1) Generalidades sobre la psicoterapia	122
2.2) Una interpretación escénica de Freud	130
2.3) El teatro como terapia	155
2.3.1) Psicodrama	156
2.3.2) Escenoterapia	168
2.3.3) Dramaterapia	179
III. La participación del público en el teatro desde un punto de vista terapéutico	191
3.1) El público participa	191
3.2) Modelo terapéutico de la participación del público teatral	198
3.2.1) Elección de la obra	201
3.2.2) Análisis del texto	203
3.2.3) Trabajo de dirección	204
3.2.4) Estructura de la obra	205
3.2.5) Evaluación del proyecto	208
Conclusiones	211
Bibliografía	214

Introducción.

Una función que tiene el arte es la liberación causada gracias al placer estético que se puede sentir, si y sólo si el individuo se involucra y reacciona con lo que siente al estar ante una obra artística. Por ejemplo, en **Fenómeno** de Remedios Varo; *puedo ver que un hombre es la sombra de su propia sombra; cambia la perspectiva si me fijo más en lo que siento al observarlo, que en lo que veo; en el momento en que me dejo llevar por lo que siento me acerco a mí, a mis carencias, a mis atributos, a mis virtudes, a mis defectos y a mis circunstancias, puedo vislumbrar la puerta que me conduce a la liberación de mi propio ser, producida por el contacto que he tenido conmigo mismo por medio de esta obra de arte:*



La creación artística lleva al público a una recreación, que carga la obra de arte con los referentes de cada espectador, provocando que el lienzo o la piedra adquieran vida, el público hace vivir a la obra de arte cuando se inmiscuye con ella. También sucede un fenómeno contrario: al ver sólo una obra de arte y no recrearla, se queda en lo inadvertido, y esto producirá que se convierta en un objeto cualquiera, que no cumpla con su función liberadora, si acaso, se puede convertir en un objeto que sirva sólo para la distracción u ornamento.

Por el lado de la creación, muchas veces los artistas estamos motivados, más por crear un mundo inhabitable, que por expresarnos, y pienso que nuestra función social como creadores, es buscar en esta expresión – cualquiera que sea–, la de los demás, pues el artista debería llegar a la

intimidad de cada uno de los espectadores y orientarlo a la creación, guiarlo en el camino que ha de conducirlo hacia su propio encuentro.

Ahora bien, el teatro también cumple con estas funciones, pues *“el hombre, en el sentido de especie, sólo puede hacer cuestionamientos más profundos de su existencia y de la existencia del mundo a la religión y al teatro”*¹, y cuando el ser humano se cuestiona, entra en crisis al tratar de buscar una solución, y provocar cambios durante este proceso.

Por eso el teatro al cuestionar y poner en crisis al ser humano, ofrece grandes posibilidades de caminos a seguir, razón por la cual el teatro brinda una visión liberadora de dichas crisis ya que puede incitar al cambio; y ésta es la razón de ser del presente trabajo.

Pienso que este cambio se puede producir por medio de un teatro con matices terapéuticos, es decir, un teatro que procure cambios, *no como una cura*, sino como una forma de mostrar diversas respuestas a los cuestionamientos y crisis propias del ser humano para *transformar* la realidad en la que vivimos.

Aristóteles, hace 2,500 años aproximadamente, nos decía que el teatro, en específico la tragedia, debía producir una cura en los espectadores: A esto le llamó catarsis, que quiere decir purga en sentido literal.

Proponemos un teatro terapéutico, basado en la idea griega del uso catártico del drama, tal y como Blatner lo expone:

*...los antiguos griegos utilizaban el drama como un ritual para evocar una catarsis de grupo. Mientras los otros medios artísticos también han servido para expresar sentimientos e imágenes, fue el drama el que utilizó totalmente el elemento colectivo para objetivizar las corrientes cruzadas de las almas y los dilemas de la condición humana.*²

La catarsis en el teatro puede producirse por medio de la creación y de la recreación; se entiende por creación a la parte espectacular: actuación, dirección, producción y dramaturgia; y, por recreación: al proceso en el que el espectador dota con sus propios referentes al espectáculo. Son llamados

¹ Lucina Jiménez. *Teatro & públicos, el lado oscuro de la sala*. Escenología, México, 2000. Pág. 56

² Blatner, *Psicodrama*. Pax, México, 1986. Pág. VIII

referentes el conjunto de vivencias que un individuo ha tenido a lo largo de su vida y que han dejado huella de alguna forma, es decir, la historia personal.

Bajo la perspectiva de la catarsis como terapia, se podría hablar de la conformación de una diada, en la que el terapeuta es un conjunto de personas coordinadas bajo el mando del director, apoyado por el autor dramático, los actores, los diseñadores, la producción y los realizadores; y dentro de esta diada, el espectador conformaría al paciente.

El público al participar en un evento social de cualquier índole, y de modo particular en el teatro, se siente expuesto al otro, siente miedo de que se vean sus carencias y debilidades; entonces, si opta por la pasividad, se queda en el mismo nivel, gana muy poco y su acción se reduce en *observo, participo sin ningún compromiso, no espero nada de mí, ni del otro, y tal vez critique o me divierta, bloqueo lo que siento, me quedo sentado y callado*.

Del lado del escenario, si el creador no tiene ganas de comprometerse ni con lo que es, ni con lo que hace, se escuda en el personaje, cree mantener un compromiso con la fama, con ver cómo acrecenta su currículum y lo que más le puede preocupar con respecto al público es la cantidad de entradas que hubo en la función, sin interesarle cual fue el efecto que produjo su trabajo en cada individuo que lo observó.

Al pensar en un proceso que conduzca al individuo a una catarsis, a una cura, es necesario que el espectador vea las cosas de diferente perspectiva, lo ideal sería: *observo, me dejo sentir, participo en el proceso creativo, vuelo estando sentado, me convierto en Dios, el ser omnipresente que maneja al humano a su antojo, en el titiritero del mito, lo que me conducirá a comprometerme con mi creación*; al mismo tiempo que el artista se convierte en el guía, en el ente que muestra el camino para regresar a lo más profundo del ser, y logra un compromiso consigo mismo, con lo que hace y finalmente con los demás.

Por lo tanto, la catarsis se puede producir por la confrontación del espectador en escena consigo mismo –ayudado por la relación creada entre el artista y el público–, no para despertar a una realidad social, sino para

despertar en mi realidad, que me sirva para comprender y aceptar a los demás, a mi mundo y sobre todo a mí mismo, para después cambiar.

Ver a la catarsis como un cambio, es decir, como el resultado de un proceso terapéutico, nos conduce a la manera en como se puede abordar dicho cambio. Y la manera que se ha elegido en esta ocasión para llegar a ella es la participación del público en el teatro.

Pienso que la participación del público en el teatro puede servir como un medio de terapia breve e indirecta, en la que cada participante pueda adquirir conciencia de sí mismo y de su entorno, para después producir cualquier tipo de modificación en las perspectivas de cada espectador.

Es importante que diga que por medio de la participación el público teatral encontrará una forma para tomar conciencia, ya que para la época en la que vivimos es necesario que el ser humano voltee a ver lo que es, lo que ha sido y lo que será; lo que es logrado por medio del teatro si el espectador se involucra en la acción dramática mediante su participación, pues *“La interacción produce resultados terapéuticos”*³ tal y como lo dice Moreno.

Finalmente la visión terapéutica de la participación del público en el teatro debe hacerse desde la estética, desde el lenguaje teatral, ya que a partir de ahí, el *espectador-paciente* no pondrá tantas resistencias, se dejará fluir por el simple hecho de disfrutar lo que siente al presenciar una obra de teatro, y de esta forma se alcanzarán los objetivos propuestos por el arte dramático.

Al no tener claros estos objetivos, ni mucho menos la función del teatro, el público se aleja del hecho escénico, dejando el destino de la representación en la televisión como elemento primordial de la interpretación en la vida cotidiana. Luis de Tavira en una entrevista a Lucina Jiménez dice que

...el problema [de que el público se retire del teatro] proviene de la conexión que podemos hacer entre lo que hacemos y la necesidad social del teatro, y ésta es la que está confundida, oculta, la que no hemos acabado de discernir. Por eso lanzamos una oferta que el público no corresponde⁴,

³ Jacob Levy Moreno, *Las bases de la Psicoterapia*. Lumen, Buenos Aires, 1995. Pág. 16.

⁴ Lucina Jiménez, *Op. Cit.*, Pág. 189.

y creo que la solución a este problema la plantea Aristóteles hace 2500 años, con el goce estético que conduce a la catarsis; es en este punto donde se inserta el teatro que propongo, en la que la ganancia que obtiene el público al observar una puesta en escena es una terapia que conduce a la liberación del ser.

*Tres factores integran el teatro: El público, El actor y El autor teatral. Si uno de estos tres factores es más débil que los demás, se produce un desequilibrio que amenaza seriamente la labor artística del teatro. De ahí arranca en realidad, toda crisis teatral: de la deficiencia o ausencia de uno de esos tres factores.*⁵

El equilibrio entre los sistemas biológico, social y psicológico es a lo que se denomina salud, ésta es equivalente en el teatro a la armonía entre los tres sistemas que menciona Fernando Wagner: el público, el actor y el autor teatral, cuando uno de estos tres sale de orden, se rompe el sistema de comunicación y los códigos que son usados se pierden por la falta de referencia hacia los otros dos. La tríada fundamental se transforma, si lo vemos de un punto de vista más social, y se convierte en: *creación, producción y recepción*, siendo ésta última la correspondiente al público.

El presente trabajo se enfocará a estudiar la participación del público, desde un punto de vista terapéutico, pues creo que por medio del teatro se pueden cubrir y curar ciertas necesidades que el individuo tiene, las cuales atañen a los tres sistemas que componen a la personalidad.

Partiendo de la importancia que tiene el público en el fenómeno teatral, hemos decidido desarrollar un estudio sobre el espectador y su participación dentro del hecho teatral: *“El autor dramático no habla al público, sino en la medida exacta en que habla del público”*⁶. La importancia del público radica en que es la materia prima de cualquier creación artística, ya sea el humano *per sé* o las percepciones que tiene del mundo, lo que incluye a todo el cosmos.

Carmen Galindo en un manual de investigación nos dice:

⁵ Fernando Wagner, *Técnica teatral*. Labor, España, 1952. Pág. 5

⁶ Pierre Touchard, *Apología del teatro*. Fabril, Argentina, 1961. Pág. 85

...si bien cada redactor tiene una personalidad propia, es necesario considerar al público que se dirige. El vocabulario y las alusiones (los sobreentendidos) varían según se escribe para un diario, dirigido a todo mundo, o para una revista especializada, destinada de manera fundamental a los colegas. Sin exagerar las concesiones, el redactor no debe emplear términos eruditos ante un público lego, tampoco ponerse demasiado didáctico entre colegas que, por decirlo así, pueden entender con un guiño de ojo...⁷

La autora nos habla con respecto al escritor de oficio, pero esto es muy aplicable a toda la gente que se dedica a comunicar. El estudiar hacia qué espectador irá dirigido nuestro mensaje nos ayudará a comprender el fenómeno teatral, así como obtener los referentes necesarios que nos auxiliarán en la tarea escénica. Añade además: *“Esto último sin descuidar la claridad, que debe constituir uno de los ejes fundamentales si en realidad queremos ser leídos y comprendidos”⁸*, si bien el arte puede ser una metáfora de los problemas cotidianos, éstos deben estar presentes en dicha metáfora, deben hacerse patentes para que la finalidad de la obra pueda llevarse a cabo.

El hombre es un ser social por naturaleza que necesita de las vivencias de la sociedad para ser, por ejemplo, aprendemos de la gente que está a nuestro alrededor, padres, maestros, hermanos, tíos... Además aprendemos, actualmente, de los medios de comunicación, de lo que percibimos en la calle, es decir aprendemos de nuestro entorno físico y social.

...nuestra propia existencia, o digamos más bien la de la cultura, es una representación teatralizada de los instintos y de las pulsiones. La sexualidad, la muerte, el intercambio económico o estético, el trabajo, todo es manifestado, interpretado. El hombre es la única especie dramática...⁹

Para decir que el teatro con fines terapéuticos puede ser factible y hasta necesario en la actualidad, me baso en la relación que ha tenido la sociedad con el teatro a través de su historia, en posturas escénicas con respecto a la participación del público en el teatro (*Brecht, Artaud y Schechner*), en el texto **Personajes psicopáticos en el teatro** de Sigmund Freud, algunas

⁷ Carmen Galindo, et. al., *Manual de redacción e investigación*, guía para el estudiante y el profesionalista. Grijalbo, México, 1997. Pág. 41

⁸ *Ibidem*.

⁹ Jean Duvignaud, *Espectáculo y sociedad, del teatro griego al happening: función de lo imaginario en la sociedad*. Tiempo Nuevo S.A., Venezuela, 1970. Pág. 16

psicoterapias dramáticas (*Psicodrama* y *Dramaterapia*), para integrar todos estos elementos en la propuesta de un teatro terapéutico indirecto y participativo.

El presente trabajo está dividido en tres partes: la relación de la sociedad con el teatro, las bases terapéuticas del teatro y por último una propuesta de dramaturgia escénica en la que uno de los objetivos principales es proporcionar al espectador una terapia breve.

La primera parte es una conceptualización del teatro que se busca, que incluye la participación del público en el teatro, la relación del teatro con la sociedad, los puntos de vista de algunos teóricos teatrales que proponen aspectos que existen o pudiesen haber en el teatro actual, además de homogeneizar diferentes conceptos que se utilizarán a lo largo del presente trabajo.

En las bases terapéuticas se expondrá un acercamiento de lo que es una psicoterapia, así como el lenguaje utilizado dentro del ambiente terapéutico; se revisará el texto de Freud que propone un teatro que sirva para curar al espectador, para que, a partir de éste y otros elementos se integre una interpretación escénica de la teoría freudiana; además se expondrán diferentes modalidades terapéuticas que han utilizado al teatro como terapia, tal es el caso del *Psicodrama*, la *Escenoterapia* y la *Dramaterapia*.

Es necesario hacer la siguiente advertencia: no queremos hacer *Psicodrama* ni *Dramaterapia*, lo que se desea es que a partir de que el público participe en una obra teatral, pueda darse cuenta de las barreras que le afectan para vivir plenamente, y de la posibilidad de respuestas que tiene para enfrentarlas, de las posibilidades de cambio que tiene a su alcance, y esto es, precisamente, lo que se busca en la tercera parte.

La última parte del presente trabajo está integrada por una pequeña propuesta escénica que es el parteaguas para mis futuras investigaciones teatrales. Además, define parte de mi estilo escénico, mi forma de trabajo y mi visión de lo que es el teatro.

I.-En busca de un público teatral participativo

*Pero algo se mantenía vivo, pese a su apariencia
Degradada, persistían los actores y el público...*
J. B. Priestley. El maravilloso mundo del teatro.

1.1) La relación del público con el hecho teatral

Cada sociedad ha definido al **teatro** de diferentes maneras. En torno a dichas definiciones se han desarrollado diferentes ideas con respecto a la relación que guarda el arte dramático con la sociedad y las circunstancias que lo rodean. Expresa Touchard que el teatro: *“en modo alguno constituye un valor inalterable y constante, dado que varía de siglo en siglo, cuando no de año en año, y varía de acuerdo con los pueblos, las regiones y las clases sociales”*¹⁰.

Así visto, el teatro, se admite que sus valores variarán según la percepción de cada sociedad o grupo de personas y dependerá del punto en el que se encuentre; variará la percepción que se tenga hoy de la que se tenga mañana; por lo tanto, generar una definición general acerca de lo que es el teatro es casi imposible pues cada tiempo y cada persona tendrá la suya y esta definición de teatro será mutable según el *punto* en el que *esté*. Sin embargo, se pueden mantener algunas constantes en las definiciones que estudiaremos en el presente apartado.

El ser humano, debido a que es la única especie dramatizada, mantiene una estrecha relación con el hecho teatral, somos una *“mutación ligada con la multidiversidad de papeles sociales asignados a las mujeres y a los hombres”*¹¹, siendo esta mutación la que nos hace seres teatrales.

Dicha mutación está ligada a nuestra personalidad, porque es una forma que le permite al ser humano sobrevivir dependiendo la circunstancia en la que se encuentre. Por definición etimológica Personalidad es una palabra que proviene del latín y que significa *“persona, máscara **teatral** que el actor*

¹⁰ Touchard, *Op. Cit.*, Pág. 85

¹¹ Antonio Delhumeau, *El hombre teatral*. Siglo XXI, México, 1983. Pág. 16

llevaba puesta durante toda la obra"¹². Al ocupar la máscara adecuada para cada circunstancia, el ser humano puede sentirse a salvo.

La definición de personalidad propicia una analogía entre la existencia humana y el teatro; se puede advertir que es ésta una incipiente vinculación del drama griego o de la Commedia dell'Arte, en tanto que el uso de máscaras podrían significarse a sí mismas como una alegoría de nuestra vida.

Esta máscara sirve para que el ser humano se explique y se enfrente al mundo, es decir, comportarse "*de una forma adecuada a[] ambiente*"¹³, y esto se realiza por dos vías: la evolución y el aprendizaje; lo que conduce a recordar el refrán que cita: "*el pez grande se come al pequeño*", o sea, que sobrevive el más fuerte, el que se adapta, y en el caso del humano, la personalidad ayuda para que se dé dicha adaptación. La personalidad, en el humano, provocará que pueda existir una adaptación a situaciones y circunstancias nuevas, que serán afrontadas de alguna manera.

La personalidad "*es, esencialmente, el elemento estable de la conducta de una persona, su manera de ser habitual, lo que la diferencia de las demás*"¹⁴; y, según Gordon Allport (1937), es una organización que se compone de tres sistemas que se relacionan entre sí: sistema biológico, sistema psicológico y sistema social, cada uno de ellos mantendrá una relación constante con los otros. Por tanto, la personalidad es el resultado del temperamento o carácter más la circunstancia, es decir, se darán respuestas o reacciones pertinentes a cada estímulo o acción que provenga del exterior del individuo.

Otro elemento que se relaciona con la personalidad es la **estructura caracterológica defensiva**, de la que hablan Alexander Lowen y el maestro Rodolfo Valencia. Dicha estructura es un elemento de la personalidad, según estos teóricos, con la que se soportan y enfrentan los embates de la vida que se desarrolla a lo largo de la historia personal de cada individuo.

La estructura caracterológica defensiva es "*un patrón especial de defensa tanto en los niveles psicológicos como en los musculares, que lo distingue [al*

¹² Sillamy, *Diccionario de Psicología*. Paris, Larousse, 1969. Pág. 243

¹³ John Anderson, *Aprendizaje y memoria, un enfoque integral*. Mc Graw-Hill, México, 2001. Pág. 1

¹⁴ Sillamy, *Op. Cit.*, Pág. 243.

individuo] *de los demás*¹⁵, conformándose como una armadura que le permite al organismo sobrevivir en una pugna entre una sociedad que impone normas y un conjunto de necesidades que deben ser satisfechas, además le permitirá defenderse de las percepciones adversas que provengan del exterior.

Además de la estructura caracterológica defensiva, existen los **mecanismos de defensa** para mantener al individuo “tranquilo” aparentemente. Éstos surgen como una respuesta a las exigencias del ambiente, las necesidades, los deseos y las normas que se contraponen unas con otras, y que por alguna causa estos conflictos, afectos o problemas han sido reprimidos, por lo que se puede decir, que están al servicio del yo.

Los mecanismos de defensa son inconscientes, puesto que actúan sin que el individuo tenga conciencia de lo que ha reprimido. Además distorsionan la realidad, porque no le permiten percibir al individuo los acontecimientos que suceden en su entorno. Otra característica importante, es que en su totalidad son inútiles, ya que sólo desperdician la energía del individuo para reprimir o negar el conflicto, en lugar de solucionarlo; a excepción de la sublimación, [mecanismo de defensa que será abordado en el siguiente capítulo].

Ahora bien, la personalidad junto con la estructura caracterológica defensiva, juegan un papel importante en la adaptación del individuo en su medio, lo que se puede ver reflejado, en el surgimiento del teatro. Desde el momento en que el ser humano comenzó a representar algún rol para dominar, sobrevivir o perder el miedo hacia aquellos fenómenos que lo amenazaba, tuvo la necesidad de explicarse el origen de las cosas al enfrentarse a situaciones y circunstancias que desconocía:

En todas las épocas, los seres humanos se han hecho preguntas de este tipo [filosóficas]. No se conoce ninguna cultura que no se haya preocupado por saber quiénes son los seres humanos y de dónde procede el mundo...¹⁶,

Mediante los mitos el ser humano ha buscado la manera de afrontar aquello que lo amenaza y al no encontrar respuestas únicas, se vio en la necesidad de comenzar a creer en algo: la naturaleza; que fue dotada de vida

¹⁵ Alexander Lowen, *Bioenergética*. Diana, México, 1993. Pág. 143.

¹⁶ Jostein Gaarder, *El mundo de Sofía, novela sobre la historia de la filosofía*. Patria / Siruela, México, 2001. Pág. 14.

humana, es decir, se hizo de ella una prosopopeya¹⁷, y es así como el ser humano crea a dios, o a una serie de dioses. Esta creación, compleja y rebuscada, puede interpretarse como un empeño por animar o humanizar las fuerzas del cosmos, que han de mantener un estado de equilibrio natural.

Con el fin de aferrarse a su esperanza de vida, el ser humano tuvo que realizar actos de fe que le permitieron creer que las situaciones seguirían siendo favorables. Dicha creación de seres con poderes sobrehumanos son abstracciones sobre conceptos claros, distintos, perfectos y sumos que “*corresponden a los elementos personales y racionales que el hombre posee en sí mismo, aunque en forma más limitada y restringida*”¹⁸. Las abstracciones, poco a poco se comienzan a organizar para originar la religión.

Dichas abstracciones conforman al **mito** –que ha sido un elemento fundamental para el teatro, sobre todo en su nacimiento y en su necesidad social–. Los mitos son, para Walter Brugger:

*según la concepción reciente, una reunión de imágenes de idéntica orientación, que se van acumulando en el subconsciente de las generaciones y en las que se expresan, en símbolos, determinados aspectos de la vida humana. No sirve tanto para aclarar (racionalmente) cuanto para dominar mentalmente la realidad exterior y para acoplarse a ella. No está limitado al pasado o a una determinada época, sino que constituye una concepción del universo a la que puede acudir en todos los tiempos una humanidad ingenua. El **mito natural** resulta de la consideración ingenua de la naturaleza; el **mito cultural**, de la reflexión posterior sobre el precedente desarrollo de la cultura. El mito no posee de suyo carácter religioso, pero puede combinarse con representaciones religiosas.*¹⁹

Por lo tanto, los mitos existen para explicar de manera “*intuitiva y gráfica, la concepción del universo y de la vida, las más de las veces personificada, en la que lo plástico no es mera alegoría externa de lo conceptual, sino que forma con ello una indivisa unidad originaria*”²⁰, lo cual quiere decir, que un mito explica la forma y el contenido de una experiencia percibida por el ser humano.

¹⁷ Figura retórica que consiste en dotar de cualidades humanas un objeto no humano.

¹⁸ Rudolf Otto, *Lo Santo, lo racional y lo irracional en la Idea de Dios*. Revista de Occidente, Madrid, 1965. Pág. 11

¹⁹ Walter Brugger, *Diccionario de Filosofía*. Herder, Barcelona, 1988. Pág. 371.

²⁰ *Ibidem*.

*“El mito combina un elemento teórico y un elemento de creación artística”*²¹, existiendo en esta combinación un parentesco con la poesía como una forma en la que el ser humano expresa sus experiencias. La poesía y el mito se yuxtaponen en su origen y dan lugar a la literatura y al teatro.

El mito al comenzar con el proceso de sistematización se conforma como un conjunto de ideas que cada vez se torna más complejo sobre las posibles explicaciones que el individuo posee acerca de la naturaleza y origina: seres capaces de modificar los fenómenos naturales. La divinidad, en su desarrollo, no sólo tiene poderes sobre las fuerzas naturales, sino que también adquiere facultades en los destinos del ser humano: Dictamina leyes, y de esta forma se convierte en una guía para la sociedad. De la misma forma la poesía comienza a evolucionar y se genera el drama.

La Religión comienza a representar aquellos mitos para su mejor comprensión, y poder materializar, de esta manera, las historias divinas que exponen un conjunto de normas que la sociedad desarrolló para vivir mejor. De esta representación divina nace el teatro, que en la actualidad expone situaciones para abrir al individuo a nuevas experiencias sensoriales, emotivas, conductuales y cognitivas.

Martín Alonso nos explica que la **religión** es un *“conjunto de creencias o de dogmas acerca de la divinidad, de sentimientos y temor hacia ella, de normas morales para la conducta individual y social y de prácticas rituales, principalmente la oración y el sacrificio para darle culto”*²², características que también están presentes al ser el teatro un derivado de la religión.

*“El mito no constituye un sistema de credos dogmáticos. Consiste, mucho más, en acciones que en meras imágenes o representaciones”*²³. La acción es la base del mito, y por ende, del teatro, pues al ser una explicación del mundo, se convierte una acción definida. Se puede realizar una analogía entre el mito, el teatro y la religión, por medio de la acción, pues en ella es donde radica el origen y función de las tres manifestaciones mencionadas arriba.

²¹ Ernst Cassirer, *Antropología filosófica*. F.C.E., México, 2001. Pág. 117.

²² Martín Alonso, *Enciclopedia del Idiotoma*. Aguilar, México, 1988. Pág. 3571.

²³ Cassirer, *Op. Cit.*, Pág. 123.

Es conveniente diferenciar los términos: Mito y Religión, conceptos que a veces se han llegado a confundir. El Mito *“parece a primera vista un puro caos, una masa informe de ideas incoherentes y vano y ocioso tratar de buscar sus razones. Si algo hay que puede caracterizar al mito es el hecho de que está «desprovisto de rima y de razón»*²⁴; es decir, las abstracciones que se mencionaban arriba, no tienen una estructura organizada; mientras que la religión

*...sigue siendo un enigma no sólo en un sentido teórico sino también ético; se halla cargada de antinomias teóricas y de contradicciones éticas. Nos promete una comunión con la naturaleza, con los hombres, con los poderes sobrenaturales y con los dioses mismos...*²⁵,

Podría decirse de manera apresurada que la Religión es un sistema social que puede explicar el mundo e imponer un orden a la sociedad que *“en sus formas más elevadas, los preceptos máximos constituyen la moral con sus premios y castigos”*²⁶.

*“En el desarrollo de la cultura no podemos fijar el punto donde cesa el mito y comienza la religión”*²⁷, ya que están íntimamente ligados. El Teatro ha evolucionado y con el paso del tiempo se ha convertido en una manifestación artística que no ha sido sólo Mito, ni Religión, sino que ha sido algo distinto, algo aparte que en su desarrollo, la sociedad le ha dotado nuevas utilidades o funciones.

El mito al comenzar a concretizarse mediante la acción se convierte en **rito**, se pide a los dioses que continúen prestando ayuda al hombre. Existe un temor de que falte algo imprescindible para la subsistencia de la especie, por ejemplo, la escasez de las lluvias que para evitarlo se elaboran representaciones en las cuales existe danza, pintura, vestidos especiales, un lugar especial consagrado al dios, y al unir estos elementos por medio del sacrificio y comunión, se le pide a la divinidad que siga abasteciendo de lluvias a la comunidad.

²⁴ *Idem*, Pág. 113.

²⁵ *Idem*, Págs. 113 y 114

²⁶ Maurisof, *La Idea de Dios entre los pueblos prehistóricos*. <http://abcdioses.noneto.com>

²⁷ Cassirer, *Op. Cit.*, Pág. 135.

Martin Alonso nos proporciona una acepción de **rito**: “conjunto de reglas establecidas para el culto y ceremonias religiosas”²⁸, por lo cual un rito será la relación que establezca una sociedad con la divinidad adorada.

Con el hombre surgió en la historia de la vida, la capacidad de reflexión, la de transformar un universo que no estaba hecho a su medida: el hombre se encontraba desamparado en un mundo pleno de peligros y de acontecimientos incomprensibles. Vivía en perpetuo estado de alerta, entre el asombro y el terror, atento a todo signo y ávido de revelaciones, puesto que de ello dependía su vida misma...²⁹

lo cual hace del ser humano, el primer animal que puede expresar aquello que siente, aquello que le afecta, comienza a interpretar los signos y revelaciones que se le presentan en su vida cotidiana.

Después de mantener una lucha contra el mundo, entabla otra batalla de carácter más racional; se confronta con lo desconocido, con el origen de todas las cosas, con la naturaleza, y es así como nacen los mitos; el ser humano encuentra en la magia, los mitos, y posteriormente en la religión, la respuesta a estas incógnitas, y “a partir de danzas, signos e imágenes estos hombres idearon una serie de rituales”³⁰. Según Châtelet, “en el principio está la religión, el mito y la poesía”³¹, que otras palabras significaría que las creencias, la ciencia y el arte, son ejes fundamentales de la vida humana.

1.2) Origen del teatro

En Occidente, se tiene la idea de que el teatro nace del rito griego; algunos investigadores como Baty y Chavance, pueden ubicar este nacimiento en los ritos de Egipto; otros como (Kazuya Sakai) mencionan que este alumbramiento se da en el Oriente; y hay otro teatrero que postula que el Teatro nace de un rito, y que analizando la historia, se puede encontrar que los ritos tienen un origen común en los albores de la humanidad, en la prehistoria, “es cierto que las cuevas del paleolítico para rituales de procreación

²⁸ Martín Alonso, *Op. Cit.*, Pág. 3637.

²⁹ Silvia Sigal y Moissev, et. al., *Historia de la cultura y del arte*. Alambra, México, 1996. Pág. 12.

³⁰ *Idem*, Pág. 14.

³¹ Francois Châtelet, *Historia de la filosofía, Ideas, doctrinas*. Espasa-Calpe, España, 1983. Pág.18

constituyen los primeros teatros³², dice Schechner. A excepción del teatro griego, éstas pueden ser formas parateatrales, es decir, no son propiamente teatro como se conoce en la actualidad, ya que les falta algún elemento para serlo: tener la conciencia de ser público o actor, la función estética, psicológica y social.

Si se elige la postura de Schechner, se puede decir que el teatro es el producto de las distintas explicaciones que el ser humano daba a lo desconocido; que la sociedad al sentirse amenazada con temor ante algún fenómeno o amenaza, representado por un dios, produce un medio que logre calmar a la divinidad, a la naturaleza, para ganársela, conocerla, tratar de dominarla y si se puede controlarla.

Según Henri Breuil, las manifestaciones artísticas más antiguas se originaron en las representaciones en las que un hombre imitaba las actitudes de algún animal, se disfrazaba con sus pieles y se pintaba el rostro y el cuerpo para reproducirlo al tiempo que danzaba para realizar ritos propiciatorios...³³,

El ritual y el teatro mantienen una relación ya que son actividades sociales, en las que participan integrantes de la sociedad, cada uno con una función específica, y a pesar de ser independientes mantienen relaciones con el otro. La importancia del ritual en el teatro es su carácter público, donde los individuos de una sociedad participan, ya sea como los encargados de accionar el ritual o como aquellos que testifican el acontecimiento.

1.3) Ritual egipcio

Según otra vertiente teórica –Baty y Chavance–, el ritual egipcio es la primer manifestación teatral que más se acerca al concepto del teatro occidental que conocemos: *“El origen cronológico e histórico de las representaciones escénicas se sitúan en Egipto, hacia el año 4000 a. C., y el texto dramático no se sabe exactamente cuando se inicia”³⁴.*

³² Richard Schechner, *El teatro ambientalista*. El árbol, México, 1988. Pág. 132.

³³ Sigal, *Op. Cit.*, Pág. 14.

³⁴ Citlali Sánchez, *De la plexa romántica El gato con botas de Tieck al modelo del teatro épico de Brecht*. Tesis. UNAM, México, 2003. Pág. 5

La preocupación acerca de lo que pudiera haber después de la muerte originó el ritual egipcio en el que *“al poder de conjuro de la imagen se añadía la magia de la palabra: las invocaciones a Ra, dios del cielo, o a Osiris, señor de los muertos, para que recibiera al difunto en su reino, para que lo exaltara como semejante a él”*³⁵. No sólo es el contenido lo que hacía mágico al conjuro, sino también la forma, la imagen y la palabra, características que también pertenecen al mito, y que permitieron una evolución del rito al teatro.

Los conjuros egipcios permitían mantener una relación entre dos personas: el individuo que lo pronunciaba y el que recibiría el beneficio del conjuro. Se establecía una relación mágica entre ambos ya que mediaba una divinidad que tenía mayor poder sobre la Naturaleza y sus procesos.

Existen ejemplos de formas dramáticas en Egipto –tales como la representación de Isis y Osiris–, cuyo sentido pertenece a los cultos religiosos: *“Tal era el símbolo del muerto que, metiéndose en la piel de las víctimas, resucita a una vida nueva”*³⁶.

El ritual adquirió características cada vez más complejas que fueron modificando la vida cotidiana y el paisaje de la sociedad egipcia: construcciones especiales para ceremonias desarrolladas en tiempos especiales: las mastabas, pirámides, templos, sarcófagos, hipogeos...–, espacios destinados para conseguir una eternidad divina. Estas construcciones podrían verse como una confirmación de diversos mitos y de la acción con que proveen al ritual mortuario.

En Egipto, los rituales se realizaban principalmente durante la construcción de los espacios mortuarios. Así *“en vez de asegurar la inmortalidad de un hombre –un rey, por ejemplo– se trataba de perpetuar el culto, y por medio de él la salud eterna de un dios”*³⁷.

Además de los rituales «arquitectónicos» había otros ritos que pertenecían al terreno del teatro, como el caso de las representaciones dramáticas de los misterios de Osiris en Abydos, mencionados por Baty y Chavance. Osiris es

³⁵ Margot Berthold, *Historia social del teatro*. Guadarrama, España, 1974. Pág. 16

³⁶ Gaston Baty y Chavance, *El arte teatral*. México, F. C. E., 1996. Pág. 19

³⁷ *Idem*, Pág. 19.

un dios egipcio, al que los estudiosos lo han relacionado con Dionisos, pues su presencia tiene como común denominador la muerte y la resurrección.

El mito de Osiris surge por la necesidad de creer en un «más allá», pues “su muerte y resurrección simbolizan la sucesión de las estaciones y permiten a los hombres esperar una vida nueva”³⁸. Los egipcios y también los griegos justifican por medio de este mito el paso del tiempo que afecta a la vida cotidiana.

Se sabe que Nut y Geb son los padres de Osiris, Isis, Neftis y Seth. Este Seth envidia el poder, los privilegios y el amor que los humanos le profesan a Osiris, por lo que decide conspirar contra su hermano. Los conspiradores engañan a Osiris y lo meten en un ataúd que tiene sus medidas exactas, luego “se lo llevan procesionalmente, lo bajan al río, lo sumergen en el agua y ésta lo arrastra hasta el mar”³⁹. Luego, será buscado por su hermana y esposa: Isis, quien lo encuentra hasta el puerto de Biblos, juntos regresan a Egipto y lo esconde.

*Seth, siempre tan vengativo, se entera de las actuaciones de Isis. Se inquieta y no encuentra reposo hasta que descubre el escondite del cuerpo de Osiris. Entonces se apodera del cadáver, lo despedaza y dispersa los trozos por todo Egipto. Trece ciudades lo han recibido...*⁴⁰

Tras de esta dispersión, Isis y Neftis logran reunir los pedazos de su hermano y con la ayuda de otros dioses resucitan a Osiris, luego se culmina el enlace ya que Isis y Osiris engendran un hijo llamado Horus, que será escondido por Isis; ella esperará a que crezca para que venga a su padre y ocupe su trono.

De esta forma Osiris se convierte en el dios venerado como dios de la fertilidad. “En las fechas críticas de la leyenda de Osiris –la muerte, el entierro y la resurrección– tenían lugar grandes fiestas que incluían numerosos comparsas y una escenificación importante” en las cuales participaban la mayoría de los egipcios, aunque “los sacerdotes eran sus organizadores y colaboradores”⁴¹. El pueblo acompañaba al dios representado y se lamentaba

³⁸ Fernand Comte, *Las grandes figuras mitológicas*. Del Prado, Madrid, 1992. Pág. 161.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*, Pág. 163.

⁴¹ Berthold, *Op. Cit.*, Pág. 20.

en el momento de su muerte. Los egipcios participaban de la muerte y resurrección de Osiris con un desenlace en la que terminaban comprometiéndose con la vida.

La participación del pueblo egipcio comenzaba desde el momento en que se dedicaba un tiempo especial a la representación de este mito y este ritual está presente como pilar de la vida religiosa egipcia.

1.4) Teatro Griego

Este mito se trasladó de Egipto a Grecia. La historia de Osiris asume otra recreación en Dionisos, el dios helénico del vino, y en relación con el procesamiento de la uva se concluye que también de la civilización, y en consecuencia del delirio, el desenfreno, las orgías y los éxtasis místicos.

Dionisos nace tres veces: Es hijo de Zeus y Semele a su vez hija de Cadmo y Harmonia; quien *"pide al rey del Olimpo que se muestre en todo su esplendor [persuadida por Hera], pero incapaz de sostener el fuego de los rayos cae fulminada y Zeus arranca justo a tiempo al niño que lleva en su seno"*⁴². Dionisos termina su desarrollo en el muslo del rey del Olimpo. Una vez que Dionisos nace de Zeus, los Titanes atraen al pequeño dios, que por órdenes de Hera es destazado, hervido y asado. El corazón es el único órgano que no corre con tal suerte, pues es salvado por Atenea. Apolo por órdenes de Zeus entierra los miembros de Dionisos en el Parnaso. Rea, por su parte, junta las piezas dispersas y resucita al dios muerto.

*Hera sigue persiguiéndole con su odio. Lo vuelve loco y yerra por Egipto, Siria, Asia. Llega a Frigia y es recibido por Cibele, la diosa de la naturaleza. Le hace participar en sus delirios místicos y en sus orgías y, por ella, su misma locura se convierte en una fuerza de la que se hace dueño...*⁴³

La transculturización está presente en el mito, pues Dionisos a su paso por el norte de África va a adquirir ciertas características de cada cultura, un ejemplo claro está en la vid, que es introducida a Grecia por Dionisos.

⁴² Comte, *Op. Cit.*, Pág. 82.

⁴³ *Idem*, Pág. 83

Dionisos, al finalizar el viaje utiliza una embarcación de piratas para llegar a Naxos; lo tratan de esclavizar y éste los castiga haciendo crecer dentro del navio una gran viña, que posteriormente será transformada en vino; los corsarios se vuelven locos al consumirlo y se avientan al mar, convirtiéndose en delfines.

Es interesante evocar la analogía de que en la Europa Medieval, la navegación, el “barco de los locos”, era la forma de mantener a los enfermos mentales alejados de los poblados, pues aglomerados en la nave se mandaba la embarcación al mar:

...confiar el loco a los marineros es evitar, seguramente, que el insensato merodee indefinidamente bajo los muros de la ciudad, asegurarse de que irá lejos y volverlo prisionero de su misma partida. Pero a todo esto, el agua agrega la masa oscura de sus propios valores; ella lo lleva, pero hace algo más, lo purifica; además la navegación libra al hombre a la incertidumbre de su suerte; cada uno queda entregado a su propio destino, pues cada viaje es, potencialmente, el último. Hacia el otro mundo es adonde parte el loco en su loca barquilla; es del otro mundo de donde viene cuando desembarca⁴⁴.

Esta idea había sido planteada por los griegos a través del mito de Dionisos, ya que durante la Edad Media, el barco representaba el símbolo de la locura y de la purificación; elemento simbólico que se incrustó en las representaciones dramáticas de los griegos.

De esta forma, Tespis [considerado como el primer teatrero en occidente] utilizará una carreta o carro que simula un navio y que simboliza a la vez toda la fuerza catártica del Teatro incluyendo el caos y el orden por medio de la purificación:



45

⁴⁴ Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*. F. C. E., México, 1998. Pág. 25.

⁴⁵ Tomada de <http://club2.telepolis.com/mandrágora1/historia.htm>, el 25 de octubre de 2003.

El culto a Dionisos se introduce en Grecia y este dios es una de las últimas deidades que forma parte del panteón griego. Según el mito, Dionisos, implanta sus propias festividades: las Dionisiacas, fiestas en las que todo el mundo se ponía en contacto con el vino y sus estragos: el delirio, la desinhibición, las orgías, etc.

“Los griegos imitaron también a los egipcios al dar forma dramática a sus ritos a fin de hacerlos más sorprendentes, [por lo que] el culto de Dionisos se estableció en Atenas, importado de Egipto”⁴⁶.

Eurípides, en la tragedia **Las Bacantes**, expone la historia de Dionisos y de Semele, así, Penteo, Rey de Tebas e hijo de Ágave, no acepta la muerte divina de Semele y se burla del nuevo dios y no admite su culto en la tierra tebana. Dionisos se encarga de darle un escarmiento y después de exponerlo públicamente ante el pueblo, vestido de mujer, lo lleva al lugar donde se llevan a cabo las festividades dionisiacas. Las mujeres, fuera de sí, destazaron con sus manos a Penteo creyendo que era un león. De esta forma es como Dionisos instauró su veneración dentro de los griegos.

Dionisos, dios del vino, se convertirá también en el dios de la fecundidad masculina, ya que su principal característica será su brote líquido; mientras que Deméter simboliza la fecundidad femenina representada por la tierra y por las semillas. Estos dioses tuvieron una gran importancia y les dedicaban ritos especiales: A Deméter los misterios de Eleusis y a Dionisos, las representaciones dramáticas.

Los Misterios Eleusinos eran rituales míticos en los que los individuos procuraban el contacto con Deméter en la búsqueda de su hija Perséfone. Los Misterios se caracterizaban por un recorrido en la Vía Sacra. *“Gente de todas clases: emperadores y prostitutas, esclavos y hombres libres participaban en una celebración anual que hubo de efectuarse durante más de un milenio y medio”⁴⁷.* A fin de poder participar en estos Misterios Eleusinos las personas debían conocer la lengua griega y pagar para su manutención; así como ofrecer un cerdo para el sacrificio y cubrir los honorarios de los sacerdotes.

⁴⁶ Baty, *Op. Cit.*, Pág. 21

⁴⁷ Wasson, y R. Gordon, *El camino a Eleusis: una solución de los misterios*. F. C. E., México, 1995. Pág. 54.

Cada paso en esta Vía evocaba algún aspecto de un antiguo mito que contaba cómo la Madre Tierra, la diosa Deméter, había perdido a su hija única, la doncella Core (o Perséfone), raptada por Hades, el señor de la muerte, cuando ella recogía flores. Los peregrinos invocaban a Iacchos mientras caminaban. Se creía que era él quien los conducía en su camino: merced a su ayuda podrían devolver a la reina Perséfone al mundo de los vivos.⁴⁸

El ritual continuaba en Eleusis después de atravesar un angosto puente.

Adentro del sitio, *“danzaban hasta bien entrada la noche junto al pozo donde originalmente la madre había llorado a su desaparecida Perséfone”⁴⁹*. Danzaban en honor de Deméter, Dionisos y Perséfone, luego entraban a la fortaleza de Eleusis y no se sabía más del ritual, pues estaba prohibido comunicar lo que sucedía dentro.

Dionisos, como el dios de la fecundidad, la vegetación, la vendimia y la locura, mediante festividades celebradas al inicio y final de la cosecha. La creencia era que el dios procurara fecundidad en las tierras, principalmente las que se realizan entre febrero y marzo, tiempo en que los campos reverdecen y son más prolíficos.

Durante estas festividades, se sacrificaba un macho cabrío en los campos para que fecundara la tierra. Se danzaba alrededor de la sangre derramada y se pronunciaban ciertos textos: que constituyen el origen del coro en el teatro griego.

A partir de este ritual se origina también la tragedia, que proviene de τραγος [tragos] que significa macho cabrío y de ὄδη [ode], que es cántico, o sea, el cántico al macho cabrío.

En esta festividad había procesiones de sátiros danzantes que acompañaban un carro con la estatua de Dionisos, mientras que los ciudadanos danzaban, se disfrazaban y se embriagaban.

La tragedia surgió de los coros ditirámicos entonados en honor de Dionisos. La transformación del ditirambo al drama se efectuó hasta mediados del siglo VI a.C., *“el hombre que salió del coro se convirtió en ese*

⁴⁸ *Idem*, Pág. 55

⁴⁹ *Idem*.

momento mismo en el primer autor dramático a la vez que en el primer actor⁵⁰. Podría suponerse que de esta manera surge el teatro.

*“El día en que un recitador intercaló episodios en las evoluciones del coro, la materia épica apareció como el alimento normal de los nuevos espectáculos”*⁵¹. Algunos dramaturgos griegos se percataron que al incluir a una persona que sostuviera un diálogo con el coro, la representación se haría más llamativa. Ya no sólo se narrarían las historias, sino que ser representarían los episodios dramáticos. Con el paso del tiempo, el número de sostenedores de diálogo o actores aumentó y se cree que hubo hasta cuatro actores en escena.

Se cree que el origen del teatro griego, significaba un importante acontecimiento de participación social activa, producido por el pueblo: *“Fue un arte totalmente comunal; no dirigido al recreo privado, sino a los grandes festivales públicos”*⁵². En el teatro griego el hombre se relacionaba con su ambiente, con sus relaciones personales y finalmente, consigo mismo. *“La multitud congregada con el teathron no era únicamente espectadora, sino, en sentido literal, participante”*⁵³. Desde que el mito pasó a ser teatro, mediante el rito, los espectadores participaban activamente, pues conocían y sostenían aquellas historias que contenían una explicación de la realidad.

En el inicio las temáticas eran de carácter religioso, con el tiempo se fueron humanizando, gracias a la naturaleza semihumana de Dionisos, por tal motivo, el teatro se convirtió en un arte alejado del ritual.

El teatro griego nace de la participación de la comunidad en un ritual, en un lugar y en un tiempo especial. *“La voluntad de toda una ciudad, de todo un pueblo cuidadoso de su grandeza, concurría al esplendor del teatro. Esa voluntad haría de él, poco a poco, el arte supremo”*⁵⁴.

Los efebos realizaban una procesión con la estatua de Dionisos, la cual era colocada en la timele –columna corta que estaba en el centro del coro–, de

⁵⁰ Macgowan, *Las edades de oro del teatro*. México, F.C.E., 1997. Pág.16

⁵¹ Baty, *Op. Cit.*, Pág. 27.

⁵² *Idem*, Pág. 11

⁵³ Berthold, *Op. Cit.*, Pág. 118.

⁵⁴ *Idem*, Pág. 26.

esta manera era el dios quien presidía la tetralogía: tres tragedias y un drama satírico, como *La Orestíada* de Esquilo⁵⁵.

Una vez en el teatro, los espectadores intervenían en la acción dramática al ser representados por el coro.

Escénicamente, el coro relacionaba al público con la escena, es decir, al pueblo con el mito. *“El coro no era actor ni espectador. Era, más bien, una especie de enlace con los espectadores, que hacía al auditorio sentir una participación más estrecha en la obra”*⁵⁶.

El proceso de proyección que se gesta entre el público y el coro es semejante al mecanismo de proyección que psicoanalíticamente consiste en *“atribuir inconscientemente a otros, y, más en general, a percibir en el mundo exterior, las propias pulsiones y los conflictos internos”*⁵⁷. El espectador se hacía presente en escena mediante su identificación con el coro.

La proyección del espectador en el coro funcionaba porque *“era un instrumento para expresar una emoción completa y última ante hechos terribles o notables”*⁵⁸, encontrando sus referentes en el propio ser humano, ya que cada individuo tiene posibilidades para proyectarse y vivir una catarsis⁵⁹.

Dramáticamente el coro también representa la unión entre el autor [mito] y el público, pues *“traducía el sentimiento del autor a un medio diferente”*⁶⁰. Cuando el coro realiza esta traducción: *“Llevaba al auditorio emociones que los personajes de una comedia no siempre podían comunicar en toda su intensidad, o emociones que no podían expresarse en palabras ordinarias”*⁶¹, Así se lograba una mejor identificación entre el espectador y el mito.

La poesía también fue utilizada como lenguaje por el coro; el dramaturgo presente mediante los diálogos estructurados dramáticamente y aquellas emociones o experiencias terribles –como en el caso de la tragedia– cuando eran expresadas como algo que podía escucharse: *“El coro transformaba el*

⁵⁵ Único conjunto de obras que se conservan completas.

⁵⁶ Macgowan, *Op. Cit.*, Págs. 40-41.

⁵⁷ Sillamy, *Op. Cit.*, Pág. 254.

⁵⁸ Macgowan, *Op. Cit.*, Pág. 41.

⁵⁹ Tema que será expuesto más adelante.

⁶⁰ *Idem*

⁶¹ *Idem*.

*sufimiento crudo en poesía, y hasta lo convertía en un sedante misterioso*⁶². Es decir, el dramaturgo, con creación vivenciable hacia de lo terrible algo bello, resguardando al espectador de la situación mediante la poesía propiciadora de serenidad.

El coro funcionaba como las llaves de una caja, que mantenía el contenido fuera del alcance de las personas, y para poder tener acceso al misterio se podría mediante el lenguaje, la danza y la poesía: *“El coro podía, y en realidad lo hizo, «derramar un esplendor lírico sobre el todo»*⁶³.

El coro del teatro griego tenía una función social importante, *“expresaba el sentir de la comunidad, manifestando los puntos de vista del pueblo*⁶⁴. Al estar presentes los puntos de vista sociales, el espectador podía proyectarse de mejor manera con la puesta en escena, pues tenía los referentes necesarios para que el espectador reaccionara empáticamente.

La relación del público con el coro se realizaba debido a que la tragedia griega era un acontecimiento social que establecía redes que conturbaban a cada espectador, lo que a su vez le permitía relacionarse con el otro y consigo mismo:

*La tragedia griega vivía en dos planos, en dos mundos. Primero, el auditorio estaba interesado en el individuo y en sus sentimientos personales, después, en el coro y en la emoción sublimada. El cuerpo partía, pero el espíritu permanecía. Éste era el secreto de la tragedia griega.*⁶⁵

Por una parte; el público griego ya conocía las historias, debido a que formaban parte de su cotidianidad, como también lo era la Religión. Los espectadores iban al teatro para conmocionarse ante la representación de cada uno de los mitos presentados. El teatro mantenía de esta manera su función religiosa. De esta forma el dramaturgo tenía que buscar la expresión poética de aquellos hechos terribles contenidos en el mito, *“puesto que la gente sabía lo que iba a ocurrir, el poeta había de valerse de su ingenio dramático...”*⁶⁶.

⁶² *Idem.*

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ Priestley, *El maravilloso mundo del teatro*. Aguilar, España, 1972. Pág. 11.

⁶⁵ McGowan, *Op. Cit.*, Pág. 41

⁶⁶ Priestley, *Op. Cit.*, Pág. 12

Con el paso del tiempo, el teatro comenzó a convertirse sólo en espectáculo y empezó a ser utilizado para obtener favores o engatusar al pueblo. Perdió todo sentido ritual y *“a finales del siglo IV desaparecen las leneas, y las grandes fiestas dionisiacas se espacian, disminuyen, mueren”*⁶⁷. El teatro inicia un proceso de privatización y se retira del pueblo, sólo algunos lo mantienen vivo en sus palacios, y otros más lo reducen a una simple recitación.

1.5) Teatro Latino

En la decadencia del teatro griego será cuando se adopte el modelo que fue el que tomaron los romanos para incorporarlo a su cultura, en la cual, el teatro sólo será un espectáculo, y no tendrá una tremenda función social como en el caso de los griegos: *“La tragedia y la comedia no tuvieron en Roma ni la fe colectiva ni el ardor cívico de todo un pueblo, que pudiera sostenerlas y vivificarlas como en Atenas...”*⁶⁸.

El teatro latino era más demagógico y diletante que religioso; era utilizado por los políticos y no por la religión. Inclusive, si el teatro poseía algún carácter religioso había que recordar que la religión estaba sostenida e influenciada por el Estado Romano.

*“La multitud no veía en el teatro más que un motivo de distracción, sin ningún lazo directo con ella. Simple espectadora, la multitud no participaba en la representación”*⁶⁹ (de forma activa). El teatro latino proporciona a la sociedad romana diversión, descuidando algunas funciones como las que tenía el teatro griego, tales como la función didáctica, religiosa, psicológica, social...

Sin embargo, en cuanto a su arquitectura; el teatro romano (a diferencia del griego) es una construcción exclusiva para el arte dramático.

El teatro griego funcionaba como parte de la naturaleza en tiempos especiales; mientras que los romanos realizaron grandes construcciones que

⁶⁷ Baty, *Op. Cit.*, Pág. 44.

⁶⁸ Baty, *Op. Cit.*, Pág. 59

⁶⁹ *Ibidem*, Pág. 60

soportaban enormes hileras de espectadores que se reunían para observar una historia: *“Formaba parte de las de las distracciones locales, a un nivel no superior al de la lucha, los combates entre gladiadores y los espectáculos de animales salvajes”*⁷⁰.

En un inicio los teatros fueron construidos en madera, luego comenzaron a construirse en piedra gracias al uso de la columna y la bóveda que soportaban el suficiente peso de las graderías.

El teatro griego formaba parte de la naturaleza al estar edificado al pie de una montaña; mientras que el teatro romano es una soberbia construcción dentro de las ciudades:



71



72

En la arquitectura teatral romana se buscaba, sobre todo la comodidad de los espectadores, ya no se construían los teatros para desarrollar los teatros, sino para otorgar el placer del público.

Para su estudio, el circo romano posee más elementos acerca del resultado terapéutico que produce el espectáculo, asimismo la participación del público en él es mucho mayor que en el caso del teatro.

A los romanos les gustaba el realismo y es lo que buscaban en sus representaciones, originarias de los mimos principalmente. Gustaban de espectáculos impresionantes: *“el teatro iba descendiendo hasta el circo”*⁷³.

En los espectáculos romanos se perseguían reacciones fáciles en el público, y para eso se servían de cualquier acción que aflorará sensaciones vulgares, utilizándose grandes matanzas entre gladiadores, mujeres o personas con

⁷⁰ Priestley, *Op. Cit.*, Pág. 16.

⁷¹ Teatro griego

⁷² Teatro latino

⁷³ Baty, *Op. Cit.*, Pág. 68.

alguna malformación, “en todo caso, colocado en tal pendiente, el realismo debía alcanzar sus últimos límites...”⁷⁴ Por lo que se incluía hasta la muerte.

No cualquier actuación dejaba contento al público por eso era necesario alcanzar un realismo auténtico; es decir, todo lo que pasara en escena debería que suceder en realidad. De este modo, si un hombre se sacaba los ojos en la trama, en escena así tenía que suceder exactamente.

*...todo debía ser auténtico. La crucifixión, que daba fin al **laureolus**, traía como resultado la muerte cruel del personaje. Otros actores eran quemados vivos. Hay que señalar que el actor había sido substituido por el condenado a muerte. Hartos de simular en la escena el adulterio, llegaron a representarlo al natural, así como los amores de Pasifae con el toro cretense*⁷⁵.

Así fue que la literatura dramática latina desapareció casi en su totalidad, con excepción de algunos latinos como Séneca, quien escribió sus obras sólo para ser leídas ya que nunca fueron representadas durante la época del Imperio Romano.

En el Coliseo, por ejemplo, nunca se presentó una obra dramática de carácter literario, sólo se montaban espectáculos como las naumaquias o combates navales, las luchas entre gladiadores; entre mujeres o con enanos estrangulándose entre sí, etc.

*Ya en tiempos del emperador Augusto el peso de las representaciones teatrales se había desplazado tan radicalmente del drama hablado al espectáculo de variedades; [...] Breves «sketches», payasadas, culpes, revistas, intermedios acuáticos, animales amaestrados, lidias y fieras buscaban entretener a un público que acudía al teatro sin más condiciones previas ni otras aspiraciones que la de ser un consumidor*⁷⁶.

El afán de dominio, de poder y materialismo se apoderó de la ideología y de la política romanas, y se descuidó la búsqueda por engrandecer el espíritu – como los griegos–, sino que los romanos procuraron obtener todo tipo de bienestar material; también buscado en los espectáculos. Por tanto, en el teatro no tenía cabida ninguna forma catártica; el arte dramático casi

⁷⁴ *Ibidem*, Pág. 69.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Bertolt, *Op. Cit.*, Pág. 175.

desaparece. Los espectáculos circenses afloraron, tuvieron mucho éxito, pues era lo que el pueblo aclamaba: *“El escenario era el Coliseo”*⁷⁷.

La crueldad, la saña, el morbo y todos aquellos sentimientos surgidos del abuso sobre el otro, fueron reforzados por los espectáculos circenses. La coherencia existente entre el espectáculo, los sentimientos de la sociedad latina y el Imperio, acrecentaron el afán de dominio propio de los romanos. Por ende, la poesía y la sensibilización le estorbaron al sistema, razón por la cual los espectáculos circenses tuvieron un gran éxito.

Junto con el circo romano, surge y se desarrolla otro personaje teatral: el mimo, *“actor [que] sólo necesitaba de sí mismo, de su capacidad para la mutación, de su arte para la imitación –la mimesis–”*⁷⁸. La figura del mimo llegó a tener una gran popularidad en el territorio romano, pues provocaba risas en el pueblo mediante su expresión corporal.

Con un efecto en el público similar al de la farsa, donde el espectador ríe por sentirse proyectado en la situación expuesta en el drama. *“El arte del pantomimo es universal. Sus leyes son idénticas en todo tiempo y en todo lugar. Su lenguaje, sin palabras, se dirige a los ojos”*⁷⁹. En la decadencia de los espectáculos circenses, seguía la tradición del mimo.

El mimo mantenía una relación con el público como parte esencial de su espectáculo, *“lo cómico es también un juego que «engaña» para después sorprender. Por estas razones la relación que establece con el público es de complicidad que requiere de una viva participación”*⁸⁰. Esto fue parte de lo que mantuvo su popularidad entre el pueblo romano, conservando su vigencia hasta nuestros días.

⁷⁷ *Ibidem*, Pág. 176.

⁷⁸ *Ibidem*, Pág. 179.

⁷⁹ *Ibidem*, Pág. 183.

⁸⁰ Madeleine Sierra Carrascal, *El payaso: la historia, la técnica, su influencia en el teatro y la significación social en México*. UNAM, México, 2001. Pág. 106.

1.6) Teatro medieval

Al arribo de los primeros siglos de la Edad Media, los mimos utilizaron temas litúrgicos del cristianismo para sus escenificaciones. El mito cristiano resultaba un tanto absurdo: como representar el mito de un dios hecho hombre que fue crucificado para la salvación de otros. Con todo, este absurdo, hizo el héroe cristiano un personaje predilecto de los mimos y de los espectadores sobre todo, pues su historia rompía con toda la lógica y la congruencia de la sobrevivencia.

Al principio del Medioevo, el teatro había quedado reducido a espectáculos circenses y mimicos. Estas formas parateatrales comenzaron a ser atacadas por los cristianos. Cuando la Iglesia Católica extendió su poderío; el arte dramático tomó un nuevo camino; abandonó completamente el realismo despiadado de los romanos y se convirtió en una forma litúrgica amparada por la religión católica y con el apoyo de los jerarcas eclesiásticos.

Así, el teatro fue acogido, resguardado y utilizado por la religión cristiana, las obras dramáticas fueron estudiadas en los conventos y monasterios cristianos; dentro de los claustros comenzaron a representarse fragmentos bíblicos que correspondían a la historia de la salvación del género humano y que en su mayoría hablaban de los *misterios* dogmáticos de la religión católica, de ahí el nombre de Misterios para estos actos dramáticos.

La importancia de estos pasajes dramáticos radicaba “*en estimular el fervor de los fieles y embellecer el ritual*”⁸¹. El teatro vuelve a adquirir una función didáctica al servicio de la religión, sin necesidad de precisar que es ya monoteísta y puritana.

Con el tiempo, esta historia de la redentora salvación del hombre se trasladó de los claustros a los templos, donde la nave mayor se utilizó para representar fragmentos bíblicos. En estas representaciones se daba preferencia a un público conformado por fieles de las clases sociales altas: los señores feudales y sus allegados para quienes se reservaban los mejores lugares del templo.

⁸¹ Jesús Maire Bobes, *Teatro breve de la Edad Media y del Siglo de Oro*. Akal, España, 2003. Pág. 26.

Eran los propios religiosos quienes representaban a los personajes de la historia sagrada, se apoyaban en textos dialogados y emitían cánticos litúrgicos en los que a veces se incluían a algunos participantes de los coros de las iglesias.

Estas personas que cantaban y gesticulaban guardan una gran semejanza con los actores; el espacio de la Iglesia en donde tenían lugar tales diálogos mantiene cierto parecido con el escenario; los fieles, en fin, percibían un mensaje tanto como puede sucederle a un público que asista a una representación teatral⁸².

Tiempo después, laicos comenzaron a representar y a recibir una pequeña paga por actuar en los misterios. A finales del Medioevo, el clero deja de representar las obras dramáticas, dejando a su cargo a seglares especializados en el cargo de la actuación.

Además de estas representaciones existían los *tropos*, que eran composiciones musicales y literarias que servían para variar mucho más el ritual religioso. Las letanías, eran otras formas dramáticas en las que participaba la comunidad; tuvieron su origen en las fiestas profanas latinas consistían en que una persona cantaba y las demás le respondían.

Poco tiempo después, el teatro salió de la nave de los templos y se instaló en los atrios. Desde ahí, el espectáculo podía ser disfrutado por la mayoría del pueblo, el cual además de adquirir una formación catequística como sería la de difundir la Buena Nueva sobre la venida del Mesías de manera espectacular, mediante la celebrada utilización de ingeniosos elementos escenográficos y otros artilugios para reforzar la fe cristiana.

Además de los dramas religiosos se desarrollaron espectáculos profanos dentro de las iglesias y catedrales, en los que se hacía mofa del ritual católico. Por ejemplo: *“en la Misa del asno un clérigo oficiaba la ceremonia y a sus bendiciones (rebuznos) respondían los fieles con el amén (otros rebuznos)”⁸³*. Jesús M. Bobes considera que la causa por la que estos espectáculos se desarrollaban dentro de los templos era para mantener un mayor control en lo que el pueblo observaba. *“Además, los propios canónigos amparaban estas*

⁸² *Ibidem*, Pág. 27

⁸³ *Idem*, Pág. 28

*fiestas porque las mismas suponían una válvula de escape a las frustraciones del bajo clero y del pueblo en general*⁸⁴. No está de más evocar la función social del circo romano.

Se considera que otro acontecimiento parateatral es el **carnaval**, una fiesta colectiva y ritual en la que los placeres han de ser satisfechos. Dicha festividad se celebraba tres días antes del Miércoles de ceniza. En carnaval se permitía al pueblo abusar de los placeres que la vida ofrece: vino, comida, sexo... sin remordimientos, ni cargos de conciencia. La Iglesia Católica mantenía esta fiesta, cuyos orígenes son paganos, a fin de mantener un equilibrio en la Cuaresma época de guardar abstinencia de todos los placeres.

Del carnaval, se desprenden las **mascaradas**, otra forma parateatral, que se desarrolló durante la Baja Edad Media y que fue utilizada posteriormente en Europa en las épocas del Renacimiento y del Barroco. Las mascaradas eran espectáculos que se efectuaban casi siempre en las cortes; consistían en bailes con disfraces diseñados sobre temáticas específicas. Además de bailar y cantar, se recitaban versos. Esta forma parateatral se limitaba solamente a la gente de la corte y se trataba de un pretexto de diversión entre iguales “enmascarados” sin que tuvieran acceso a estas mascaradas la gente del pueblo.

Hay en las mascaradas un buen ejemplo de acto escénico construido con la participación del público, ya que a pesar de no tener un carácter dramático si contiene elementos espectaculares que les permiten insertarse en un concepto muy cercano al arte dramático.

1.7) Teatro de los Siglos de Oro Español

Tras los dramas religiosos y los espectáculos teatrales y parateatrales de la Edad Media, surge en España al inicio del *Siglo de Oro Español*, el escritor Juan del Encina (1469?-1530?) quien acoplara las principales características de diversas formas teatrales para proporcionarles una estructura dramática. Sus escritos son “*composiciones poéticas de género bucólico, en las cuales se*

⁸⁴ *Idem*

introducen, por lo común, pastores que hablan de sus afectos y de los asuntos campestres”⁸⁵, son las denominadas *églogas*.

El público para quien escribía su teatro Juan del Encina, era un público selecto; pues se trataba de patronos suyos –como los Duques de Alba– y de gente muy allegada a la Corte Española. Se trataba “*de un auditorio que estaba convencido de antemano y que conocía todas las convenciones y los códigos del espectáculo*”⁸⁶.

El público de Juan del Encina conocía y participaba de las convenciones planteadas por las *églogas* del autor. El autor ya sabía qué escribir para que su público reaccionara.

Muy diferentes fueron las circunstancias en las que vivió el autor Lope de Rueda, quien además de conocer el público cortesano, escribió y actuó para un público popular; “*este auditorio a diferencia del cortesano, no estaba ganado de antemano, sino que era preciso atraerlo antes de que se iniciara la representación*”⁸⁷.

La cultura española, inseparable de su geografía, se aisló después de la unificación, hecho que se vio reflejado en una forma dramática independiente, basada en los valores impuestos por el gobierno recién unificado, y utilizará temas como el honor, la honra, el coraje, la autoridad del yo, los sentimientos, la imaginación y la fe.

Durante el Renacimiento Español, los actores seculares lograron reunirse y organizarse en compañías; el público que acudía pagaba por ver una puesta en escena. Los tablados otrora de madera e itinerantes dejaron su condición deambulante y comenzaron a tener un lugar fijo. Se trata de los Corrales de Comedias.

*Paulatinamente, fueron implantándose otras innovaciones: la representación dramática dejó de ser ambulante para convertirse en fija y la organización del espectáculo cambió considerablemente por cuanto, entre otras medidas, se regularon los repartos de beneficios, se controlaron las cuentas y se configuraron los corrales de comedias*⁸⁸.

⁸⁵ *Idem*.

⁸⁶ *Ibidem*, Pág. 31

⁸⁷ *Ibidem*, Pág. 32

⁸⁸ *Idem*.

Los corrales de comedias eran unos escenarios compuestos por un tablado con una inclinación tal para que el público pudiera observar toda la acción dramática.

La tecnología escénica utilizada en el corral español era precaria. Tenía *“una tramoya sucinta, en la que ponía más esfuerzo la imaginación de los espectadores, que el sentir de los poetas”*⁸⁹. El gesto y la palabra eran lo que motivaba a trabajar la imaginación. El público comprometido con lo que sucedía en escena participaba mediante lo que surgía a partir de las historias contadas por los actores y por el autor dramático.

Las localidades del corral español variaban de acuerdo a la clase social, *“el público que asistía a las funciones pertenecía a diferentes grupos sociales, de mayor o menor rango, y las localidades no valían igual para todos”*⁹⁰. El público se acomodaba en el corral español de acuerdo a su estatus social, dejando para las clases sociales altas los aposentos que eran los lugares más cómodos del corral. Asistir al Corral de Comedias implicaba, por cierto, ser un acto social en España.

Una variante muy importante del Teatro Español durante estos Siglos de Oro fue el denominado Teatro de Conquista en el Nuevo Mundo.

El arte dramático fue el medio que aprovecharon los frailes franciscanos para evangelizar y cautivar a las almas para que entraran en su rebaño:

*Los frailes emplearon, así, el teatro en sus trabajos apostólicos de evangelización, seguramente con muy buenos resultados, pues aquellas sencillas almas deben haber encontrado más fuerza emotiva, incomparablemente, en ver al ángel, espada en mano, expulsar del Paraíso Terrenal a Adán y Eva, y deben haber contemplado, espantados, la precipitación en las llamas infernales de los réprobos en el Juicio Final, todo eso con mucha más emoción que lo que pudieran oír y medio comprender en los sermones sobre el dogma del pecado original o de las postrimerías del hombre*⁹¹

⁸⁹ Lope De Vega, *Obras Selectas I*. Aguilar, México, 1991. Pág. 228.

⁹⁰ Maire, *Op. Cit.*, Pág. 36.

⁹¹ María Sten, *El teatro franciscano en la Nueva España*. UNAM, México, 2000. Pág. 65.

Además el teatro de evangelización fue utilizado para reforzar la presión de conquista sobre los indígenas. La conquista armada había terminado con ella se implantó el sometimiento de los nativos por la fuerza.

Era necesario entonces alcanzar la conquista espiritual en los nuevos cristianos; para ello, se utilizó ampliamente el teatro. Los indígenas se admiraban de aquello que sucedía en la escena: había juegos de pirotecnia, hombres con vestuarios espectaculares, impactantes historias sobre “algo” llamado pecado (que no se entendía del todo), un infierno con llamas... El desconocimiento de las formas dramáticas europeas ayudó a los franciscanos a encontrar fórmulas para la conquista espiritual en el Nuevo Mundo:

Mendieta dice cuánto bien hizo la representación del auto el «Juicio Final». En 1599 hacía consideración análoga fray Juan Bautista: «Tengo larga experiencia que con las comedias que destos y de otros ejemplos he hecho representar las cuaresmas ha sacado Nuestro Señor por su misericordia gran fructo, limpiando y renovando con ciencias viejas envejecidas de muchos años en ofensa suya...»⁹²

Esta puesta en escena del **Juicio Final** es un claro ejemplo de lo que pudo llegar a ser el teatro si se utilizara con un propósito. Este tipo de teatro se revela como una forma inconsciente de llegar al individuo lo que le permite la introyección o incorporación intelectual de aquello que observa en escena para luego dar un paso, finalmente, hacia la proyección.

Al presentar **el Juicio Final**, los franciscanos buscaban que los recién convertidos adoptaran el matrimonio como una forma de vida; los indígenas al impresionarse con la historia de Lucía, una mujer que no se había casado y que terminaba en el infierno, incorporaron al matrimonio dentro de su ideología.

⁹² *ibidem*, Pág. 85.

1.8) Teatro Isabelino

Mientras tanto, en Inglaterra se desarrollaba el Teatro Isabelino, considerado como un paralelo creativo del Teatro Español. Estos dos reinos, la Gran Bretaña y España, por el hecho de estar aislados culturalmente y geográficamente era posible que no compartieran una visión escénica homogénea y comprendida en la Europa Continental.

El Teatro Isabelino fue llamado así porque alcanzó su esplendor durante el reinado de Isabel I (1533-1603), aunque en realidad este teatro se desarrolló a partir del reinado de Enrique VIII hasta el reinado de Jacobo I.

El Teatro Isabelino y el Teatro Español reflejarán la ideología cotidiana del pueblo. No trataron de recuperar a los clásicos griegos ni latinos como sucedió en la Europa continental, sino que buscaron sus propias formas dramáticas para expresarse plenamente.

Tanto el público de Inglaterra como el de España preferían temas que tuvieran referentes propios del lugar en el que vivían. Además, ni los dramaturgos ingleses ni los dramaturgos españoles se ciñeron a las reglas aristotélicas reinterpretadas por los autores renacentistas, sino que buscaron otras nuevas formas que les proporcionaran una mayor libertad para la escritura dramática y escénica, como el caso de William Shakespeare (1564-1616), en Gran Bretaña, y de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), en España, quienes no seguían las unidades aristotélicas: tiempo, lugar y acción.

El gran fervor que profesaba el público isabelino en el teatro provenía de dos fuentes: en todos los colegios y escuelas se inculcaba el amor por el teatro como una forma necesaria para la educación integral, por lo que se perpetuaba el gusto por el arte dramático. La otra fuente se atribuye al patrocinio que los reyes británicos y la nobleza inglesa sostenían hacia el teatro.

Otro elemento que favorecía el gusto del público británico por aplaudir y fomentar el teatro inglés, era que estaba escrito en la propia lengua inglesa, lo que los acercaba obviamente a la trama.

El Teatro Isabelino se basaba en el gusto del público por *“las payasadas y las obras de capa y espada, pero sentía una genuina pasión por las réplicas aceradas y el lenguaje poético lleno de sentimiento y ardor”*⁹³. Estos gustos fraguaron exitosamente las formas dramatúrgicas producidas por los grandes dramaturgos ingleses: Christopher Marlowe (1564-1593), William Shakespeare, Ben Jonson (1573-1637)...

El escenario también ayudaba para cautivar al público, pues *“el escenario isabelino se hallaba admirablemente planeado para agradar a un auditorio imaginativo y agudo”*⁹⁴.

En 1576 James Burbage construyó el primer teatro en Londres y *“en 1629, cuando París sólo contaba con el escenario del Hotel de Borgoña, había ya diecisiete teatros en Londres”*⁹⁵.

El Teatro Isabelino sufrió una decadencia a raíz de la introducción del teatro a la italiana en Londres. Los grandes dramas de Marlowe y Shakespeare dejaron de representarse en el espacio concebido para ellas.

La forma del teatro isabelino era

*...redonda o poligonal. [...] Tales edificios sirven también para otra clase de exhibiciones: danzantes, funámbulos y combates de fieras. El patio circular está rodeado por tres pisos de galerías de madera, cubiertas de paja o de tejas, sostenidas por columnas de madera torneada, pintadas de vivos colores. La escena, elevada a la altura de un hombre, avanza sobre el suelo del patio, de manera que los espectadores la rodean por tres lados. [...] Se eleva un templete en que ondea la bandera con el emblema del teatro –la Rosa, el Globo, el Cisne o la Esperanza–; desde allí suenan las trompetas que anuncian el comienzo del espectáculo.[...] El conjunto, el principio teatral sigue siendo igual al de los primitivos misterios, con la salvedad de que la significación de cada uno de estos cuatro lugares cambia en el curso de la representación”*⁹⁶.

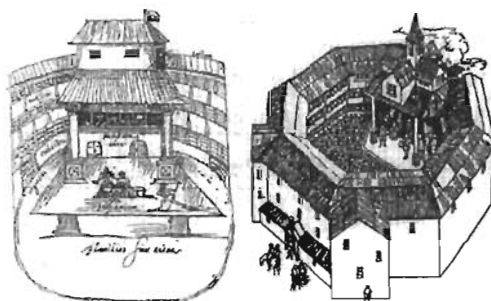
⁹³ Priestley, *Op. Cit.*, Pág. 21

⁹⁴ *Idem.*

⁹⁵ Baty, *Op. Cit.*, Pág. 120

⁹⁶ *Ibidem*, Pág. 121

Algunas de estas características se pueden apreciar en las siguientes imágenes⁹⁷:



El Teatro Isabelino carecía de escenografía ilusionista, sólo utilizaba la escenografía necesaria para que se desarrollara la acción dramática. *“Su único medio para describir el tiempo, el lugar y el ambiente consistía en el lenguaje; de ahí que hubiera de recurrir a su imaginación y forzar a los espectadores a que hicieran otro tanto con la suya. Todo había de ser logrado por el poeta y los intérpretes”*⁹⁸, incluyendo al espectador.

El escenario del Teatro Isabelino que salía y se adelantaba hacia el público ayudaba para reforzar la relación entre el actor, el mensaje y el espectador, volcándose como una unión íntima, perdida hoy en día. *“Nosotros situamos al actor en otro mundo y le vemos a través del marco de la embocadura; el teatro isabelino introducía al actor en nuestro mundo, creando una experiencia dramática de un tipo que no ha vuelto a lograrse”*⁹⁹. El teatro isabelino se fundamentará principalmente en la relación existente entre el espectador y el actor.

Esta relación se planteaba a partir de las convenciones entre los intérpretes y el público, pues el espacio flexible, permitía a los espectadores manejar un mismo código. El teatro isabelino permitía el acceso a hombres y mujeres. En la platea había aprendices, sirvientes, mecánicos, soldados, marineros y comerciantes.

⁹⁷ Tomadas de Priestley, *Op. Cit.*, Pág. 25.

⁹⁸ *Idem*, Pág. 21.

⁹⁹ *Idem*, Pág. 24

El dramaturgo y el actor se llegaron a enfrentar a un público rudo, es decir, ignorante y pendenciero, por ejemplo, “Jonson decía que *“la bestia, la multitud... ama todo lo que no es correcto y propio”*¹⁰⁰. El público isabelino también “*era sumamente exigente cuando una escena mala les hacía sentir el cansancio de estar de pie*”¹⁰¹. A pesar de ser un público analfabeta tenían la sensibilidad suficiente para inmiscuirse en la acción dramática del teatro isabelino.

El teatro también fue temido por algunos miembros de la sociedad inglesa, pues se había convertido en un lugar en el que se podían propagar “enfermedades” físicas, mentales y sociales.

En algún momento los administradores puritanos de Londres comenzaron a pugnar contra el teatro, pues –según ellos– era un lugar en el que se propagaban enfermedades, vicios y delincuencia: “*Los puritanos oponían objeciones de tipo moral*”¹⁰², y llegaron al punto de llamar al teatro como Capilla de Satanás, y designaron a los actores como “*cocodrilos que devoran la castidad de las personas, así solteras como casadas*”¹⁰³. Ésta constituye ya otra etapa en la Historia del Teatro porque el arte dramático puede mover masas y atentar contra el orden establecido.

El Teatro Isabelino, finalmente, se fue diluyendo hasta llegar a un realismo característico de la novela: “*el teatro se apartó de su amo: el público*”¹⁰⁴.

Con el triunfo de Oliverio Cromwell (1599-1658) y los puritanos, el teatro fue sentenciado, y todos sus integrantes fueron castigados, el espacio debería desaparecer, los actores fueron azotados y el público fue multado: fue la decadencia del teatro humanista.

¹⁰⁰ Macgowan, *Op. Cit.*, Pág. 169

¹⁰¹ *Idem.*

¹⁰² *Idem.*, Pág. 149

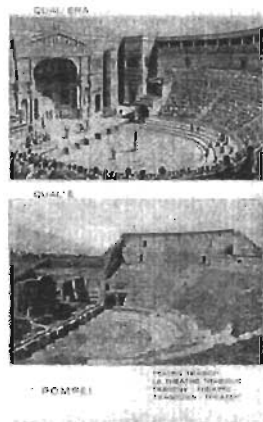
¹⁰³ *Idem.*, Pág. 149

¹⁰⁴ Baty, *Op. Cit.*, Pág. 135.

1.9) Teatro del Renacimiento Italiano

En pleno florecimiento del Renacimiento están los italianos, quienes construyen una caja mágica que introduce en el espectador la ilusión de mirar una historia, vivirla como si fuese un sueño y apartada de la vida cotidiana.

Este ha sido el más importante legado teatral que los italianos nos dejaron: Un espacio en el que se divide por una línea recta al espectador y al actor, la realidad y la ficción construida sólo por la gente de teatro. Este tipo de teatro se basa principalmente en los cánones latinos, principalmente concebidos para los teatros romanos como el de Vitruvio, el de Pompeya, etc.:



Este edificio teatral se caracteriza por utilizar los adelantos tecnológicos así como los descubrimientos propios de cada época teatral. En él se distribuyó mejor el patio de butacas, de modo que se ubicaron en el amplio espacio frente al escenario, lo que ha dado por resultado el teatro ortodoxo, de origen italiano en su diseño, que es el que conocemos actualmente¹⁰⁵:



¹⁰⁵ Foto de Reg Wilson. Tomada de Priestley, *Op. Cit.*, Pág. 70

Se utilizaron elementos provenientes del teatro griego y del latino: los periaktoi, la orchestra, etc. Los carros medievales también se introdujeron en este teatro; que incluyó además la perspectiva en su estructura como base de la escenografía.

Por otra parte, diversos académicos renacentistas encontraron textos grecolatinos, entre ellos *La Poética* de Aristóteles, en el que cita los elementos necesarios para elaborar una buena tragedia. Así en la dramaturgia se interpretan e implementan las unidades aristotélicas en la escena y se ciñen a ellas con rigidez.

En esta circunstancia, el público deja de influir en la forma como ocurría con el espectador español y el espectador inglés porque las puestas en escena hablan de contenidos grecolatinos que alejan al espectador por el tiempo y el espacio. Esto era causado porque el dramaturgo no tenía la libertad para escribir aquello que le inspiraba, y se debía ceñirse a las reglas del Renacimiento Italiano.

Por consiguiente, la cotidianeidad se aleja del espectáculo para dar paso a grandes producciones que darán origen a la ópera, siendo los grandes pintores los escenógrafos de estos espectáculos, pero sin algún dramaturgo que sobresalga.

En el otro extremo social, surge otra clase de producción escénica importante: la *Commedia dell'Arte*. Esta comedia está integrada por actores profesionales que mediante su corporalidad interpretan personajes "tipo", es decir, personajes simples con una misma línea de acción y de deseo, presos por las circunstancias y carentes de toma de decisión. "Es el reinado del actor"¹⁰⁶: pues llega a ser la figura más importante de la *Commedia dell'Arte*; que mediante la corporalidad, las máscaras, las rutinas y las palabras propiciaba una relación directa con el público.

En realidad no existe un libreto y la trama se fundamenta en cierta improvisación con base en un argumento general y de secuencias y acontecimientos marcados. La *Commedia dell'Arte* exagera los conceptos, el lenguaje oral y visual.

¹⁰⁶ Baty, *Op. Cit.*, Pág. 168.

En Italia, la *Commedia dell'Arte* está integrada por diversas compañías de actores profesionales que deambulaban por diferentes tierras o que en algunos casos se establecían en teatros.

Las historias que interpretaban eran muy simples y por lo general se fundamentaban en el enredo, el engaño o la trampa; lo que menos importaba era la esencia psicológica del personaje que era plenamente comprendida por el público popular ya que el pueblo se identificaba con este tipo de teatro porque se manejaban prototipos bien conocidos por cualquier persona; la trama en su aparente simplicidad permitía un mejor acercamiento al hecho teatral. De algún modo, éste era el tipo de público que logró mantener este espectáculo.

La *Commedia dell'Arte* y el teatro a la italiana ejercerán gran influencia en el Teatro Occidental producido durante los últimos cuatro siglos; ambos sientan las bases que transformaron la actuación y la relación del público con el actor.

1.10) Teatro Neoclásico Francés

En el *Neoclasicismo*¹⁰⁷ (Siglos XVII y XVIII) surgen en Francia personas dedicadas explícitamente al teatro; al igual que en Inglaterra, el rey patrocina al teatro y lo mantiene. Luis XIV, el Rey Sol, será quien se encargará de difundir espectáculos y divertimentos a lo largo de su reinado: teatro, danza, pirotecnia, fuentes...

En este período, los franceses exploraron nuevamente sus modelos dramáticos en las formas clásicas, abrazaron con gran respeto las tres unidades aristotélicas y se ciñeron totalmente a ellas. La crítica teatral funcionaba con base en las reglas y todo cuanto tenía que escribirse y escenificarse debía contenerlas.

Poco a poco, el Teatro Francés se convirtió en un "*arte prestigioso sin duda alguna, pero en el que los recursos teatrales son superfluos*"¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Se recuerda que la denominación al Clasicismo y al Neoclasicismo son diferentes dependiendo el teórico del que se hable. En este trabajo la denominación Clasicismo se refiere a la época grecolatina, mientras que Neoclasicismo se refiere a la época posterior al Barroco, a menos que hablemos de Clasicismo Francés.

¹⁰⁸ *Idem*, Pág. 143.

“Se ha dicho que la costumbre de alojar espectadores en el escenario se remonta al éxito del *Cid*¹⁰⁹. Al hallar henchido el lunetario, y en vez de quedarse fuera, el público invadió la escena. Una vez conquistado el lugar, pasaría mucho tiempo sin ser despejado”¹¹⁰. En un inicio, los lugares alojados en el escenario eran para personas integrantes de las clases bajas. Hacia 1650 la nobleza entraría en el escenario, ocupando un lugar cercano a los actores.

La comedia no corrió con mejor suerte. Los nobles también se apoderaron del escenario y lo convirtieron en una pasarela, el espacio para los actores fue muy estrecho.

Se ha considerado que el principal autor, director y actor del Clasicismo Francés es Jean Baptiste Poquelin “Molière” (1622-1673).

Este gran autor y actor cómico conocía muy bien a su pueblo; descendía de una casta de comerciantes: su padre era tapicero del rey, mientras que su madre fue una burguesa educada fallecida cuando Jean Baptiste tenía 10 años.

El conocimiento de los problemas de las clases sociales le permitió un intenso acercamiento con el público francés, ya que desde pequeño se divirtió con las “troupes” de artistas que representaba al ave libre: titiriteros, merolicos y comediantes.

*Molière siempre gustó de mezclarse con personas sencillas, a las que oía hablar y veía actuar, no tanto para pintarlas en sus piezas sino por el simple gusto de oírlas y verlas, sintiéndose semejante a ellas, que fueron también el público predilecto en la sala de su teatro*¹¹¹

Mucho se han analizado las causas del éxito de Molière entre ellas se discute sobre su preparación como tapicero, egresado de la carrera de derecho, su gusto y afición desde niño por los espectáculos teatrales, su contacto con el público, así como su conocimiento y su entrega a él. No sólo su observación y conocimiento del público francés hicieron posible que este maestro de la comedia pudiera producir cualquier obra. Molière creó varios personajes que se insertan en lo que se ha llamado la Comedia Burguesa,

¹⁰⁹ *El Cid* de Corneille en 1636.

¹¹⁰ Baty, *Op. Cit.*, Pág. 141

¹¹¹ *ibidem*

inclusive muchos personajes ofendieron al público que se veía proyectado en esos seres descritos por Jean Baptiste: el avaro, el hipocondríaco, el misántropo, el carnudo, el tartufo, las mujeres preciosistas y ridículas, el iracundo..., inclusive se llegó a ejercer acción penal contra el autor.

La Iglesia y la nobleza católica fueron los principales enemigos que enfrentó Molière como consecuencia de sus diversas críticas sociales principalmente por **Tartufo** y por **Don Juan o el convidado de piedra**.

Estos grupos conservadores y retrógrados se vieron proyectados en los personajes de estas obras así que pidieron al Rey Luis XIV que retirara el permiso a Molière para representar sus obras. El Rey no lo permitió. Sin embargo, la Iglesia perseveró y trató de dar un escarmiento a Molière por lo que lo excomulgó.

En la representación de **El enfermo imaginario**, Molière, a sus escasos 51 años, actuaba a pesar de estar muy enfermo salió a cumplir con su papel. El 17 de febrero al final de la presentación tuvo un desvanecimiento. Pocas horas después murió. De esa forma dejó una prolífica y generosa obra: escrita, dirigida y actuada.

Cuando Molière murió, sus allegados no tuvieron permiso para sepultarlo inmediatamente en tierra santa, sino que hasta el cuarto día se concedió el permiso para enterrarlo, con la condición que fuera de noche, sin pompa alguna y con pocos sacerdotes.

Broyvin, uno de los sacerdotes que presenció el entierro comenta:

«El martes 21 de febrero de 1673, hacia las nueve, salió la comitiva fúnebre de Juan Bautista Poquelin Molière, tapicero-ayuda de cámara real, ilustre comediante. [...] El cuerpo, recogido en la calle de Richelieu, frente al hotel de Crussol, ha sido transportado al cementerio de San José y enterrado al pie de la cruz. Había gran aglomeración de pueblo, y han hecho repartir 1,200 libras a los pobres que allí se encontraban a razón de cinco sueldos a cada uno. El susodicho señor había fallecido el viernes 17 de febrero de 1673, por la noche. El señor arzobispo había ordenado que fuera enterrado así, sin pompa alguna, prohibiendo incluso a los curas y religiosos que celebrasen ningún servicio por él.» ¡Impresionante desfile aquél

por las calles oscuras y en silencio, llevando a enterrar a los cuatro días de morir lo que quedaba del «dios de las risas»¹¹²

Esta muestra de agradecimiento hacia el comediante nos muestra la comunión con su público, una alta relación que lo acompañó hasta el momento de su muerte. La simbiosis entre el comediante y su público fue lograda gracias a la expresión plasmada de cada uno de los personajes creados por Molière, así como, utilizar en sus montajes los referentes propios de su comunidad.

Molière escribe para la escena, toda su producción dramaturgica se olvidó de las reglas y complacer a una crítica, él se preocupó por complacer a su público:

...con toda lógica, libera al teatro de la literatura, burlándose de las fórmulas y de las reglas, pensando en el espectador y no en el lector, en la representación y no en la edición, escribiendo sus obras nada más que «para ser representadas»¹¹³

El único medio que le permitió a Molière expresar su crítica sobre las bajezas y ridiculeces de la humanidad fue la escena.

Después de la muerte de Molière comienza la decadencia del teatro francés que vuelve otra vez a las reglas y a las fórmulas dictadas por los clásicos y los grandes escritores.

1.11) Teatro Romántico

Hasta finales del siglo XVIII, el teatro occidental se revitaliza con la aparición del Romanticismo, época de la historia que se desarrolló hasta finales del siglo XIX y principios del XX, extendiendo su influencia hasta nuestros días.

Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, el Romanticismo es una *“escuela literaria de la primera mitad del siglo XIX, extremadamente individualista y que prescindía de las reglas o preceptos tenidos por clásicos”¹¹⁴*. Esta corriente amplia su influencia a otras áreas del

¹¹² Molière, *Obras completas*. Aguilar, España, 1951. Pág. 53

¹¹³ Baty, *Op. Cit.*, Pág. 179

¹¹⁴ Real Academia de la Lengua Española, *Diccionario de la R. A. L. E.* Pág. 1347. Tomo 9.

pensamiento humano como la filosofía, la historia, la ciencia, el teatro, la antropología..., influyendo en las generaciones posteriores.

El Romanticismo rompe con los valores propios del Neoclasicismo como la razón, la coordinación, la armonía, la geometría y Dios como sujeto organizador.

En esta época se logran imponer los valores románticos: la exaltación de los sentimientos, las emociones, la libertad y la pasión, además de vislumbrar a Dios como parte de la naturaleza, o sea, un sujeto más, y de concebir al hombre como un individuo contra el mundo y su destino, por lo que, deja de existir una fuerza ordenadora. Por tanto, el Romanticismo "*glorificó al individuo y exaltó la emoción contra el racionalismo*"¹¹⁵. El Romanticismo surge como una respuesta contra el Neoclasicismo.

Mientras el teatro neoclásico exalta al texto, el teatro romántico impondrá mayor énfasis al texto convertido en acción: la escena; para ello, el espectáculo teatral rompe con el academicismo impulsado por los franceses, se rompen las reglas aristotélicas pues limitan al dramaturgo en su actividad creativa.

El teatro romántico europeo, principalmente el teatro de los franceses y los alemanes, trató de copiar la actividad dramática de las compañías inglesas: actuación y uso del espacio; además, muchos de los dramaturgos románticos se inspiraron en las temáticas y las formas teatrales de William Shakespeare.

El teatro romántico se caracterizó por un gran movimiento escénico, montajes exóticos y un realismo exagerado:

*...quieren ser originales casi a cualquier precio. En tal ambición, su único maestro confesado debe ser la naturaleza. Pero la búsqueda empeñosa de lo real los llevó fácilmente a lo inverosímil. Temas extravagantes, situaciones forzadas, complicaciones fútiles, antítesis y declamaciones pretenciosas recargan sus dramas, que no por eso carecen de calidad teatral*¹¹⁶.

El escenario romántico se convirtió en un espejo exagerado de la realidad. El teatro romántico vistió a grandes producciones y ostentó ricos vestuarios

¹¹⁵ Macgowan, *Op. Cit.*, Pág. 220.

¹¹⁶ Baty, *Op. Cit.*, Pág. 209.

que intentaban recrear los grandes personajes en su ambiente. La música y la danza completaban esta exagerada expresión, haciendo del teatro un espectáculo monumental.

Ese realismo exagerado produjo un público pretencioso, que gustaba de ser parte del espectáculo, pero sin compromiso alguno para la escena; es decir, ellos eran quienes formaban el espectáculo entre las butacas, era (en pocas palabras) una guerra de poses.

Los actores estaban y se desempeñaban al servicio del público, convirtiéndose en parte del juego "esnobista" del fenómeno social llamado teatro. El actor gozaba del privilegio de vender su imagen. Llegó el momento en que los espectadores fueron más para ver al actor e iban al teatro para lucirse ellos mismos en el teatro, mas que para ver y disfrutar de la obra teatral.

Todavía persiste una costumbre frívola hasta nuestros días y que consiste en que los primeros actores cuando salen a escena son ovacionados por el público entre profusos aplausos, puede ser que el actor detenga su actuación y agradezca, para después continuar con su trabajo.

Además de contar con un público que era proclive a lo espectacular, el espectador romántico tenía plena conciencia de los ideales de la época, uno de ellos era la libertad que postulaban los intelectuales de la época: Goethe, Flaubert, Zorrilla...

La *libertad* era una de las principales máximas que postuló el Romanticismo y quizás fue el valor que impulsó hacia una nueva experimentación en el espacio escénico, a más de la creación de un nuevo espectáculo en los patios de butacas: una lucha en la que participaba la sociedad que asistía al teatro y en la cual se demostraba quien ejercía más poder político y poder adquisitivo.

Esta libertad trajo consigo una búsqueda en la realidad observable: se tenía que escribir lo que se veía, se tenía que representar lo que se vivía; por tanto, el teatro tenía necesariamente que incluir y hablar de la vida.

Para abordar y hablar de la realidad, los artistas románticos comenzaron a plantearla mediante el uso de metáforas que fueron invadiendo la escena

mediante el aparato escénico, impulsando, de este modo, a la producción como un sostén de dichas metáforas y desperdiciando principalmente el trabajo del actor y su relación con el público.

Otra de las principales ideas que fueron impresas durante el Romanticismo fue la pasión de vivir: vivir por vivir. El ideal de la pasión y del desenfreno inundó los teatros, y tanto el público como los realizadores trataron de vivir la libertad por medio del teatro. Para ello, se crearon grandes obras dramáticas en las que participaba una muchedumbre y en las que los elementos escénicos, así como los efectos, eran excesivos: esto permitía que el público fuera un fanático de los grandes espectáculos.

Los personajes románticos también se caracterizaron por estar condicionados geográficamente, es decir, el personaje dependía del lugar en el que nació y se desarrolló. El héroe o protagonista romántico entablaba una lucha contra su circunstancia, contra la naturaleza y contra la sociedad. En realidad, los dramaturgos románticos resolvieron la lucha del sujeto versus su condición geográfica mediante la búsqueda de una identidad nacional, que se vio fortalecida por los intelectuales y los artistas románticos.

El Romanticismo era ante todo un fenómeno urbano. [...] Los «románticos» típicos eran hombres jóvenes, muchos de ellos estudiantes, aunque quizás no se preocuparan demasiado de los estudios en sí¹¹⁷

Algunos hombres que vivían la ideología romántica hacían de la pereza una de las mayores virtudes, puesto que esto les permitía mantener un contacto con la naturaleza, vivir en libertad y permanecer al servicio de las emociones.

Por su lado el público se había conformado por una clase social creada a partir de la Revolución Industrial: la burguesía, ésta estaba integrada por los nuevos hombres del dinero que carecían de educación y de cultura teatral.

“La gran mayoría de este nuevo público estaba formado por gentes incultas, que acudían a presenciar las representaciones teatrales en busca de un escape del mundo en que vivían y trabajaban”¹¹⁸.

¹¹⁷ Gardeer, *Op. Cit.*, Pág. 424.

¹¹⁸ Macgowan, *Op. Cit.*, Pág. 219.

Una parte del público romántico o burgués buscaba desahogar en las grandes producciones la frustración provocada por el conocimiento de una libertad limitada, por la certeza de una vida en la que el individuo no puede controlar su destino debido a que no puede controlar la naturaleza. Este público burgués buscaba liberar la frustración provocada por el conocimiento de que el ser humano es producto de una sociedad putrefacta, pues “los románticos opinaban que solamente el arte podía llevarnos más cerca de lo inefable”¹¹⁹.

Por lo tanto, se podría clasificar a la sociedad romántica como una sociedad ambigua, pues estaba integrada por dos grandes grupos: quienes buscaban vivir por vivir y quienes luchaban por obtener un lugar dentro de la sociedad:

*Los espíritus creadores buscaron fervientemente un cambio y un mejoramiento. Los espíritus de otro tipo explotaron los nuevos auditorios formados por gente inculta que ahora disponían de dinero para gastar*¹²⁰.

1.12) Teatro Realista

Muchos intelectuales y artistas se cansaron de vivir en esta conflictiva presente en la sociedad del siglo XIX. Las bajas humanas desencantaron a los individuos; esto, aunado a los avances científicos de la época, y la inconformidad contra el Romanticismo originó al Realismo.

Los artistas realistas estaban cansados de las tramas sencillas, de los grandes personajes representados en escena majestuosamente con resultados de un espectáculo vacío y de una vacua representación de la realidad que por ser exagerada resultaba falsa. Los artistas realistas intentaron acabar con estos pseudovalores que tanto viciaron al teatro.

El Realismo surgió en la segunda mitad del siglo XIX y se caracterizó por inspirarse en los temas de la vida cotidiana; más que tramas sencillas, los autores realistas buscaron expresar el valor de las acciones cotidianas y sencillas, y se analizaban los sentimientos colectivos, al mismo tiempo que

¹¹⁹ Gaarder, *Op. Cit.*, Pág. 420.

¹²⁰ Macgowan, *Op. Cit.*, Pág. 218.

estudiaban las costumbres de su tiempo; trataron de basarse en realidades observables, destacando los defectos y los detalles; por último, los realistas trataron de expresar la realidad en una forma concreta y hasta científica.

El principal exponente del Realismo en la novela es sin duda Émile Zola (1840-1902). Este escritor se propuso trabajar con personajes comunes y corrientes, exaltando sus virtudes y defectos, provocando, de esta forma, un conflicto que será solucionado por las leyes físicas y de la herencia.

El tratamiento que dio Zola a su obra contribuyó a cambiar la forma de pensar de la sociedad europea del siglo XIX al proporcionar una nueva visión acerca de lo que es el ser humano.

Estas características fueron asumidas por los dramaturgos realistas, quienes comenzaron a crear personajes de la clase media y baja, cuyas acciones realzan la verosímil personalidad de dichos personajes.

Sin embargo, al Teatro Realista le faltaba un público que comprendiera su nueva propuesta escénica, además necesitaba de actores y realizadores que pudieran llevar a cabo la nueva escenificación. Paulatinamente, la sociedad fue comprendiendo las producciones realistas y fue adoptando las características de este teatro de la realidad.

Las principales características del Realismo teatral eran:

- *“Una obra realista se escribe en lenguaje familiar”*¹²¹.
- Se puede situar históricamente en otra época, pero los actores interpretarán normalmente su personaje sin exagerar.
- La psicología del personaje *“es la psicología de los hombres y mujeres tal y como la entendemos...”*¹²².
- Deja atrás a los grandes personajes, y prefieren que sus protagonistas pertenezcan a clases sociales bajas.
- *“En la obra realista, las cosas parecen sucederle a la gente en una forma tan natural sobre el escenario, como plausible e inevitable podrían acontecer en la vida real”*¹²³.

¹²¹ *Ibidem*, Pág. 236.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ *Ibidem*.

- Finalmente, el Realismo buscará exaltar al espíritu, al mismo tiempo que propicia una expresión del ser, sin que se exagere la naturalidad de la actuación.

Los autores realistas buscaron acabar con aquel espectáculo acartonado propio del Romanticismo donde los personajes principales eran dioses, reyes y héroes; mientras que los dramaturgos realistas creaban personajes normales y comunes, es decir, eran como la gente de todas las clases sociales que están condicionadas por su origen y por el lugar en que se encuentran.

El Realismo procuró conjugar el texto con la puesta en escena, resaltando el carácter intensamente dramático de situaciones cotidianas. Al abordar la cotidianidad con individuos reales, el Realismo tratará al individuo como una parte activa de la sociedad, creando una relación, en la que, si el individuo se resquebraja, la sociedad también se caerá.

Macgowan expone que Madame Vestris¹²⁴ (oriunda de Francia) y compañía, son los primeros en incluir elementos propios del Realismo en las puestas en escena, al introducir en Inglaterra el escenario de «medio cajón», poderoso efecto dramático que posteriormente será llevado al continente Europeo.

Por otra parte, Gastón Baty y Chavance suponen que el iniciador del Realismo en la escena es André Antoine, al buscar una expresión que permitiera: *“sacudir la inercia de los espectadores atrapados en hábitos invariables [y para ello] fue necesaria la agresión brutal y el esfuerzo sostenido”*¹²⁵ de este autor. Además, Antoine es el primero en introducir el concepto de la **Cuarta Pared**, línea imaginaria que separa al público de los actores.

A su vez, Héctor Calmet propuso que el máximo exponente del Realismo fue el duque Georg II Saxe de Meiningen, quien, a su juicio, representa además la transición del Realismo al naturalismo; cree, Calmet, que su propuesta escénica, contemplaba el uso práctico de la escenografía, buscando

¹²⁴ Actriz y productora teatral de la primera mitad del siglo XIX.

¹²⁵ Baty, *Op. Cit.*, Pág. 224.

una libertad real en el trazo escénico, evitando las paralelas y las líneas rectas, a fin de lograr un mayor efecto en el público.

Lo importante en la propuesta de Meiningen está en “*relatar por medio de la imagen: interpretar y transmitir el texto y el subtexto*”¹²⁶, con el fin de dotar al público de referentes que le permitan entender la acción, así como trabajo del director y de los intérpretes, pues ellos escribirán en escena el texto del dramaturgo.

1.13) Teatro Naturalista

Se afirma que estas propuestas escénicas –principalmente la de Meiningen–, al tratar de copiar fielmente la realidad, junto con la perspectiva de sociedad y de hombre, tal y como fue introducida por Émile Zola, provocarán el nacimiento del Naturalismo.

*...su naturalismo [de Zola] era un producto de las teorías científicas de la herencia y de la evolución que asociamos al nombre de Charles Darwin y a su obra **El origen de las especies**, pero que Zola adoptó asimismo de los escritores franceses*¹²⁷.

En el Naturalismo se enfatizarán las leyes de la herencia. Sí, para los griegos, el destino era quien gobernaba al hombre; para los naturalistas, era la herencia la que determinaba el que el individuo se comportara de una forma específica. Al estar gobernados por la herencia, se pierde el libre albedrío y se cae en la desdicha, pues el hombre solo estará dando respuestas a los estímulos del ambiente.

Bajo la influencia de las ideas positivistas, en el naturalismo la Ciencia debe estar presente en el Arte, convirtiéndose así el artista y su producción en otro objeto más de estudio para la sociedad representada por el espectador.

El Teatro no fue la excepción y para cumplir con el objetivo positivista, el público estudiará y criticará la conducta humana plasmada en la puesta en escena: “*Una obra teatral era un documento científico, una rebanada de la*

¹²⁶ Héctor Calmet, **Escenografía: escenotecnia, iluminación**. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2003. Pág. 27.

¹²⁷ Macgowan, **Op. Cit.**, Pág. 237.

vida». *La gente y sus actos tenían que describirse como cosa verdadera, y no en forma organizada artísticamente*¹²⁸. El Teatro debía medir y cuantificar la conducta humana mediante la representación con el propósito de mostrar la realidad tal cual.

En el siguiente esquema se puede observar el planteamiento del teatro naturalista:



El teatro naturalista al provenir de un empeño de contar con un carácter científico proporciona la veracidad necesaria de la observación, y este es el primer paso del método científico.

El teatro al utilizar la selección, organización y creatividad, producirá un efecto que el público podría percibir como más cercano, es decir, al ver referentes objetivos en escena, la identificación será mayor y el efecto que sienta cada espectador será mayor, pues se habla de él de una forma más directa.

El duque de Meiningen viajó a Rusia hacia 1870, llevando consigo al Naturalismo en su máximo esplendor. Uno de los espectadores de los que se tienen noticias era un joven llamado Constantin Stanislavski, quien propuso un método actoral y una visión propia de lo que el Teatro y el Arte han llegado a ser.

Mucho influyó Meiningen en Moscú y *“convenció a muchos rusos de que era necesario formar nuevas compañías teatrales y crear métodos nuevos de enseñanza de interpretación y escenificación”*¹²⁹.

¹²⁸ *Idem.*

¹²⁹ Priestley, *Op. Cit.*, Pág. 57.

1.14) Teatro de Arte de Moscú: Constantin Stanislavski

Según Priestley, “los mejores ejemplos de naturalismo total se [dieron] en Moscú”¹³⁰ a principios del siglo XX, es el Teatro de Arte de Moscú, fundado bajo la influencia del duque Saxe de Meiningen, y dirigido por Stanislavski y Nemirovich Darchenko, quienes ponen en escena las obras de Antón Chéjov, León Tolstoi y de Máximo Gorki.

El Teatro Naturalista de los rusos

*...no nos cuenta la historia de nadie; no presenta un conflicto entre unos personajes determinados; estos, en lugar de tener más fuerza de voluntad que mayoría de nosotros, tienen menos. No existe conflicto, ni crisis, ni desenlace. [...] En lugar de la animación dramática corriente, nos ofrece una maravillosa penetración de los personajes y de las escenas...*¹³¹

Y para lograr este efecto dramático utilizará efectos que permitan plantar la realidad en la escena como si fuera una fotografía.

Se afirma que el propósito del Teatro de Arte de Moscú “no era lograr los aspectos superficiales del naturalismo, sino captar y representar lo que Stanislavski describía como *«verdad interior, la verdad del sentimiento y de la experiencia»*”¹³². Esta verdad debería ser como un acto de comunión con el espectador, es decir, que el actor expresaría al público su vida psíquica mediante su actuación.

Así Constantin Stanislavski propuso un método actoral construido en dos etapas aproximadamente:

1°. La actuación por la memoria emotiva

2°. El planteamiento del método de acciones físicas, el cual evolucionará luego con la ayuda de otros teóricos teatrales.

Stanislavski propuso un trabajo actoral dirigido a la producción de una vivencia en el espectador, es decir, que el público al presenciar una obra de teatro fuera cautivado emotiva y cognitivamente por medio de dicha comunión.

¹³⁰ *Idem*

¹³¹ *Idem*.

¹³² Macgowan, *Op. Cit.*, Pág. 276.

La concepción que tenía Stanislavski acerca del público se basaba en la propuesta de André Antoine sobre la escena naturalista, en la cual,

*...el proscenio se consideraba como la cuarta pared de una habitación en la que se desarrollaba la acción dramática para que los actores pudieran acentuar la ilusión de realidad sin tener en cuenta la presencia del público que les observaba*¹³³.

Esta separación fue introducida por André Antoine, mientras que Stanislavski la incluyó dentro de su método para evitar que los actores tuvieran problemas de inhibición al trabajar naturalistamente, es decir, el actor debería concentrar su interés en un objeto de la escena y si es necesario, ver un objeto imaginario en dicha pared, el actor debería "*fijar su atención en un punto imaginario sobre esa cuarta pared*"¹³⁴.

Muchos teóricos teatrales, directores y actores interpretan y han interpretado a esa cuarta pared como si fuera un muro: como un gran bloqueo entre el espectador y el intérprete. Han utilizado la cuarta pared como si fuera un escudo que sirve para olvidarse del miedo que le produce al actor el contacto con el público. En los albores del Siglo XXI algunos institutos y academias destinados al Arte Dramático siguen enseñando el uso de la cuarta pared como un elemento básico del actor.

Se trata de una mala interpretación sobre el método de Stanislavski, la cual es incompatible e incongruente con la verdadera propuesta. La propuesta de Constantin sostenía que el actor debía utilizar el espacio escénico naturalmente y considerar que la cuarta pared estaba presente como en cualquier habitación.

En cuanto a la preocupación o angustia, que sufre el actor debido a la presencia expectante del público se reducirá debido a que su interés estará enfocado en la interpretación y no en el hecho de sentirse observado y examinado por los espectadores.

Desde esta perspectiva, el público, al presenciar el hecho teatral testifica las acciones internas y externas de un personaje, así como las relaciones

¹³³ Edgar Ceballos, *Principios de dirección escénica*. Escenología, México, 1992. Pág. 40.

¹³⁴ Constantin Stanislavski, *Un actor se prepara*. Diana, México, 1997. Pág. 75

humanas desarrolladas a lo largo de la obra con sus compañeros de trabajo y con el público, mediante el proceso de comunión:

*...cuando el espectador presencia este intercambio intelectual y emocional [entre actores], es como el testigo de una animada conversación. Tiene una parte silenciosa en ese cambio de sentimientos, y se siente incitado por las experiencias de aquellos actores. Pero los espectadores en el teatro pueden comprender y participar indirectamente en lo que en la escena sucede, únicamente cuando y mientras este intercambio dura y continúa entre los actores*¹³⁵.

La comunión para Stanislavski es de vital importancia para el teatro, puesto que en la comunión se fundamenta el hecho teatral como un hecho social.

La comunión es un estado de comunicación íntima o espiritual entre dos o más seres vivos; así la relación entre el intérprete o actor con el espectador:

*Desde luego que esta no puede establecerse directamente. La dificultad está en el hecho de que estamos en relación con nuestro interlocutor y simultáneamente con el espectador. Con el primero, nuestro contacto es directo y consciente; con el segundo, indirecto e inconsciente. Lo importante es que con ambos nuestra relación es mutua*¹³⁶.

Esta relación de toma y daca, de dar y recibir que caracteriza la comunicación cotidiana entre dos personas se realizará alternativamente. Mientras que en el teatro, el actor emite o manda su mensaje mediante los medios expresivos y las formas dramáticas que el teatro posee, el espectador hace uso de un lenguaje corporal e indirecto expresado por medio de la risa, el llanto, la agitación, la excitación, el cansancio... lo que está recibiendo de parte del actor.

Stanislavski le confiere la mayor importancia a dicha relación entre los seres humanos dentro del hecho teatral, puesto que ambos necesitan uno del otro para poder existir de una forma quizás simbiótica: “actuar sin público es como actuar en un lugar sin resonancia. Hacerlo, en cambio, para un público

¹³⁵ *Ibidem*, Pág. 166

¹³⁶ *Ibidem*, Pág. 171.

numeroso y bien dispuesto, es como cantar en un espacio dotado de acústica perfecta¹³⁷.

Constantin Stanislavski consideró que la comunión del actor con sus compañeros y con el público podría ser de las maneras siguientes:

- 1) *Comunicación directa con un objeto en escena, o indirecta con el público.*
- 2) *Comunión consigo mismo.*
- 3) *Comunicación con un objeto ausente o imaginario*¹³⁸.

Esta teoría de la comunicación teatral sentó las bases para la concepción de público y su función durante el teatro del siglo XX; posteriormente, autores como V. Meyerhold y Jerzy Grotowski criticaron, indagaron, analizaron, aceptaron y evolucionaron la teoría de Constantin Stanislavski.

Así se logró el complemento del papel del espectador en las obras de teatro desarrolladas a partir de 1900, ya fuese que las puestas en escena se ajustaban al concepto de la cuarta pared o la repudiaban porque era una teoría contraria a la comunicación en el teatro.

1.15) Teatro Simbolista

Fueron André Antoine, el Duque de Meiningen y Constantin Stanislavski, quienes influyeron en los creadores escénicos del siglo XX como Jerzy Grotowski, Vsevolod Meyerhold, Eugenio Barba, Lee Strasberg, Peter Brook, entre otros. Antoine, Meiningen y Stanislavski apoyaron la propuesta de escenificaciones ilusionistas que fueran la copia fiel de la realidad.

Surgieron corrientes en Europa que criticaron al Realismo y al naturalismo, que impulsaron una nueva búsqueda de un lenguaje teatral definido a partir de la síntesis de algunos conceptos, la inclusión de símbolos, la ruptura de los cánones, el convencionalismo, y ante todo, la relación producida entre el intérprete y el espectador.

El primer ejemplo de la ruptura con el Realismo y el Naturalismo surgió en Francia a finales del siglo XIX, denominada *Simbolismo*.

¹³⁷ *Idem.*

¹³⁸ *Ibidem*, Pág. 175.

El Simbolismo es una corriente artística que busca la expresión interior del alma; es decir, pensamientos, sentimientos, emociones, deseos, necesidades y creencias. El movimiento simbolista es, por tanto, una forma de «elevarse místicamente», para así llegar a un estado de éxtasis.

En el Simbolismo la realidad ya no se plasma tal cual, sino que, se interpreta dotando de mayor importancia a una perspectiva subjetiva del artista cuando crea su obra.

El Simbolismo no representa, ni imita, sin embargo, expresa los sentimientos que le provoca la realidad.

Los fundamentos del Simbolismo son, por una parte, el Romanticismo, pero sobre todo, el estudio o la interpretación de los sueños y de la psique humana.

El Simbolismo intenta regresar a los orígenes del teatro, explorando en el espectáculo la forma de regresar a un estado espiritual mediante cambios en la presentación de la escena y las palabras, exigiendo una interna comunión con todos los partícipes del hecho teatral: realizadores y público.

El director de escena simbolista es visto como una persona que recrea el texto, mediante el establecimiento de convenciones teatrales que permiten expresar estados de ánimo y emociones. Todos los elementos escénicos expresan una emoción en el Simbolismo, la cual suscitará diversas emociones en cada espectador.

En el Simbolismo, el mecanismo para transmitir el mensaje y provocar en el público el efecto emotivo es mediante las sensaciones producidas por la atmósfera creada en escena:

*Es la Naturaleza templo, de cuyas basas
suben, de tiempo en tiempo, unas confusas voces;
pasa, a través de bosques de símbolos, el hombre,
al cual éstos observan con familiar mirada.*

*Como difusos ecos que, lejanos, se funden
en una tenebrosa y profunda unidad,
como la claridad, como la noche, vasta,
se responden perfumes, sonidos y olores.*

*Hay perfumes tan frescos como un cuerpo de niño,
dulces como el oboe, verdes como praderas.*

*-Y hay otros corrompidos, triunfantes, saturados,
con perfiles inciertos de cosas inasibles,
como el almizcle, el ámbar, el incienso, el benjuí,
que cantan los transportes del alma y los sentidos*¹³⁹.

En este soneto, Charles Baudelaire (1821-1867) describe figuras que evocan sensaciones y emociones, y de esta forma provoca en el lector emociones nuevas. Este ejemplo literario es conservado en el Teatro a nivel escénico: las convenciones tienen un significado que ayudan a transmitir las emociones y sentimientos.

Los principales ejemplos de convenciones son la propuesta del espacio vacío que puede llegar a adquirir el significado que el intérprete codifique para el público, por medio de la iluminación que sirve para que los espectadores tengan una percepción inconsciente del mensaje emitido por los realizadores. Por lo tanto, el apoyo que tendrán los actores simbolistas será la creación de atmósferas en la escena.

El Simbolismo parte del subjetivismo, es decir, cada persona interpreta los elementos de la obra de distinta forma de acuerdo a sus referentes personales, y el efecto será, por ende, distinto entre cada integrante del hecho teatral.

El principal representante del Simbolismo que expone una relación activa entre los intérpretes y el público es Maurice Maeterlinck (1862-1949), quien fue Premio Nóbel de literatura en 1911; influyó en algunos teóricos importantes del siglo XX, especialmente en Vsevolod Meyerhold.

Maurice Maeterlinck, dramaturgo y director teatral expuso una visión crítica de la fatalidad humana, desde una perspectiva positiva:

...no tiene ningún empeño en crear el horror en el escenario ni sumergir al espectador en la histeria, o en hacer huir al público espantado. Al contrario, quiere llevar al espectador a contemplar lo inevitable estremeciéndole, pero sin exceso, quiere hacerle

¹³⁹ Charles Baudelaire, *42 flores del mal*. Mondadori, España, 1998. Pág. 15.

*llorar y sufrir pero también estremecerle, para terminar en un estado de serenidad y de gracia*¹⁴⁰.

Esto remite al concepto de catarsis. Tanto en el orden griego como en la propuesta de Sigmund Freud y en la visión de Maeterlinck, se habla de un efecto liberador en el público, que ayudará al individuo a despojarse de traumas o recuerdos que le conflictúan.

Para Maeterlinck el teatro adquirirá una función liberadora: *“Su función esencial es apaciguar nuestros dolores haciendo germinar en nuestra alma la esperanza que unas veces se extingue y otras se reanima”*¹⁴¹. Y el efecto de este apaciguamiento que se producirá en el público será observado en la cotidianidad de la persona, adquiriendo nuevamente el teatro elementos religiosos que permiten a los individuos disfrutar de la vida plenamente: de la testificación que se hace del hecho escénico el espectador puede *“salir de las tinieblas o por lo menos «soportarlas sin amargura»*¹⁴².

Otro autor relacionado con el Simbolismo es Alfred Jarry (1873-1907), quien se alzó contra la sociedad francesa, tradicional por excelencia. Lo logra mediante la escena liberando los modelos teatrales clásicos: la Tragedia Griega, el Teatro Isabelino y de los Siglos de Oro Español, Teatro Romántico...

Dramáticamente Alfred Jarry dará mayor importancia a la acción que al diálogo, permitiendo que en su producción dramática mantenga un ritmo ágil. Al dar mayor importancia a la acción, romperá con la importancia que se otorgó a la psicología de los personajes impulsada por el Realismo.

La acción dramática tal y como la plantea Alfred Jarry carece de las unidades aristotélicas y permite que no haya un solo conflicto, sino la coexistencia de diversos conflictos que integran la obra de teatro.

En el teatro, «lo real» es perturbador; el espectador fija en su memoria un decorado que lo aleja del propio espectáculo. Jarry le da la vuelta al verismo de la escena naturalista, e incluso simbolista, y lanza al espectador la bomba de la etimología: el teatro no tiene lugar sobre la escena; el teatro –como su primera

¹⁴⁰ Vsevolod Meyerhold, *Teoría teatral*. Fundamentos, Madrid, 1998. Pág. 50.

¹⁴¹ *Ibidem*

¹⁴² *Ibidem*.

*acepción griega- es el lugar donde se sitúa el público. El teatro, en definitivo, lo hace el propio espectador*¹⁴³

Desde esta perspectiva, Jarry critica al Realismo y al Naturalismo, pues expone que el teatro en lugar de provocar un goce estético, provoca un alejamiento del hecho escénico, él propone un disfrute reflexivo de aquello que es expresado en la obra de teatro.

“*La verdad no peca, pero incomoda*” reza el refrán popular, al cual puedo aludir para hablar de lo que Jarry expone. Muchas veces cuando alguien nos corrige a los seres humanos, nos molestamos porque sabemos que aquello que nos expresan es cierto, nos identificamos con ello, y de alguna forma lo rechazamos.

1.16) Teatro de Vanguardia

Tanto el Simbolismo y la ideología romántica provocaron el nacimiento de los movimientos vanguardistas, que no sólo vieron su mejor expresión en el Arte, sino también en la Filosofía, la Psicología y en la sociedad de su momento.

Además del Romanticismo y del Simbolismo, uno de los factores que coadyuvaron al surgimiento del Vanguardismo fueron los ideales sobre la revolución: el hombre resurgido, la libertad, la igualdad de clases y oportunidades, el mundo de los sueños, el vivir por vivir...

Se llama Vanguardismo al conjunto de movimientos artísticos, políticos e ideológicos originados a principios del siglo XX “*con intención renovadora, de avance y de exploración*”¹⁴⁴ que buscaban una liberación física y mental del ser humano por medio del arte.

Estos movimientos ayudaron de algún modo para que surgieran las revoluciones intelectuales y artísticas de las primeras décadas del siglo pasado. Los vanguardistas buscaban la transformación del ser humano en un ser más libre, más cercano a su realidad interior y más consciente de sus actos y de sus decisiones.

¹⁴³ *Ibidem*

¹⁴⁴ D. R. E. A. *Op. Cit.*, Tomo X. Pág. 1541.

Los vanguardistas mediante el Arte buscaban la transformación del ser humano en un hombre nuevo, un nuevo renacimiento orientado hacia la conscientización de las potencialidades que cada individuo tiene y la manera en que cada persona influye en la sociedad.

El artista procura provocar rupturas con los cánones artísticos e ideológicos establecidos por la cultura burguesa; por ejemplo, la creación de caligramas como una forma poética rompiendo con la métrica, la rima y el ritmo. Con todo, las vanguardias son toleradas por el sistema social puesto que representan una posible solución como escape de algunos problemas que atravesaron las sociedades de principios del siglo pasado.

En el Teatro las vanguardias fueron muy importantes, puesto que propusieron formas escénicas nuevas que cambiaron la visión teatral de la sociedad; al mismo tiempo, expusieron otra forma de relación entre el intérprete y su público.

Así, diversos teóricos teatrales, directores de escena, dramaturgos y actores aportaron sus ideas, conceptos, vivencias y experiencias sobre la relación del público con el intérprete, los cuales, todavía son utilizados en el teatro actual.

Una de las vanguardias que serán estudiadas en el presente trabajo es el **Futurismo** de Marinetti, quien en 1905 lanzó un Manifiesto que proponía una ruptura con la burguesía acaudalada y con toda su cultura.

El futurismo rompería con:

- Las reglas y los cánones estéticos.
- La psicología de los personajes.
- El texto.
- La línea de acción.
- Las unidades aristotélicas.
- La participación pasiva del espectador.

El futurismo incluye elementos propios de la Física tales como la velocidad, el dinamismo y, de alguna forma, también se acerca al concepto de relatividad.

El futurismo también se apoya en elementos sociales y espectaculares:

- La mujer no tiene un valor determinado
- La rebeldía del ser humano
- Una incitación subversiva
- Se fundamenta en el *cabaret* y el *music hall* para proporcionarle forma al teatro futurista.

El **cabaret** como forma parateatral que incluye elementos del teatro de revista como pequeñas obras cortas, mujeres desnudas, rutinas circenses y números musicales, que proporcionan al espectador “*cierta pátina de exotismo cosmopolita*”¹⁴⁵. Estos elementos han influido en directores que exploran el lenguaje teatral desde el siglo pasado hasta la actualidad.

El espectáculo del cabaret incluía el baile, seguido de la presentación de artistas que cantaban y bailaban, después se incluyeron juglares y cantautores:

*Entre los platos de la cena y las pausas destinadas al «dancing», se suceden las rutinas: mujeres esculpidas por cirujanos plásticos montan sensualmente grúas que las hacen volar por el aire. Cuadros coreográficos con «cowboys» que bailan al son de las partituras de Broadway. Escenas eróticas ambientadas en rústicas apropiaciones de lo oriental. Un cómico-mimo que prescinde de palabras para que el heterogéneo público no tenga problemas con el idioma. Malabaristas americanos. Y las eternas Blue Bells Girls bailando el cancán con las bellas e interminables piernas fundiéndose en un solo y mismo movimiento*¹⁴⁶.

El público del cabaret estaba conformado por todas las clases sociales. En Europa, a finales del siglo XIX y principios del XX, asistían intelectuales principalmente. La participación activa del público en el cabaret es necesaria, pues se matizaría la incorporación de cada realizador en el espectáculo, desde el entertainer, el presentador, los bufones, los acróbatas y las bailarinas.

El **Music Hall** también es otra forma parateatral cuyo origen se remonta a las canciones de las antiguas tabernas. Es una

¹⁴⁵ Olga Consentino y Pablo Zunino, *Teatro del siglo XX: el cansancio de las leyendas*. Paídos, Argentina, 2001. Pág. 141.

¹⁴⁶ *Ibidem*, Pág. 142.

*...variedad popular de espectáculo integrado por diversos actos o escenas sin conexión entre sí, donde bien, artistas solos o grupos de actores dan a conocer el texto, siempre con una gran dosis de humor, sentimentalismo y canciones, a veces acompañados por juegos de malabares, acrobacia, etcétera*¹⁴⁷.

En sus inicios, el Music hall se estableció en los pequeños salones de baile; poco a poco, fue evolucionando hasta convertirse en un pequeño teatro a la italiana, lo cual mantuvo otra forma de relación entre los realizadores y el público.

Por lo general, los personajes del Cabaret y de Music hall carecen de una tipología definida, que propicia un pequeño efecto de distanciamiento con el público. Tanto el Cabaret como el Music may se despliegan a partir de la sátira, el humor negro, la ironía, lo grotesco y la crítica socio-política.

La diferencia entre el Cabaret y el Music hall es su función: el Cabaret era un lugar destinado para comer, tomar bebidas alcohólicas y ver un espectáculo; mientras el Music hall era un espacio para escuchar música y observar algunos espectáculos.

La influencia tanto del Cabaret como del Music hall dentro del teatro ha sido casi permanente, pues desde los vanguardistas de principios del siglo XX hasta los directores escénicos actuales han explorado nuevas formas de lenguaje, muchas veces basándose en estas formas parateatrales. La importancia de estos espectáculos ha rebasado al teatro y ha llegado a instalarse dentro del ámbito del cine y la televisión.

1.17) Vsevolod Meyerhold

A principios del siglo XX en Rusia, el teatro estuvo influenciado por el futurismo, el cabaret y el music hall. Uno de los principales directores teatrales que mejor exploraron estos espectáculos fue Vsevolod Meyerhold (1874-1942?), quien desarrolló una escuela separada de la que pregonaba la psicología del personaje.

¹⁴⁷ Priestley, *Op. Cit.*, Pág. 84.

Vsevolod Meyerhold, actor y director ruso, proveniente de la escuela de Stanislavski, participó como dirigente en la *Revolución Rusa*, así como en el *Octubre Teatral* de 1919.

El *Octubre Teatral* estuvo integrado por compañías ambulantes que viajaban por las diferentes repúblicas rusas a fin de propagar el nuevo Teatro del Estado Socialista, que se fundamentaba en la realidad, la belleza y la verdad como los principales medios de expresión teatrales.

Esta época es sumamente importante para el teatro occidental pues el decreto promulgado el 26 de agosto de 1919 decía: "*El pueblo tiene derecho a un arte cuya verdadera esencia sea la búsqueda constante de la verdad y la belleza*"¹⁴⁸. Por este medio, el nuevo sistema socialista reforzó su ideología, rompiendo con el teatro burgués del régimen zarista.

En sus inicios, Meyerhold se expresó como simbolista, después creó el método designado como Biomecánica, con el que experimentó sobre el espectáculo teatral, dejando de lado al texto.

La biomecánica es un sistema que se fundamenta en la "*racionalización de los movimientos del actor sobre la escena*"¹⁴⁹. Meyerhold permaneció utilizando su propuesta actoral como medio para comunicar su mensaje, siendo su fin la organicidad de la interpretación y la relación establecida en el ambiente creado dentro de la escena, con los demás actores y con el público.

La propuesta de Meyerhold cambió la concepción que se tenía sobre el espectador y planteó una nueva relación del intérprete con el público. Esta nueva concepción rompió con la visión del Realismo y el naturalismo, al eliminar el concepto de la cuarta pared.

La cuarta pared para Meyerhold era equiparable a mirar «por el ojo de la cerradura», a través de la cual los asistentes miran morbosamente la escena cotidiana de una persona, mientras que los directores de teatro "*explotan la tendencia de los humanos a mirar por el ojo de la cerradura. Han creado un teatro en el cual el único fin es el de satisfacer la intensa curiosidad de la gente por lo cotidiano, lo íntimo, lo escandaloso*"¹⁵⁰.

¹⁴⁸ María Teresa León, *Obras dramáticas y escritos sobre teatro*. A. D. E., España, 2003. Pág. 322.

¹⁴⁹ Meyerhold, *Op. Cit.*, Pág. 19.

¹⁵⁰ *Ibidem*, Pág. 6

Meyerhold también trató de romper con el Realismo del Teatro de Arte de Moscú, intentó cimbrar la cuarta pared a fin de lograr un mejor acercamiento entre el actor y el público: *“Los agujeros, que es necesario ocultar al público, se cubren con telas estilizadas. No se trata, de ningún modo, hacer olvidar al espectador que está en el teatro”*¹⁵¹.

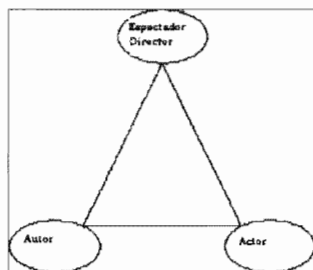
Para lograr que el espectador tuviera la conciencia de que está presenciando el hecho teatral, Meyerhold propuso el principio de Estilización:

*Entiendo por estilización no la reconstrucción exacta del estilo de una época o de un suceso, como lo hace la fotografía, sino que lo asocio a la idea de la convención consciente, de generalización, de símbolo. Estilizar significa exteriorizar la síntesis interior de una época o de un acontecimiento con la ayuda de todos los medios de expresión posibles; se trata de reproducir los caracteres específicos escondidos que encierra una obra de arte*¹⁵².

El principio de estilización está presente en cualquier obra de arte y ayuda a que el espectador tenga los referentes necesarios para comprender la acción dramática acaecida en escena mediante el uso de los convencionalismos de cada época.

Este rechazo del Realismo condujo a Meyerhold a explorar dos tipos de relaciones existentes entre: el autor, el espectador, el director y el actor.

El primero, llamado «teatro-triángulo» es *“un triángulo donde el vértice superior representa al director y los dos inferiores, al autor y al actor. El espectador percibe el arte de estos dos últimos a través del arte del director”*¹⁵³:



¹⁵¹ *Idem*, Pág. 32.

¹⁵² *Idem*, Pág. 30.

¹⁵³ *Idem*, Pág. 47.

Con este método el actor y el espectador carecen de «libertad creativa», puesto que están bajo la tiranía del dramaturgo y del director. El público y los intérpretes no pueden proporcionar su perspectiva, debido a que la historia debe contarse tal y como la escribió el autor, tratando de fotografiar la realidad. Aquí, *“el personaje clave es el director. [...] El actor-virtuoso debe estar despersonalizado y capaz de cumplir en escena todo lo que el director le sugirió”*¹⁵⁴.

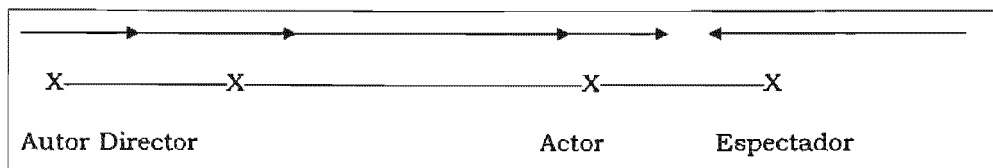
En este método, el actor no tiene la libertad de decisión sobre su interpretación, todo está dado por el director. El director planea, organiza, busca las interpretaciones específicas de los actores, trata de que su concepción se escriba en escena *“tal como lo había soñado en su trabajo en solitario”*.¹⁵⁵

Un ejemplo de ello son las comedias musicales que provienen de Broadway, y que en México deben ser puestas en escena tal y como se montaron originalmente, los actores no pueden cambiar ni un movimiento, ni un parlamento, todos están sólo al servicio de la empresa.

Este método ayuda a favorecer la ilusión en el espectador, los referentes crean una imagen completa carente de símbolos, proponiendo al mismo tiempo referentes acabados, en los que el espectador ya no puede recrear.

En el método triangular, toda la obra teatral está al servicio del texto y es el director el único que crea la puesta en escena, al dirigir como unas marionetas a los demás participantes del hecho teatral: actores, escenógrafos, utileros, musicalizadores, intérpretes...

El otro método, es el «de línea recta», en el cual los elementos que conforman el hecho teatral, se complementan para dar por resultado un espectáculo crítico:



¹⁵⁴ Ignacio Elizalde, *Temas y tendencias del teatro actual*. Publicaciones de la Universidad de Deusto, Bilbao, 1984. Pág. 28

¹⁵⁵ Meyerhold, *Op. Cit.*, Pág. 48.

En el método de línea recta, el dramaturgo comunica su mensaje al director mediante un texto escrito; el director lo interpretará y propondrá su escritura escénica, utilizando como principal herramienta al intérprete; *“el actor ha revelado libremente su alma al espectador”*¹⁵⁶, y el público dotará de referentes personales el mensaje que se ha ido complementando: primero por el dramaturgo, luego por el director, después por el actor, y finalmente, interpretado por el espectador.

El método de línea recta tiene como principal personaje al actor, puesto que es quien transmite directamente al público el mensaje propuesto por los realizadores. *“En este método lineal, el director, después de haber captado todo el sentido y la significación del autor, transmite todo su conocimiento y su arte al actor”*¹⁵⁷.

El actor buscará referentes propios para exponer críticamente en escena aquello que quieren decir el dramaturgo y el director, y partir de ahí *“transmitir en escena libremente al espectador su auténtica versión e interpretación y hacerle reaccionar a su arte”*¹⁵⁸.

Con el método de línea recta, el espectador al reinterpretar y recrear la acción del actor, adquiere importancia, ya que participa en el hecho teatral de manera activa. Su participación comienza desde que cada espectador dota de referentes propios lo expresado en escena por los realizadores comprometidos con el trabajo del actor.

El público a partir del método de línea recta buscará ser *“participe en la acción que se desarrolla en escena”*¹⁵⁹, involucrándose en las decisiones que le atañen en el conflicto al actor, y que en el Realismo, por ejemplo, le atañían sólo al director y al dramaturgo.

En el teatro que propone Meyerhold, el dramaturgo y el director dotarán de los elementos necesarios para que se desarrolle la acción dramática entre los intérpretes y los espectadores: *“Estos espectáculos se consumirán de una*

¹⁵⁶ *Ídem*, Pág. 47

¹⁵⁷ Elizalde, *Op. Cit.*, Pág. 28

¹⁵⁸ *Ibidem*

¹⁵⁹ Meyerhold, *Op. Cit.*, Pág. 97.

representación a otra, por los esfuerzos conjugados de los actores y del público¹⁶⁰.

Para que se fortalezca la relación entre el intérprete y el público fue necesario que se volviera a interpretar la arquitectura teatral, derribando la cuarta pared y los elementos que en algún momento pudiesen bloquear la relación directa entre el actor y el público, tales como las candilejas.

También, se ubicó al público en un solo lugar: el patio de butacas, mientras se eliminaban los palcos, las graderías, etc. Este cambio provocó que el dramaturgo tuviera que conocer forzosamente el espacio escénico, puesto que es el lugar en el que se representarían sus textos.

Además de ser el primer director de escena en el sentido moderno, la importancia de Vsevolod Meyerhold, radica en su empeño por “*devolver al teatro su teatralidad*”¹⁶¹ mediante los convencionalismos, olvidados desde tiempo atrás.

1.18) Nicolás Evreinoff

Otro teórico teatral surgido en Rusia es Nicolás Evreinoff (Nikolai Nikolaievich Evreinov), que postuló a lo largo de cuarenta volúmenes de teoría que el teatro forma parte esencial de la vida.

Su libro ***El teatro en la vida*** ha sido traducido a varios idiomas, y se ha convertido en una raíz ideológica del teatro contemporáneo así como de algunas terapias expresivas como la Dramaterapia.

La importancia de Evreinoff es que “*considera que el teatro no se halla tan sólo en la escena, sino que se encuentra también en nosotros mismos, así como en todo lo que nos rodea*”¹⁶².

Según Evreinoff, el teatro está presente en la vida cotidiana de manera natural, puesto que es una forma de sobrevivencia que poseemos los seres vivos, mediante el instinto teatral o de transfiguración.

¹⁶⁰ *Ibidem*

¹⁶¹ *Ibidem*, Contraportada.

¹⁶² Nicolás Evreinoff, ***El teatro en la vida***. Ercilla, Chile, 1936. Pág. 9.

El instinto de transfiguración trata de “oponer a las imágenes recibidas de afuera, las imágenes creadas en el interior, [...] transmutar las apariencias ofrendadas por la naturaleza en alguna otra cosa...”¹⁶³.

Este instinto es desarrollado por todos los seres vivos, incluyendo plantas y animales: “Hay plantas que se disfrazan de «otras plantas». Hay otras que se disfrazan de «insectos», que toman la apariencia de la turba, de trozos de madera, etc.”¹⁶⁴.

En el ser humano, el instinto de transfiguración se encuentra presente en cada una de las posibles conductas respuesta con las que actuamos cotidianamente, y en algunos casos, es este instinto el que nos motiva para realizar otras tantas.

Durante nuestro desarrollo, adquirimos poco a poco un determinado número de roles, actitudes y comportamientos que nos ayudan a responder en situaciones específicas:

*El Estado, la Sociedad, la Civilización, nos imponen cierta máscara de virtud, de afabilidad y de decencia. Y representamos nuestro papel con tanto fervor, que llegamos hasta el punto de confundir las mencionadas máscaras con nuestra propia alma...*¹⁶⁵

Al parecer, poco a poco, nos vamos adueñando de máscaras especiales para cada situación o experiencia por la que atravesamos: no reaccionamos igual cuando estamos con el hermano menor que cuando estamos frente al maestro más temido de la escuela. Es decir, los seres vivos recurrimos a “*El empleo de la máscara con el fin de defensa*”¹⁶⁶ para poder reaccionar bien en momentos determinados.

Evreinoff propone el concepto de *instinto de transfiguración* o *instinto teatral* que busca la transformación no sólo de la realidad sino de la actualidad, pues esta es la forma en que logramos relacionarnos con el exterior, con aquello que no es parte del Yo.

Uno de los principales ejercicios de este instinto es el juego, al cual nos entregamos durante diversas etapas y momentos de nuestra vida. “*El juego se*

¹⁶³ *Ibidem*, Pág. 41.

¹⁶⁴ *Ibidem*, Pág. 31.

¹⁶⁵ *Ibidem*, Pág. 72.

¹⁶⁶ *Ibidem*, Pág. 30.

trata en realidad de un raro ejemplo de actividad creadora, y que no se desenvuelve dentro de los íntimos repliegues del espíritu, sino ante nuestros propios ojos”¹⁶⁷.

Muchas veces el ser humano se entrega al juego, y mediante el juego se obtiene una conexión con la realidad y aquello que está presente en nuestro pensamiento divergente, es decir, con nuestra imaginación, medio de este contacto que se establece entre realidad e imaginación es que se encuentra el instinto de transfiguración y también el teatro mismo.

Este contacto entre la realidad y la imaginación en el teatro producirá “la creación de una nueva realidad”¹⁶⁸. Desde esta perspectiva, el intérprete y el espectador podrán adquirir vivencias y experiencias que le permitan acercarse a un autoconocimiento.

Se puede llegar a la creación de una nueva realidad mediante la transfiguración de algún elemento de nuestra realidad y la teatralidad.

Esto producirá nuevos componentes que afecten la situación real, como la niña que juega a ser la princesa, convirtiendo mediante la imaginación, un pedazo de papel en una corona de oro. Cuando esta niña trata de convencer a otros para que crean que ese pedazo de papel es una corona de oro, el hecho se convierte en un fenómeno teatral. “La persuasión creadora alcanza aquí su grado más alto, y no deja nada que desear”¹⁶⁹, se convierte en la quintaesencia del teatro, puesto que es algo necesario para la relación entre los emisores del mensaje teatral y sus receptores.

Otra prueba más que utiliza Nicolás Evreinoff como instinto de transfiguración es el sueño, que es “un drama de nuestra invención. Un teatro-mono-dramático, en donde uno ve su propio ser dentro de una realidad imaginaria, como en un film inmenso”.

Muchos autores dramáticos como William Shakespeare y Pedro Calderón de la Barca han postulado la teoría de que la vida es un sueño, luego el sueño es un teatro y la vida es un teatro. Shakespeare, en **Como gustéis**, dice en boca de Jaques, que

¹⁶⁷ *Ibidem*, Pág. 56.

¹⁶⁸ *Ibidem*, Pág. 58.

¹⁶⁹ *Ibidem*, Pág. 62.

*Todo el mundo es un teatro,
y todos los hombres y mujeres
son meramente actores.
Tienen sus salidas y sus entradas,
y un solo hombre en su tiempo
hace muchos papeles,
y sus actos son siete edades...*¹⁷⁰

A su vez, Calderón de la Barca, en dos obras magistrales aborda el tema de la comparación entre la vida y el sueño: ***La vida es sueño*** y ***El gran teatro del Mundo***.

Volviendo a Evreinoff, además de postular la relación del teatro con la vida cotidiana, da indicaciones de una manera breve que es el fenómeno teatral, dándonos pequeñas pistas a lo largo de su texto: “*El teatro, es inevitablemente, una «transgresión», una «infracción» a alguna ley, es decir, un «crimen»*”¹⁷¹.

Para este autor, el teatro tiene un carácter terapéutico, puesto que “*sana a los actores. Sana también al auditorio*”¹⁷². Así lo afirma porque se basa en la teoría aristotélica de la catarsis.

El método que postula Evreinoff para llegar a un estado de salud radica en “*una forma de auto-transfiguración: imaginarse sano y obrar en consecuencia*”¹⁷³; ésta es la base de la persuasión personal.

Otra explicación que Evreinoff elabora acerca del teatro donde indica que es un lugar de intercambio en el que “*se paga para entrar*”¹⁷⁴ y recibir algo a cambio. Y no sólo se reduce a ser material de intercambio, sino que permite posibilidades quinesísticas y vivenciales.

El teatro influye en cada espectador, debido a que cuando el público se ve reflejado en escena (dota de ciertos referentes a la representación) y asimila todo aquello que percibe y siente, trátase de emociones buenas o no, para después aplicarlo a la vida cotidiana. “*Recordad, por ejemplo, cuantos jóvenes*

¹⁷⁰ Harold Bloom, *La invención de lo humano*. Anagrama, Madrid, 2002. Pág. 263.

¹⁷¹ Evreinoff, *Op. Cit.*, Pág. 135.

¹⁷² *Ibidem*, Pág. 145.

¹⁷³ *Ibidem*, Pág. 144.

¹⁷⁴ *Ibidem*, Pág. 151.

de antaño llegaron a ser imitadores de **Los bandidos** de Schiller¹⁷⁵, comenta Evreinoff refiriéndose a la época Romántica, donde los jóvenes trataron de ser Carlos Moore, antihéroe de la obra mencionada arriba.

Las imitaciones son provocadas así porque el espectador “*contrae en el teatro la peligrosa costumbre de confundir la ilusión con la realidad*”¹⁷⁶, y ésta es una razón por la cual, algunas mentes morosas le tenían miedo al teatro, ya que despierta a la conciencia y proporciona al público ejemplos de pensamientos y formas de ser que podrían detentar su poder.

En el siguiente fragmento, el autor Evreinoff expone su concepción de lo que el teatro es:

El teatro cambia, por completo, la lógica, la serie de nuestras emociones, trastorna la ley de las causas y de los efectos que rige, de ordinario, nuestros pensamientos. El teatro posee sus propias verdades, que nada tienen que ver con las verdades cotidianas de nuestra «realidad»¹⁷⁷

Se podría decir, que el teatro sigue siendo un juego, al que asistimos, ya sea para verlo, ya sea para ejecutarlo, por el placer que produce transfigurarse en una de las tantas posibilidades que posee el ser humano.

La convención escénica apoya la proyección del espectador, es decir:

*existe, en el instante de la percepción teatral, una especie de acuerdo silencioso, una clase de «**tacitus consensus**» entre el espectador y el actor, en virtud de lo cual, el primero acepta adoptar una cierta actitud, en atención al actor, el que se propone, a su vez, permanecer, hasta donde sea posible, fiel a esa actitud consentida.¹⁷⁸*

Este consenso permite que el espectador se libere y que junto con el actor puedan mantener la fe escénica durante la representación, aun después de ella los participantes permanecerán convencidos del hecho teatral.

Por tanto, el teatro forma su lenguaje con códigos convenidos entre los participantes, ya que no se trata de presentar la realidad tal cual es sino de representarla. “*El teatro es convencional, desde la A hasta la Z. Y es*

¹⁷⁵ Evreinoff, *Op. Cit.*, Pág. 136.

¹⁷⁶ *Ibidem*, Pág. 138.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ *Ibidem*, Pág. 139.

*precisamente, allí, donde reside la fuerza de la alegría divina que nos proporciona*¹⁷⁹.

La teoría de Nicolás Evreinoff se resume en una frase: “*¡Para mí, vivir, significa representar en la escena, y representar en la escena, significa para mí vivir!*”¹⁸⁰.

Esta convicción contiene los elementos necesarios para entender que el teatro y el instinto de transfiguración están presentes en la vida cotidiana, pues como él mismo confirma “*todo se encuentra bajo el signo del teatro*”¹⁸¹.

1.19) Teatro Épico: Bertolt Brecht y Erwin Piscator

Otra corriente artística que pertenece al Vanguardismo es el Expresionismo que se originó en Alemania a principios del siglo XX, se caracterizó por el desinterés “*de la representación del mundo objetivo y de los problemas de la visión, que tienden a manifestarse en las formas y en los colores, en el mundo subjetivo del artista*”¹⁸². Así lo definieron dos investigadores universitarios indicando que se trata de una toma de conciencia de la realidad y de la nacionalidad en busca de una síntesis de todas las artes.

El Expresionismo se opone al Realismo, al Naturalismo y al Impresionismo, porque busca la expresión profunda del ser mediante la proyección y captación del mayor número de sensaciones posibles cuando se comunica la obra artística.

Uno de los principales exponentes del expresionismo en el teatro es Bertolt Brecht.

Eugen Bertolt Friedrich Brecht se acercó al teatro, como dramaturgo y crítico después de la Primera Guerra Mundial. Escribió un sinnúmero de obras dramáticas¹⁸³ y propuso una teoría teatral centrada en el distanciamiento de la obra para que los partícipes –público y realizadores– no

¹⁷⁹ *Ibidem*, Pág. 159.

¹⁸⁰ *Ibidem*, Pág. 80.

¹⁸¹ *Idem*.

¹⁸² Marcela Ruiz Lugo y Ariel Contreras, *Glosario de términos del arte teatral*. Trillas, México, 1991. Pág. 107

¹⁸³ Revisar el siguiente artículo para corroborar la originalidad y legalidad de las obras escritas por Brecht: *Una arqueología de voces* de J. Fuegi, en *Documenta Citru*. Citru, México, Nueva época: mayo 2000. No. 2. Págs. 25-52.

se identificaran con el hecho escénico. Su teoría también es conocida como teatro épico.

El teatro de Brecht da respuesta a las circunstancias históricas del momento, así lo afirma Klaus Heinrich:

Es una fórmula de conciliación y nadie sabe si Galileo es todavía capaz de conciliar algo. Esto tampoco lo debe saber el espectador. La primera versión de la obra data de la misma época de la «fusión del átomo», la segunda, hecha junto con Charle Laughton, de la época del «debut» de la bomba. Es decir, que todos saben que eso es lo que en realidad se tenía que lograr. Y de nueva cuenta, todos dicen: eso tampoco lo vamos a saber... como Galileo¹⁸⁴.

En realidad, Brecht pasó por tres etapas creativas:

1. en la primer etapa Brecht utiliza al teatro expresionista como medio de comunicación;
2. la segunda etapa se caracteriza por la creación del modelo teatral denominado Teatro épico;
3. finalmente, como tercera etapa logra definir su teatro como dialéctico:

La obra teatral y la estética de Brecht se configuran a través de un largo proceso. Nacen en plena eclosión expresionista, reciben influencias del dadá, del surrealismo, de Chaplin y de Meyerhold, de los formalistas soviéticos, de la LEF, y se definen como teatro épico. [...] En esta búsqueda Brecht sintetiza los hallazgos dramaturgicos shakesperianos, los métodos de los teatros chino y japonés, las astucias del cabaret y otros géneros populares, las aportaciones no shillerianas del teatro ilustrado alemán, las paradojas teatrales de Diderot, la experiencia de los teatros obreros, las nuevas técnicas de fotomontaje y el relato, la capacidad de observación de los naturalistas, etcétera. Finalmente, en sus últimos años, Brecht aseguró que había dado un paso adelante y definió su teatro como «dialéctico»¹⁸⁵.

Como ocurre casi siempre, las circunstancias históricas influyen en el teatro, también en el que Brecht produjo. En sus primeros montajes, Brecht exploró los elementos escénicos del expresionismo.

En la segunda etapa, puso énfasis en las conductas y actitudes colectivas; muestra los hechos tal cual para que el participe del suceso teatral pueda

¹⁸⁴ Citado en Schnabel, *Op. Cit.*, Pág. 76.

¹⁸⁵ Juan Antonio Hornigón, *Legado y futuro de Brecht*, en *Documenta Cítrea*. CTRU, Mayo 2000. Pág. 16.

reflexionar y despertar a una conciencia política. Además utilizó el didactismo como elemento clave para mostrar las acciones.

En la última etapa, en los últimos años de su vida, Brecht buscó en la dialéctica –la oposición de los contrarios–, la forma teatral que llevará al espectador hacia una reflexión más profunda en la que no sólo participe la razón, sino también la emoción como complemento necesario del pensamiento y de la conducta.

El teatro brechtiano se produjo merced a un proceso de desarrollo que necesitó de múltiples influencias para llegar a su clímax: *“Brecht enlazaba con las experiencias soviéticas de los años veinte, con las piruetas del dadaísmo politizado y con fenómenos nuevos como el cinematógrafo, el fotomontaje, la novela documento, etcétera”*¹⁸⁶.

El Expresionismo busca regresar a los orígenes del hombre: reivindicar al ser humano en un hombre nuevo, rompiendo con algunos valores impuestos socialmente y fundamentados en el Positivismo, el Liberalismo, el Conductismo y el Mercantilismo. El hombre expresionista cree en el hombre nuevo mediante la creación de un universo nuevo: el Arte.

En el teatro expresionista, el autor podía utilizar un lenguaje poco solemne, es decir, sin ceñirse a las reglas gramaticales y semánticas, con el objetivo de producir un contraste lingüístico y producir un nuevo significado a las palabras; para ello, los expresionistas podían hacer uso de la escritura incoherente y automática.

En el teatro expresionista se utilizaban la forma y los personajes para exhibir el desorden espiritual del ser humano. La forma estaba integrada por aquellos elementos que pueden producir sensaciones contrastantes en el ser humano, tales como colores, olores, texturas, matices, etc., *“En suma, en una obra expresionista, las formas externas ceden ante las formas anímicas”*¹⁸⁷. Todos estos recursos presentes en la escenografía, el vestuario, la iluminación... se utilizaban para provocar la conmoción del espectador, ya que la emotividad es más importante en el expresionismo.

¹⁸⁶ *Idem*, Pág. 15.

¹⁸⁷ Ruíz Lugo, *Op. Cit.*, Pág. 99.

El conflicto del expresionismo no se fundamenta en el personaje, sino en la exposición crítica que hace de aquellas conductas, emociones, intenciones, sensaciones y valores que el ser humano posee contra sí mismo.

Los expresionistas dan el tratamiento de símbolo a los signos artísticos, procurando dotar de un nuevo significado al código, o sus componentes para que sea emotivo y universal.

Por ello, el símbolo es la unidad mínima que produce sentido en el expresionismo. Los agentes encargados de dotar el nuevo significado a los signos presentes en escena son los actores, quienes deben basar su actuación en el cliché y la exageración; asimismo, el intérprete debe procurar romper con la correspondencia entre la expresión exterior y la expresión actoral – cuerpo, voz, relaciones dramáticas con el otro, emotividad, etc.–.

El actor para lograr su tarea necesita hacer un uso excesivo de elementos escenográficos y utileros así como el vestuario, la iluminación, la musicalización y las máscaras, para mostrar los cambios de ánimo y lograr la conmoción del espectador.

Brecht en sus primeras obras –“*influenciadas por el teatro expresionista de Wedekind*”¹⁸⁸– toma el paradigma del teatro expresionista y lo incluye en su estilo escénico. Según Ariel Contreras y Marcela Ruiz Lugo, su primer pieza, ***Baal*** (1921) es expresionista, puesto que busca la “*exaltación de la desnuda pasión del yo*”¹⁸⁹. Para ***Tambores en la noche*** (1922), Brecht utiliza sólo algunos elementos expresionistas.

El expresionismo, en gran parte, marcó la forma en como Brecht diseñaría su modelo dramático y su teoría escénica: el teatro épico.

El teatro épico es un teatro político que busca que los participantes del hecho teatral reflexionen sobre aquellas situaciones que presenta la obra, sobre sí mismo, y finalmente, sobre lo que es el ser humano. Al llevar a los intérpretes y al público a reflexionar sobre sí mismo, se obtiene como resultado que el ser humano se reconozca, y obtenga una conciencia política.

¹⁸⁸ Ricardo A. García Arteaga Aguilar, *Estudio dramático de Galileo Galilei de Bertolt Brecht previo a la puesta en escena*. Tesis. UNAM, México, 1994. Pág. 6

¹⁸⁹ Ruiz Lugo, *Op. Cit.*, Pág. 107.

Brecht es un burgués que va a la Gran Guerra como enfermero, donde observa un desagradable espectáculo, después decide mostrar lo que acaba de vivir por medio del teatro, para propiciar una conciencia política en sus semejantes: los espectadores.

El connotado teórico teatral Eric Bentley postula que *“La cuestión que el nombre de Bertolt Brecht suscita tiene que ver más con la propaganda que con el pensamiento en sí, pero es casi imposible hablar de propaganda haciendo abstracción de las ideas que se desea propagar”*¹⁹⁰, y para ello se necesitan mostrar las acciones en conflicto que permiten observar el mensaje emitido por el artista.

No se puede homogeneizar a todos los espectadores bajo una conciencia, ya que el público se encuentra escindido, los intereses, la educación, las distancias, las oportunidades, etc., hacen del público un conglomerado heterogéneo, y para ello, surge *“La necesidad de un teatro que se dirija a un público hostil o escindido es un fenómeno de nuestra época”*¹⁹¹, no para buscar su unificación, sino simplemente para mostrar la realidad percibida por el artista –actor, director, dramaturgo, escenógrafo, etc.–, y que es representada por acciones. Estas acciones se transforman en símbolos que son interpretadas por los partícipes del hecho teatral.

El teatro épico, al basarse en el teatro expresionista, hace uso de los símbolos como una de las principales pautas que le dotan de referentes específicos a los participantes del hecho escénico. Este teatro cumple su objetivo, mediante las imágenes significativas que van descubriendo la realidad.

El signo principal que propone Bertolt Brecht es el *gesto*, ya que por medio de esto se puede exponer críticamente aquello que debe ser conocido por el público, es decir, por medio de él se muestra la realidad presentada en acciones.

“El cuerpo tiene prioridad sobre el lenguaje: non verbis, sed gestibus, «no palabras, sino gestos». Los gestos, en el sentido que Brecht les daba, no debían

¹⁹⁰ Eric Bentley, *La vida del drama*. Paidós Estudio, México, 1998. Pág. 134.

¹⁹¹ *Idem*

*expresar o encarnar, sino mostrar*¹⁹². Este signo se transforma en un símbolo en el momento en que adquiere un significado mayor, y que es dotado por un referente de la realidad social, por lo tanto, el teatro se convierte en un ente que muestra.

El gesto, considerado como un signo importante en el Teatro, debe mostrar al espectador la realidad planteada en escena; por ende, el uso de la palabra es sólo como reforzador de la acción, está al servicio de las circunstancias planteadas en escena, y el peso de la acción no recae en la palabra.

La relación existente entre los gestos de los intérpretes otorga un sentido a la obra, mediante la estructura trazada por el director:

*La composición sin huecos de las partes gestuales individuales debe permitir al espectador captar el sentido del cuadro en el que se está llevando a cabo un juicio, y este juicio debe quedarle claro de manera rápida y perfecta*¹⁹³.

El gesto escénico o *Gestus des Zeines*, es la actitud consciente de los realizadores para mostrar algo al público, por medio de la acción, situación u objeto. Al parecer, Brecht se preocupó más por el espectáculo que por el texto, “*en el teatro brechtiano la representación es el objetivo de la construcción dramático-escénica*”¹⁹⁴. Para que la parte espectacular mostrara la realidad, Brecht utilizó la iluminación, las máscaras, los carteles, las canciones, el gesto, el rompimiento¹⁹⁵... dejando sólo a la palabra como un ‘reforzador’ de la acción.

El teatro épico obtiene mejores resultados si utiliza pequeñas escenas que si representa grandes actos, pues “*al ser escenas cortas, ayuda al espectador a distanciarse de la narración, a sorprenderse constantemente de la representación de las contradicciones de las relaciones humanas*”¹⁹⁶.

Las escenas cortas o cuadros, pueden o no guardan relación entre sí, pueden mostrarse en forma aislada pero guardando el sentido de la historia; contienen una introducción específica que plantea el conflicto, un desarrollo,

¹⁹² Stefan Schnabel, *Experimentos con Brecht: trabajo en el Berliner Ensemble*. En *Documenta CTRU*. Pág. 58.

¹⁹³ *Ibidem*, Pág. 60.

¹⁹⁴ Citlali Sánchez, *Op. Cit.*, Pág. 83.

¹⁹⁵ *El efecto V, distanciamiento, rompimiento brechtiano, etc.*, se analizará más adelante. Casi todos los elementos son formas para llegar a tener este efecto.

¹⁹⁶ García Arteaga A., *Op. Cit.*, Pág. 7

elaboración o exposición de las acciones y un punto de rompimiento en el que se puede visualizar una posible solución a la situación presentada. En estos cuadros “*se debe revelar el sentido social de la escena*”¹⁹⁷.

El lenguaje que utiliza Brecht corresponde al verso y a la prosa, escritos como diálogos, canciones y monólogos. Usa el verso y las canciones para distanciar al público al incluir en escena formas no cotidianas del habla, pues nosotros hablaríamos como si fuese prosa monologada y algunas veces dialogadas.


Brecht utiliza carteles en el escenario para mostrar ciertas acciones directamente al público, a más de distanciar emocionalmente al actor del espectador. Los carteles le recuerdan al público que está en el teatro y que la realidad donde tendrá que decidir está del lado de las butacas.

La literalización es el proceso, mediante el cual, lo formulado sustituye a lo figurado. Lo formulado es lo que está convenido por la sociedad, posee un sentido y –a pesar de la subjetividad– casi siempre comparte un significado específico.

Lo figurado es lo que asume una forma con significado, es decir, una representación. Como ejemplo, se presenta la siguiente figura:



que representa a la diosa griega de la sabiduría Atenea. En la emblemática actual de la UNAM, esta figura representa a la Facultad de Filosofía y Letras. La literalización se presenta cuando el símbolo de esta diosa se sustituye por palabras que representan un lugar en específico, dotando al receptor de referentes propios muy precisos, pues no es lo mismo decir:

dirígete a  de la UNAM

que

dirígete a la **Facultad de Filosofía y Letras** de la Universidad Nacional
Autónoma de México.

¹⁹⁷ Schnabel, *Op. Cit.*, Pág. 60

El proceso de literalización “le confiere al teatro la posibilidad de servir de punto de partida a otras instituciones dedicadas a la actividad espiritual”¹⁹⁸; se usa para desencadenar otros procesos cognitivos, como la reflexión.

Así, los carteles distancian al espectador del personaje, logra que no se identifique con un lugar determinado, le proporcionan referentes específicos, y mediante la literalización provoca estados reflexivos,

La escenografía así como los carteles, busca apoyar la acción dramática en escena proporcionando su propia visión y percepción de la realidad, de modo que logre que el teatro épico narre “una acción, sin que caigamos en la ilusión, en el encantamiento. Así pues la escenografía, la utilería y la mueblería deben de ayudar a pensar en el curso de la acción, a tener perspectiva de lo que se muestra en la obra”¹⁹⁹.

El siguiente cuadro, presenta una comparación entre la forma tradicional del teatro y la forma épica propuesta por Bertolt Brecht²⁰⁰:

Forma dramática del teatro	Forma épica del teatro
Actúa	Relata
Implica al espectador en la acción escénica	Convierte al espectador en contemplador
Desgasta su actividad	Despierta su actividad
Le posibilita sentimientos	Le exige decisiones
Vivencia	Expone una visión del mundo
El espectador es colocado dentro de algo	El espectador es colocado frente a algo
Sugestión	Argumento
Las sensaciones son conservadas	Las sensaciones son impulsadas al conocimiento de la verdad
El espectador está en medio del acontecer, lo vive	El espectador está frente al acontecer, lo estudia.
El hombre es supuesto como algo que se conoce	El hombre es objeto del análisis
Hay una tensión con respecto del resultado final de la acción	Hay una tensión con respecto del curso de la acción.
Cada escena está condicionada por la otra	Cada escena está aislada
El acontecer es lineal	El acontecer se desarrolla en curvas
Evolución de curso obligado	Salto
El hombre es algo fijo	El hombre es un proceso
El pensar determina el ser	El ser social determina el pensar
Sentimiento	Razón

¹⁹⁸ García Arteaga, *Op. Cit.*, Pág. 19.

¹⁹⁹ *Ibidem*, Pág. 31.

²⁰⁰ Brecht, *Teatro*. Consejo Nacional de Cultura, Habana, 1963. Pág. 275.

Este cuadro presenta las características que Brecht requiere del teatro para mostrar acciones. Trata de comunicar su mensaje por medio del teatro utilizando la forma didáctica, en la que el espectador aprenderá de la obra, lo necesario para formularse su propio criterio político.

Brecht va a lo esencial, a la fábula, a la historia y a su lírica, descubre así, una enseñanza humanista, derivada y obtenida de la vida cotidiana. Según Roland Barthes, esta enseñanza es de carácter moralista, *“es decir, que para Brecht, la salida de los problemas morales depende de un análisis más justo sobre la situación concreta en la que se encuentra el individuo”*²⁰¹.

Todas estas características confluyen en el efecto que ha de experimentar el público en una puesta brechtiana: el *Verfremdungseffekt*, traducido al español como *efecto V*, extrañamiento, rompimiento, distanciamiento, y alejamiento. Este *efecto V* se refiere a la no identificación del espectador con lo que pasa en escena, su objetivo es propiciar la reflexión de las acciones que se muestran en escena, para evitar la alineación (que en la teoría aristotélica correspondería a la empatía), o identificación del espectador con el personaje.

Con el *efecto V* *“no se apela en forma grosera a la simpatía del espectador a fin de hacerle sentir que «él» también está siendo convertido; tampoco el deseo de «instruir» se halla embarazosa e hipócritamente disimulado”*²⁰². Brecht lo hace a propósito, no como un error dramático o escénico, sino con la plena conciencia de instruir al público, lo hace reflexionar para que pueda tomar una decisión adecuada dentro de la historia de la humanidad Brecht *“nunca dejó de tener presente el teatro «didáctico»”*²⁰³.

El *efecto V* busca ubicar al teatro dentro de una científicidad, ya en su propuesta escénica muestra acciones que –se pretende– puedan ser estudiadas y analizadas por el público. La observación es un punto muy importante.

La justificación histórica que le podría dar al *efecto V* es la necesidad que tenía la sociedad por politizarse, de tomar un punto de vista: *«ser parte de... o*

²⁰¹ Roland Barthes, *Brecht y la crítica*, en *Dramateatro Revista Digital*. <http://www.dramateatro.arts.ve/direccion/brecht.htm>. Bajada el 13 de julio de 2003.

²⁰² Bentley. *Op. Cit.*, Pág. 137.

²⁰³ *Idem*, Pág. 135.

no serlo». El desarrollo de esta propuesta escénica aparece en el período denominado *entre guerras*, donde la angustia y el pánico caracterizan a la sociedad europea, que también coincide con el surgimiento del Existencialismo, que cuestiona las acciones y actitudes que tiene el ser humano contra sí mismo, contra la sociedad y contra todo aquello que la conforma.

“La primera vez que Brecht utiliza el término *Verfremdung* es en 1936”²⁰⁴. Pero tiempo atrás, en los años veinte, dos rusos ya lo habían utilizado: se trataba de Vsevolod Meyerhold y Viktor Slovski. Ambos emplearon este concepto como nueva forma de expresión creativa. Meyerhold primero en el ámbito teatral –“expresar la no identificación entre el actor y su personaje”²⁰⁵–; y el Slovski “habló de la *Ostranénie* entre el artista y su obra”²⁰⁶.

Para algunos estudiosos²⁰⁷, la segunda y la tercera etapa de la obra brechtiana no establecen límites precisos. Otros teóricos afirman que sólo hubo dos etapas²⁰⁸. Delimitar estas etapas resulta complejo, puesto que las dos etapas conforman un proceso, así que sólo se puede hablar de la propuesta teatral que hizo el propio Brecht al final de su vida.

La última etapa se caracteriza por el uso de la dialéctica como modelo dramaturgico –textual y escénico–. Hace uso de la contradicción, que es donde se origina el conflicto necesario interpretado por acciones para mostrar la realidad: “La vida humana encuentra expresión, no en el sentimiento oficial, sino en la acción recíproca, en el choque entre una clase de simpatía con la otra”²⁰⁹.

La introducción de la dialéctica como una forma escénica es por la simpatía que Brecht siente por los postulados marxistas.

La propuesta dialéctica de Brecht se centra en el intercambio de argumentos, que se presentan mediante dicotomías de opuestos; de esta manera sirven para demostrar algo. El proceso dialéctico consiste en

²⁰⁴ Hormigón, *Op. Cit.*, Pág. 18.

²⁰⁵ *Idem*

²⁰⁶ *Idem*

²⁰⁷ Hormigón, Schnabel, García Arteaga, entre otros.

²⁰⁸ Elizalde.

²⁰⁹ Bentley, *Op. Cit.*, Pág. 139.

encadenar cada argumento, juicio o hecho que se presentan, para construir otro más.

La finalidad del Teatro Dialéctico es la de mostrar al espectador los argumentos suficientes para que pueda reflexionar y provocar un cambio. Brecht propuso que este resultado fuera social, pues estaba convencido de que la masa podría cambiar el entorno y su circunstancia, y para ello, usar el teatro como vehículo de reflexión y cambio.

*“Los elementos de la dramaturgia brechtiana son la expresión más depurada y coherente de aplicación de las concepciones dialécticas marxistas al arte del teatro”*²¹⁰, así opina Hormigón al referirse que en escena presenta dicotomías que le permiten mostrar toda una crítica social.

Mediante las dicotomías, Brecht encuentra un vehículo que le permite conducir al público hacia una reflexión responsable, pues se necesita estar informado para poder resolver un problema, tomar una postura o decidirse por algo.

El montaje brechtiano tiene por finalidad *“transformar al teatro y a sus espectadores. Para esto el actor deberá hacerlos pensar”*²¹¹ mostrando las acciones del conflicto planteado. El espectador estará informado pues tendrá dos perspectivas de la acción: la del actor y la propia. Esto le permitirá tomar una decisión informada y responsable mediante las acciones de la obra. Y es en este punto donde el teatro dialéctico cumple con su función.

También a través del lenguaje se puede evidenciar la evolución que ha tenido el teatro brechtiano: en el Teatro Épico sólo se buscaba el *efecto V* mediante la prosa o el verso; en cambio, el Teatro Dialéctico implica la confrontación de ideas, que al chocar provocan en el oyente una reflexión que incluye a los sentimientos además de la razón.

El uso del lenguaje evoluciona en esta etapa. *“La poesía como la prosa también deben de responder a la lógica de la dialéctica y del distanciamiento a que han sido sometidos”*²¹². El lenguaje debe ser el resultado de un proceso dialéctico:

²¹⁰ Hormigón, *Op. Cit.*, Pág. 12

²¹¹ García Arteaga A., *Op. Cit.*, Pág. 28

²¹² García Arteaga A., *Op. Cit.*, Pág. 18.

*...el tiempo viejo ha pasado y estamos en una nueva época. Es como si la humanidad esperara algo desde hace un siglo. [...] Todo se mueve, mi amigo. [...] Desde que la humanidad tiene memoria se arrastraron a lo largo de las costas, pero de repente las abandonaron y se largaron a todos los mares. En nuestro viejo continente se ha comenzado a oír un rumor: existen nuevos continentes*²¹³.

Este resultado permite a los partícipes del hecho teatral una mejor reflexión, ya que la dialéctica se vale de comparaciones de opuestos para lograr sus objetivos, y como la comparación es uno de los procesos mentales primarios que tiene el hombre (es más viejo que yo, tiene más juguetes que Mariana, etc.), es mucho más fácil entrar en el pensamiento del público.

*El público tiene que crear mentalmente otras formas de comportamiento y otras situaciones, y compararlas con las que le están mostrando en escena en el curso de la acción. De esta manera el público está activo y se convierte también en relator. Esto tiene que ver con el paso del teatro épico al dialéctico materialista. En dónde nos damos cuenta que el mundo es transformable porque es contradictorio*²¹⁴.

Pero quien realmente guía al espectador para este cambio es el intérprete, ya que él es el encargado de dotar de un significado a todo aquello que está en escena, además de que el actor es la persona observada por el público, es con quien se mantiene la relación social.

La teoría brechtiana se podría resumir en: **mostrar acciones para propiciar un cambio mediante la contradicción**. Esta frase revela la importancia de Brecht.

Roland Barthes propuso un comentario acerca de lo importante que es Brecht para el hombre actual, para el teatro, para varias ciencias –la Sociología, la Filosofía, la Ética y la Semiología–. Barthes plantea que el efecto de la propuesta brechtiana es la responsabilidad, tanto en su obra como en su crítica “es, pues, una crítica de espectador, de lector, de consumidor y no de exegeta: es una crítica de hombre a quien el texto le concierne”²¹⁵.

²¹³ Brecht, *Op. Cit.*, Pág. 16.

²¹⁴ García Arteaga A., *Op. Cit.*, Pág. 26.

²¹⁵ Barthes, *Op. Cit.*

Existe, además de Bertolt Brecht, otro exponente del teatro épico: Erwin Piscator (1893-1966), quien fue un productor y director de teatro alemán. El teatro que Piscator propuso enfatizaba el contexto social, dejando de lado la estética o la emotividad de la obra teatral.

Piscator, artista inmerso en un mundo donde confluyen simultáneamente corrientes del pensamiento marxista, dadaísta y expresionista para producir un cambio de actitud en el público:

- Del Marxismo incorpora a la dialéctica como una forma que sirve para conducir al público a un cambio.
- Del Dadaísmo asume la actitud agresiva con la que se manifiesta el Arte.
- Del expresionismo toma todos los elementos escenográficos posibles: Piscator *"Tuvo siempre cierta preferencia hacia el Dadá, aunque reconoció la importancia del expresionismo como foro para la presentación de cambios de forma radicales y de nuevos recursos dramáticos"*²¹⁶.

Durante la Gran Guerra (1910-1930), las actividades revolucionarias del proletariado, alrededor de hicieron surgir en Piscator la esperanza *"de que la revolución social debía arrastrar consigo una subversión de las artes, con nuevos temas y nuevas formas, superando las valoraciones estéticas del arte tradicional"*²¹⁷.

El Teatro Épico que produce Erwin Piscator es sustancialmente didáctico, debido a que tiene como su intención es la de determinar modelos y paradigmas reflexivos que permitan el cambio, a pesar de que algunos críticos hayan visto mal el teatro de Piscator: *"Entonces no hay que emplear el nombre de 'teatro', sino bautizar a la criatura con su verdadero nombre: 'propaganda'"*²¹⁸. Así opinaban escandalizados algunos críticos renuentes a todo tipo de cambio.

A su vez, Eric Bentley al abordar la propaganda en el teatro, expone:

²¹⁶ Ignacio Escárcega, *El teatro épico de Erwin Piscator*. UNAM, México, 1988. Pág. 33.

²¹⁷ *Ibidem*, Pág. 40.

²¹⁸ *Ibidem*, Pág. 41.

Por alguna razón, aquellos que se declaran contrarios a la propaganda en el arte casi siempre resultan estar en contra tan solo de la propaganda de «la otra parte», no siendo propaganda en absoluto la de «nuestra parte» sino la pura Verdad emanada, desinteresadamente y sin distorsiones, de la boca de Dios o de la de alguno de sus muchos oficiosos representantes²¹⁹.

El Teatro Épico enseña y muestra, utilizando los símbolos como parte fundamental del drama, que por ser didáctico es propagandístico.

La diferencia entre el Teatro Épico de Piscator y un teatro militante demagógico estriba en el compromiso, el objetivo y las acciones que se realicen para que el teatro realmente funcione. Por ejemplo, Edwin Piscator produce un teatro profesional con grandes recursos, teniendo como receptor y fin último al proletariado, realiza un proceso dialéctico en el montaje, argumentando y exponiendo los componentes de la realidad social.

Mientras que por otro lado en el teatro militante demagógico, o teatro panfletario, sólo se busca ilustrar una crítica, se denuncia aunque no se produzca cambio alguno.

Es fácil observar los ejercicios escénicos que se realizan en la actualidad en el sucio patio de butacas que es coto de pocos, el otrora grandioso Auditorio Ché Guevara de la Facultad de Filosofía y Letras en la UNAM, donde un grupo de disidentes buscan politizar y cambiar de golpe la conciencia del alumnado universitario. Realizan de modo grotesco melodramas donde ellos son las víctimas y el sistema es el villano, el malo del cuento, pero carecen de argumentos que impliquen algún tipo de responsabilidades, por lo que sin apartarse de su propaganda están muy alejados del didactismo que debe poseer un auténtico teatro político.

Piscator parte de la personalidad social, política e intelectual para sus puestas en escena; asimismo, es la guía que configura personajes y relaciones sociales emanadas del espectáculo: público e intérprete.

El Teatro Épico de Piscator utiliza textos ya escritos y los adapta a las necesidades del momento, dentro del contexto en que se vive. Piscator resalta los temas políticos, económicos, ideológicos... sin embargo, la importancia del

²¹⁹ Bentley, *Op. Cit.*, Pág. 134.

contexto radica en que influye directamente sobre los individuos que conforman la sociedad, la influencia es recíproca: el individuo afecta a su contexto también ²²⁰.

El cambio que Piscator desea que sea posible en esta perspectiva socio-cultural es tratar de modificar ideológicamente a los individuos de una masa a fin de alcanzar una revolución social.

Todos los elementos técnicos y tecnológicos que puede utilizar el teatro son necesarios para que se genere la revolución propuesta por Piscator.

Si Brecht buscaba la reflexión, Piscator busca impactar a los espectadores de manera activa para ello utiliza todos los medios que su momento le permite: escenografías mecanizadas, lecturas, películas, proyecciones y demás artificios que le ayuden a cambiar la conciencia del público.

El arte para Piscator se convierte en un vehículo que representa la revolución, el cambio en el ser humano para llegar a un estado equitativo. Por eso, busca que el texto sea creado colectivamente, puesto que reflejará el contexto con diversas perspectivas, que desde la dialéctica complementan el texto.

La propuesta de Piscator con respecto a los grupos, colectivos y compañías teatrales se basa en la equidad, por lo que el divismo no es bien percibido dentro del teatro épico-político de Piscator. Todos los realizadores deben trabajar para el mismo fin común que es la puesta en escena: *“Este microcosmos común será la estructura de la obra, la cual reflejará la visión del mundo del grupo teatral que realice la puesta en escena”*²²¹.

El teatro épico de Brecht y de Piscator tienen objetivos comunes, la diferencia radica en la forma en como pretenden el cambio. Piscator *“ha recibido el favor de los que ven en el teatro un arma de lucha ideológica más allá de lo puramente estético”*²²².

²²⁰ Para mayor información sobre la influencia del contexto en el individuo se puede revisar a Lev Semenovich Vigotsky (1830-1934), quien postula la perspectiva psicológica **socio-cultural**.

²²¹ García Arteaga A., **Op. Cit.**, Pág. 3.

²²² Piscator, **Teatro político**. Pág. VII.

1.20) Antonin Artaud

A finales del siglo XIX nace Antonin Artaud (1896-1948), un poeta atormentado que busca romper con los cánones establecidos por la sociedad de principios de siglo XX.

Antonin Artaud es poeta, actor, director, cineasta y teórico teatral que destacó desde la primer mitad del siglo XX, y se le considera a su teoría como uno de los fundamentos del teatro que se viene realizando desde mediados del siglo pasado hasta nuestro tiempo, siendo una de las principales influencias para directores como Barrault, Grotowsky, Brook, Schechner, Malina y Beck, entre otros.

Creo que Artaud es un visionario del teatro que nos ha dejado un legado teórico que sienta las bases de lo que es la escena para el siglo XXI. Él espera que el espectador participe dentro de una comunidad para que logre liberarse de aquello que le aqueja por medio del arte. Artaud encuentra en el teatro la solución a esta liberación, puesto que hace uso de las demás expresiones artísticas conformándolas como un lenguaje en unidad que es propio del teatro.

A partir de una relectura hecha acerca de la vida y obra de Antonin Artaud hacia los años sesenta se le atribuyen diferentes adjetivos que permiten diversas observaciones sobre su personalidad: "*Artaud el loco, el genio, el místico. Artaud el director escénico, el actor de cine y de teatro. Artaud el dramaturgo. Artaud el renovador, el visionario, el iconoclasta...*"²²³. Esta descripción alude a un Artaud apasionado, un artista confiado en la curación de los males del mundo mediante la locura, la imaginación creativa, el origen ritual: un hombre entregado a la expresión artística que planteó una revolución por medio del arte.

Antonin Artaud sufrió durante toda su vida diversas enfermedades –tales como anemia, meningitis, depresión, drogadicción, y otros trastornos mentales—²²⁴, vivió en un estado de angustia constante. Por lo que, la vida de

²²³ Salvat, Manuel, *Nuevos rumbos del teatro*. Salvat, España, 1973. Pág. 39.

²²⁴ Se puede encontrar más información sobre el tema en Gabriela Stoppelman y Jorge Hardmeier, *Artaud para principiantes*. Era naciente, Argentina, 1998.

Artaud [Según Stoppelman y Hardmeier] “*es un escándalo de desesperación. Su arte, un intento escandaloso por suprimir las causas de su desesperación*”²²⁵, y es por su situación que menciono a Artaud como uno de los principales fundamentos de mi concepción teatral: pues logra sublimar su locura por medio del teatro.

Transcurrida la década de los 60's Artaud comenzó a adquirir importancia dentro del ámbito teatral, pues su teoría contenida en ***El teatro y su doble*** hablaba de que era menester que el teatro encontrara un lenguaje propio para procurar la liberación de aquello que nos aqueja.

Esta obra es más bien una serie de artículos que la convierten en un texto base para el teatro de la segunda mitad del siglo XX. ***El teatro y su doble*** se ha llevado a la práctica por diversos grupos y directores, entre los que destacan Peter Brook, Roger Blin, Richard Schechner, Jean Louis Barrault, The Living Theater, etc.

En ***El teatro y su doble*** Artaud plantea que por medio de un lenguaje escénico, el teatro podrá separarse del lenguaje verbal que limita y bloquea al hombre occidental. En su teoría teatral enfatiza el uso del espacio, el aspecto físico, el color y la sensualidad del escenario sobre el texto.

Es necesario recordar como define Antonin Artaud al teatro. En ***El teatro y su doble*** dijo al respecto que “...*al igual que la peste, [El teatro es una] crisis que se ve resuelta cuando acaece la muerte o curación*”²²⁶. El teatro al ser una crisis, es una “*Mutación importante en el desarrollo de otros procesos, ya sea de orden físico, ya histórico o espirituales*”²²⁷ que se produce en escena. Esta crisis será expuesta durante el desarrollo de la obra.

Tanto la peste como el teatro van a derivar en un beneficio para las estructuras de los individuos,

...ya que al impulsar a los hombres a que se vean tal y como son, eliminar la máscara, hace visible la mentira, la debilidad, la bajeza, la hipocresía, sacudiendo la paralizante inercia de la materia que enmascara y obstaculiza aún los testimonios más claros que nos dan los sentidos y revelando a las comunidades

²²⁵ *Ibidem*, Pág. 5

²²⁶ Antonin Artaud, ***El teatro y su doble***. Ed. Tomo, México, 2002. Pág. 31.

²²⁷ Real Academia, ***Op. Cít.***, Tomo IV, Pág. 463.

*su oscura potencia, su fuerza latente, las induce a adoptar, ante el destino, una acción heroica y superior, que de otra forma jamás hubieran alcanzado*²²⁸.

También se puede reconocer en sus líneas la relación existente entre el Teatro y la Psicología Clínica, planteada en una toma de conciencia para que el individuo se desarrolle de mejor manera en su vida cotidiana, adquiriendo de esta manera un «objetivo social» común a ambas actividades.

Para llegar a esta toma de conciencia, Artaud propone que sea por medio de la resolución de conflictos, pues de esta manera es más fácil que el ser humano sea capaz de observarse a sí mismo, de evaluarse y de procurarse un cambio.

Para Artaud, el teatro puede procurar una cura a quien atravesase por una crisis, *“Pues al desatar conflictos, libera fuerzas, abriendo posibilidades”*²²⁹. Es decir, que el espectador teatral obtendrá nuevas perspectivas para solucionar los problemas que le aquejen. Este planteamiento es similar al del psicoanálisis, pues tanto el teatro como el psicoanálisis procuran cierta cura a partir de la liberación de afectos reprimidos para *abrir posibilidades* ante el desarrollo del individuo en su sociedad.

Las posibilidades, a las que aludo, existen en el teatro desde el momento en que está realizado por y para humanos, ya que son respuestas dadas a situaciones específicas.

El actor y el público mantienen como constante: su humanidad. El hombre es débil cuando enfrenta los embates naturales y para sobrevivir necesita resolver conflictos desarrollando su inteligencia y creatividad, aprendiendo por medio de las experiencias propias o por medio de los demás.

¿De qué le sirve al ser humano su inteligencia y su creatividad? Tanto en el escenario como en la cotidianeidad, los hombres crean y juegan con distintos personajes que les permiten sobrellevar los golpes de la vida mediante la toma de decisiones que permitirán solucionar sus problemáticas y conflictos.

²²⁸ *Ibidem*, Pág. 31.

²²⁹ Artaud, *Op. Cit.*, Pág. 30

Antonin Artaud propone que el conflicto contenido en el teatro puede ayudar a sanear las enfermedades presentes en la sociedad, pues de esta forma se desatan posibilidades ante la vida, cree que ante un conflicto el ser humano se comporta de diferente manera a como lo hace en la cotidianidad, *verbi gratia*, la peste sana a una sociedad que está enferma moral y éticamente. Artaud realiza un símil entre la peste y el teatro, al decir:

*Tal vez el veneno del teatro inoculado en el cuerpo social lo desintegre, como afirma San Agustín; en ese caso, como lo hace la peste, actuando como azote vengador, una epidemia que trae la redención allí donde, en momentos de credulidad, se vio la mano de Dios cuando sólo se trataría de la acción de una ley natural: así todo gesto se verá compensado con otro similar y cualquier acción provocará una reacción correspondiente*²³⁰.

La peste y las enfermedades sociales a las que alude Artaud, son remediadas por medio de la destrucción y la sublimación, es decir, por medio del morir o el curarse terminarían. Algunos teóricos teatrales –Eric Bentley, Luisa Josefina Hernández, etc.– plantean al igual que Artaud, la hipótesis de la cura o remedio por medio de la tragedia dividiéndola en dos: de destrucción y de sublimación.

La *tragedia de destrucción* es aquella en la que el héroe trágico pierde algo sin que pueda restituirlo y esta pérdida es causada por un error trágico al tomar una decisión; por ejemplo: *Edipo Rey* de Sófocles, *Bodas de Sangre* de Federico García Lorca, *La tragedia del Rey Ricardo III* de William Shakespeare, etc.

La *tragedia de sublimación* es aquella que permite que el héroe trágico no muera físicamente; su final concluye con una muerte social, en la que el héroe se podrá reincorporar difícilmente a su sociedad: *El enemigo del pueblo* o *Casa de Muñecas*, las dos de Henrik Ibsen.

La sublimación es aquel mecanismo de defensa que permite al individuo transformar sus afectos o impulsos reprimidos en algo aceptado socialmente. La sublimación es propiciada por las psicoterapias artísticas, pues mediante ésta el paciente expresa sus afectos reprimidos en circunstancias socialmente aceptadas. Por ejemplo, el desahogo de situaciones conflictivas que se alcanza

²³⁰ *Ibidem*, Pág. 31.

por medio del Psicodrama o la proyección del pintor en su propia obra artística: Van Gogh, Leonardo Da Vinci, Federico García Lorca, etc.

Al parecer, Artaud retoma el Principio de la Tragedia griega y lo aplica a su teoría teatral; él cree que el cambio benéfico que provoca el hecho escénico sólo surgirá por medio de la muerte y de la sublimación. Esta cura en el teatro está presente en el momento en que todos los partícipes del hecho escénico se relacionen con toda la “peste” que llevan, con todo lo que son, es decir, con la conciencia que adquieran de sí mismos.

La cura que propone Artaud es atacar por medio de aquello que produce el daño, “*dar una probadita de su propio chocolate*”, como en el caso de algún tipo de vacunas, en las que se introduce un virus para que el sistema inmunológico produzca un antivirus y así disminuir las probabilidades de que la enfermedad se reproduzca en el individuo.

El Marqués de Sade (1740-1814) en su prólogo a *Juliette* dice: “*El bien [...] sólo puede apreciarse plenamente cuando se examina frente al mal*”²³¹, es decir, que para que exista el bien es necesario el mal, una propuesta fundamentada en la dialéctica.

Artaud sugiere que al exponernos ante una crisis de cualquier índole, el ser humano se desenmascara y, al tener conciencia de lo que realmente es, facilita el desbloqueo de los males existentes.

El Ser no puede permanecer atado al cuerpo y al pensamiento; por eso es que Artaud busca la liberación por medio de la exploración de las posibilidades del campo teatral mediante otras formas de expresión.

Esta liberación o curación que Artaud busca en el teatro estará dada por el lenguaje escénico. Este lenguaje debe conducir al espectador a sensaciones y percepciones “místicas” del fenómeno teatral. ¿Cuál es este lenguaje escénico? Rodolfo Valencia postula que de todas las artes el teatro es el único arte que no ha encontrado su lenguaje específico o verdadero, ya que anteriormente el lenguaje era el contenido de la obra literaria, sin importar el aparato escénico. Al respecto Artaud opina que: “*quiere encontrar un lenguaje propio para el*

²³¹ Marqué de Sade, *Juliette o el vicio ampliamente recomendado*. S. p. i.

teatro. Considera que el texto es lo propio de la literatura y que, para hallar su verdadero idioma, el teatro debe liberarse de la palabra”²³².

Artaud supone un teatro que se despegue del texto, como la liberación del alma del cuerpo. Sugiere que lo más elevado del teatro es la escena, puesto que transmite la vida por medio de una representación.

Las propuestas de Artaud versan sobre la importancia del gesto sobre el texto al considerar que “en lugar de insistir con textos sacralizados y considerados definitivos, importa quebrar tal sujeción del teatro al texto para recuperar ese lenguaje original”²³³.

Francia, país caracterizado por el uso conservador de su lenguaje, es el espacio teatral en el que se desarrolló Antonin Artaud. El teatro francés que se realiza a principios de siglo XX, aún era un teatro recitado y discursivo, recayendo casi todo el peso en la recitación. Así Artaud comentó: “En Occidente el teatro aparece definitivamente ligado al texto y acotado por él”²³⁴. En su época, el propio Artaud se rebeló contra las actuaciones de la Comedia Francesa y ante el inflexible respeto que se mantenía por los autores dramáticos.

En una clase el profesor Rodolfo Valencia decía que el lenguaje teatral es “toda acción, tanto interior como exterior, que realiza el actor en un espacio escénico para comunicar un discurso teatral”²³⁵. A fin de para lograr esto y siguiendo la línea de Artaud y Valencia es necesario que el lenguaje teatral se cifre en los medios que permitan mantener la relación entre el actor y el espectador, es decir, entre el emisor y el receptor, y para lograrlo nos serviremos de la exploración de códigos teatrales: vestuario, iluminación, expresión vocal, corporalidad, antropolingua, sonido, etc., es decir, todos los mensajes deben ser codificados y resignificados por el actor.

Antonin Artaud menciona que “tal lenguaje no puede definirse sino como expresión dinámica realizada en el espacio, en oposición a las potencialidades expresivas del lenguaje oral”²³⁶, es decir, la escena sobre el texto.

²³² Stoppelman, *Op. Cit.*, Pág. 17

²³³ *Idem*, Pág. 87

²³⁴ Artaud, *Op. Cit.*, Pág. 67.

²³⁵ Apuntes de la materia Dirección de Actores I.

²³⁶ Artaud, *Op. Cit.*, Pág. 87

Puedo decir que el teatro que propone Artaud, a diferencia del teatro occidental producido en su época, busca un resultado psicológico o una «metafísica en acción», o sea, un cambio presente en cada participante del hecho teatral. El teatro occidental, que critica Artaud severamente, tiene como una finalidad exponer la psicología de los personajes como un divertimento, no busca un cambio en el espectador: *“Porque el teatro ha sido reducido a todo cuanto no es, la gente de gusto no tolera la hediondez de su atmósfera”*²³⁷.

Artaud combate al teatro, ilustrativo, narrativo y psicológico, que se produce en su época y trata de regresar a un teatro en el que la violencia mítica y la belleza mágica exponen la esencia del ser humano mediante la antropolingua²³⁸ del actor. Busca un teatro que excite los sentidos del espectador sin pasarlos por el filtro de la razón para que surta el efecto de cambio que propone Artaud.

La búsqueda artística de Artaud estará presente en la unidad del ser, una totalidad física y espiritual, que será lograda si se adopta y se habla del medio que nos rodea, es decir, expresar vivencias y referentes que nos brinda la vida cotidiana.

La crítica que realiza Artaud hacia el teatro occidental se fundamenta en la función social que se le asigna al hecho escénico:

*...olvidamos, por obra de nuestra afición por espectáculos divertidos, la noción de un teatro serio que sacuda nuestros prejuicios, que insufla el magnetismo vital de sus imágenes y actúe en nosotros como una terapéutica espiritual de perdurable efecto*²³⁹.

Por tanto; Artaud propone regresar a los rituales, que son el origen del teatro, puesto que de esta manera el individuo logrará un cambio al integrarse a las fuerzas contenidas en una obra teatral, y para lograr dicha transformación será necesario que el espectador deposite su fe en el hecho escénico, tal como Artaud lo hace con su bastón de doce nudos, al que le atribuye poderes mágicos que lo protegen. De alguna manera Artaud también fundamenta su

²³⁷ *Ídem*; Pág. 45.

²³⁸ La antropolingua es el lenguaje propio que cada ser humano utiliza y posee, permitiéndole expresar todo aquello que vive. Vid Ulises Moreno, manuscrito sobre la antropolingua

²³⁹ Artaud, *Op. Cit.*, Pág. 93

propuesta escénica en el teatro balinés, y toma de él algunos elementos que conforman su visión teatral.

El teatro adquirirá su función social, según Artaud, si se renueva el lenguaje escénico, pues sólo de esa forma el público podrá sentir por todos sus canales al teatro. *“El problema del teatro debe convocar la atención de todos, ya que el teatro, por su aspecto físico y porque requiere «expresión en el espacio», permite que los medios mágicos del arte y la palabra se ejerzan orgánicamente, como exorcismos renovados”*²⁴⁰; de esta manera, y al igual que sucede en los sueños, se puede llegar a reflejar la vida dentro del teatro, sí y sólo sí, se retoma la relación existente entre tiempo, espacio y movimiento en escena, aunado a esto será la disminución del texto como único elemento importante para el teatro.

Para que el teatro llegue a ser el doble de la vida, es menester que se fundamente en algunas necesidades propias del ser humano, y para esto se deben crear ilusiones que originen en nosotros sensaciones creíbles, que ejerzan fuerza sobre los sentimientos y emociones del público, tal como lo hacen los sueños.

*Deseamos transformar el teatro en realidad verosímil que actúe sobre el corazón y los sentidos, especie de mordedura que acompaña a toda sensación auténtica. De la misma manera que los sueños nos impactan y la realidad impacta en los sueños, sostenemos que las imágenes del pensamiento pueden asimilarse con un sueño que tendrá eficacia si es proyectado con la fuerza adecuada. Y así el público creará en los sueños del teatro, si realmente los acepta como tales y no como mera copia servil de la realidad, si le permiten liberar en él la libertad mágica del sueño, que sólo reconocerá saturada de crueldad y terror.*²⁴¹

Artaud ha encontrado en el sueño la relación entre la función social que debe tener el teatro y la vida, puesto que mediante la ilusión verosímil se puede reconocer la realidad, no como un objeto copiado tal cual, sino como una imagen reflexiva derivada de la vida. El sueño como parte que atañe a todos los seres humanos es una de las principales bases para que el público

²⁴⁰ *Idem*, Pág. 87

²⁴¹ *Idem*, Pág. 85

participe en el hecho escénico, pues es en los estados de ensoñación que el individuo está en contacto consigo mismo.

El espectáculo propuesto por Artaud, debe llegar a compararse con los sueños, mediante la conjugación de sonidos con iluminación, ya que éstos crean la atmósfera sugiriendo algunos estados de ánimo y pueden motivar a que el espectador tenga varias emociones.

Artaud propone un lenguaje que encuentre sus receptores adecuados en todos los sentidos del espectador, y no sólo en la palabra escrita, sino que, *“Se deberán buscar, además, nuevos elementos para inscribir ese lenguaje, ya sea en el registro de la transcripción musical o en alguna forma de lenguaje cifrado”*²⁴².

Es necesario aclarar que Artaud busca un lenguaje en el que intervenga el espacio, el cuerpo, sus capacidades y la relación existente entre cada uno de los elementos anteriores que serán utilizados como jeroglíficos que transmiten un mensaje preciso.

En pocas palabras, Artaud propone regresar al teatro por medio del teatro, para que deje de ser una “sucursal” de la literatura mediante un lenguaje propio, tal como lo hace el teatro balinés:

*Hay en el teatro oriental, de notorias tendencias metafísicas, en oposición al occidental, de neta tendencia psicológica, tal amalgama de gestos, signos, actitudes, sonoridades, que integran el lenguaje de la realización y la escena, el que ejerce en plenitud sus efectos físicos y poéticos en todos los niveles de la conciencia y en los sentidos, empujando al pensamiento a adoptar, ineludiblemente, actitudes profundas que podrían llamarse «metafísica en acción»*²⁴³.

Para ello, Artaud plantea una relación entre el creador y el público que tiene por efecto un asalto a la conciencia mediante la excitación sensorial, y para alcanzar tal objetivo se utilizarán todos aquellos elementos del aparato teatral –el actor, la sonorización, la iluminación, la semiótica presente en cada elemento del conjunto, el lenguaje verbal, etc.–.

²⁴² *Idem*, Pág. 92

²⁴³ *Idem*, Pág. 44.

1.21) Jerzy Grotowski

Grotowski define al “teatro como lo que sucede entre el espectador y el actor”²⁴⁴, es decir, la relación que pueden entablar dos seres humanos: un intérprete y un espectador. “El meollo del teatro es el encuentro”²⁴⁵, que se producirá mediante acciones, las cuales son dirigidas a un receptor: el público; por tanto, dicho encuentro se transforma en teatro.

Bajo la percepción de Peter Brook, Grotowski se presenta como un hombre que busca la calidad teatral utilizando los elementos esenciales del hecho escénico: el actor y el espectador, quienes se relacionan en un tiempo y un espacio.

Grotowski se dedica a investigar varios elementos sobre el teatro que van desde el trabajo del actor, hasta el trabajo del productor. Propone un acercamiento humanista del teatro, no como una academia de trabajo, sino como una forma de trabajo personal que no pretende en ningún momento imponer una “verdad absoluta” en la teoría y práctica teatral.

Este director polaco percibió que cuando las acciones realizadas exaltan al receptor del mensaje escénico se tratará de teatro. Cuando dichas acciones están encaminadas al crecimiento del realizador, sin importar el receptor, hablamos entonces de ritual, en el que no importa hacia donde se dirigen las acciones, mientras el practicante fluya en ellas para sí.

Por tanto, Grotowski se dedicó a estudiar al ser humano, desde el hecho ritual hasta el hecho teatral, es decir, “lo que es profundamente humano, lo esencial del hombre”²⁴⁶.

Su línea de investigación se fundamenta en el conocimiento del ser humano por él y desde sí mismo; para ello, explora en un vía negativa de actuación, que requiere de un público acorde a su propuesta teatral. Por ende, Grotowski hace ciencia con el ser humano: física, psicológica y

²⁴⁴ Eugenio Barba y Jerzy Grotowski, “El nuevo testamento del teatro”. *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI, México, 2002. Pág. 27

²⁴⁵ Jerzy Grotowski, y N. Kattan, “El teatro es un encuentro”. *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI, México, 2002. Pág. 51.

²⁴⁶ Peter Brook, “La calidad como guía de actividades”. *Máscara, cuaderno iberoamericano de reflexión sobre Escenología*. No. 11-12. Octubre 1992-Enero 1993. Escenología, México. Pág. 125.

socialmente, pues explora en los tres sistemas que conforman la personalidad del ser humano.

Las teorías constructivistas del aprendizaje sugieren que el estudiante aprende mejor si construye el propio conocimiento pues sólo de esta forma llegará a ser significativo lo aprendido, en cambio, cuando se le da la información sin que el estudiante tenga la oportunidad de relacionarse con el objeto de estudio, el conocimiento se llevará a cabo en un nivel memorístico y no formará parte del individuo para su aplicación en la vida cotidiana.

Puedo observar que Grotowski se relaciona con esta teoría y la aplica en su práctica teatral, pues el individuo es el que encontrará su razón de existir dentro del hecho escénico; el individuo, democráticamente, dotará de sentido al mensaje escénico; y será el propio individuo que haga suyo el hecho escénico, como realizador o como receptor.

El constructivismo propone además un aprendizaje basado en la libertad y en la disciplina, es decir, que los conocimientos, habilidades y capacidades se adquirirán de la forma en que el individuo lo requiera, sin salirse de límites que se requieren para la ejecución del procedimiento, para ello es necesaria la disciplina en el trabajo.

El planteamiento anterior también fue utilizado por Grotowski, pues según él, entre la mayoría de directores teatrales, la disciplina y la estructura es un elemento importante para el trabajo escénico de un intérprete. *“No se puede trabajar sobre sí mismo, si no se está dentro de algo estructurado que sea posible repetir, que tiene un principio, un recorrido y un fin, donde cada elemento tiene su lugar lógico, técnicamente necesario”*²⁴⁷.

Dicha disciplina estará determinada por el trabajo del actor, quien es el encargado de dirigir y guiar al público durante el desarrollo del proceso escénico. La disciplina será fundamental en el trabajo del intérprete, pues es quien une los elementos escénicos de manera orgánica para que se pueda originar un mensaje estructurado que se pueda comunicar al espectador.

Para que exista una comunicación entre el intérprete y el público, es necesario que dicha estructura mantenga una constante: la *Acción*, que es la

²⁴⁷ Jerzy Grotowski, *“De la compañía teatral a El arte como vehículo”*. *Íbidem*, Pág. 13.

clave. Grotowski también llama a la *Acción* como estructura performativa, la cual, está “*objetivada en los detalles*”²⁴⁸, y se remonta a los orígenes de la sociedad occidental. Por tanto, todas las estructuras performativas mantienen un contacto directo con los rituales practicados por antiguas sociedades, lo cual está ligado al público actual.

La *Acción* o la estructura performativa y el individuo actual están ligados al ritual, es decir, a los orígenes del teatro.

*Se dice normalmente que el teatro apareció a causa de la transformación del ritual y a propósito de esto Brecht hizo una anotación muy inteligente, dijo que aun si el teatro surgió del ritual, se volvió teatro porque cesó de ser el ritual*²⁴⁹.

Las estructuras performativas se han transformado a lo largo de la historia de la humanidad: en un inicio, se agruparon en los rituales, que a la postre derivaron en el teatro, para finalizar en lo que actualmente sería la terapia, donde el individuo se conoce mediante acciones que van encaminadas al autodescubrimiento y al adquirir las herramientas necesarias para adaptarnos a las situaciones y circunstancias de la vida cotidiana.

El polaco, Jerzy Grotowski es un hombre de teatro que se ha encargado de estudiar las artes escénicas desde su origen, ubicado no en un tiempo histórico preciso, sino que visualiza dicha génesis en las necesidades humanas, relacionando al teatro con el ritual. Es hacia el final de sus investigaciones que llega al concepto del Teatro de las fuentes, el cual “*está dedicado a aquellas actividades que nos remiten a las fuentes de la vida, a una percepción directa y primaria, a una experiencia orgánica y manantial de la vida, de la existencia, de la presencia*”²⁵⁰.

Durante el desarrollo de la propuesta teatral de Grotowski destacan las siguientes características:

- Insubordinación de la escena ante el texto.
- Jerarquización del intérprete, convirtiéndose en el protagonista del hecho teatral, procurando utilizar todas las herramientas que posee: cuerpo y mente.

²⁴⁸ *Ibidem*, Pág. 14.

²⁴⁹ Jerzy Grotowski, “*El montaje en el trabajo del director*”. *Ibidem*, Pág. 56.

²⁵⁰ Jennifer Kumiega, “*El final del Teatr Laboratorium*”. *Ibidem*, Pág. 117.

- Exploración del contacto y las relaciones con los receptores del hecho escénico.
- La presentación del trabajo teatral ante un público se debe realizar cuando la puesta lo requiera: *“el debut será cuando el espectáculo esté”*²⁵¹.
- Por otro lado, para que el hecho teatral continúe vivo, es necesario que los ejecutantes consideren que su interpretación es inacabada para que continúen en la búsqueda.

Estas acciones conllevarán a relacionar a los partícipes del hecho teatral. La relación surgida entre los realizadores y el público tendrá características únicas según la magnitud del evento, pues se plantea una relación entre individuos y no entre grupos: *“No es nunca la relación con un grupo. Se trata de la relación respecto a cada uno: respecto a ti, a ti y a ti. Pero no: respecto a ustedes”*²⁵².

La propuesta de Grotowski requiere de un público que sea capaz de mantener una relación con los intérpretes. Para ello requiere que cada espectador se convierta en partícipe y testigo del hecho escénico. Para ejemplificar esta necesidad retomaré la Última Cena, donde los apóstoles participaron del milagro de la transmutación del pan y el vino, por el cuerpo y la sangre de Jesucristo. Su participación no sólo fue pasiva, estuvieron al tanto de lo que ahí acontecía para después poderlo comunicar como testigos. De la misma forma, Grotowski propone que el espectador asuma este rol: participación y testificación del hecho escénico.

Grotowski propone la testificación como una forma de participación activa en la que el espectador se relaciona con el intérprete sin la necesidad de cooperar físicamente con el hecho escénico. La participación física del público, más que acrecentar la relación entre el intérprete y el espectador puede interponerse, pues emergen barreras inconscientes que bloquean el proceso de cada espectador, ya que pone en peligro su integridad física.

²⁵¹ Jerzy Grotowski, *“Respuesta a Stanislavski”*. *Ibidem* Pág. 22

²⁵² *Ibidem*, Pág. 23.

Si se utiliza la participación física del espectador puede ser percibida como autoritaria, opresiva y deshonesta. Para evitar este bloqueo, Grotowski propone la participación del espectador como testigo, pues *“tiene vocación para ser observador, pero sobre todo para ser testigo”*²⁵³.

El público como testigo es un *“objeto de dirección teatral”*²⁵⁴, porque debe ser contemplado dentro de la escritura escénica realizada por el director; y al ser incluido y contemplado como tal, es necesario que forme parte de la acción y de la afectación que resulte de la relación entre el público y el intérprete:

*Grotowski coloca al espectador por encima de sus intereses y preocupaciones y hace precisamente de la relación actor-espectador el hecho central y constitutivo del acontecimiento teatral, mientras que, rechaza enérgicamente la subordinación oportunista y el servilismo hipócrita que a menudo han caracterizado la relación del actor occidental con su público, siempre dispuesto de manera exhibicionista, a gustar, a obtener el consenso, a recoger el aplauso y el elogio.*²⁵⁵

De esta manera el intérprete trabajará para buscar la relación con el público para llegar a una confrontación, que servirá para el crecimiento de los inmiscuidos en la relación actor-espectador. La confrontación es muy importante en varias psicoterapias porque permite al individuo conscientizar de forma orgánica aquello que le aqueja.

*Para lograrlo [la confrontación] necesita de un actor y un público nuevo, no aquel genéricamente, indiferenciado (compuesto por pocos espectadores por función) «que alimente auténticas exigencias espirituales y que desee realmente definir a sí mismo a través de una confrontación directa con la representación»*²⁵⁶.

La confrontación ayuda, no sólo a aceptar lo que aqueja, sino a dar el siguiente paso, es decir, tomar la decisión para solucionar la problemática.

La confrontación no puede suceder en un lugar limitado, donde están perfectamente establecidos los roles y tareas. Se necesita de un lugar que permita una relación más estrecha y extracotidiana, de modo que lo que se

²⁵³ De Mairinis, Marco. *“Teatro rico y teatro pobre”*. *Ibidem*, Pág. 92.

²⁵⁴ *Ibidem*, Pág. 91

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ *Ibidem*.

confronte sea perceptible y manipulable por los asistentes a la confrontación. Grotowski, para lograrlo, propone considerar al público, al espacio escénico y a la acción, mediante la relación entre los espectadores y los intérpretes, según las necesidades de la representación. Al considerar al público, lo hace formar parte del hecho teatral en donde lo dramático no se limita a la escena, sino que se extiende más allá.

Para lograr satisfacer las necesidades de la representación se requiere un itinerario de la atención del espectador, que permite al director plantear por anticipado posibles respuestas y situaciones que el público dará ante los hechos presentados.

Al crear un itinerario de la atención del espectador y tomarlo como un objeto de la dirección escénica, se incluye al público como un elemento integral y orgánico del acto teatral; esto aunado al rol que ha adoptado en el desarrollo de la representación: testigo, expectante, cómplice, educando... El medio técnico de dicho itinerario, radica en enfocar la atención del espectador en los sucesos importantes.

La importancia que Jerzy Grotowski tiene para el presente trabajo radica en los siguientes puntos:

- La definición de teatro que propone, basada en la relación entre el intérprete y el público.
- Al estudiar el teatro, se estudia lo esencial del ser humano.
- Proponer un teatro sin una producción tan costosa, fundamentando el hecho escénico en el trabajo del actor y la relación que pueda crear con los espectadores.
- Plantear que la comunicación y las acciones son la base para satisfacer las necesidades del teatro contemporáneo.
- La similitud que este autor posee con respecto a las teorías constructivistas del aprendizaje.
- El impulso del autodescubrimiento como una forma de crecimiento personal.
- Asignarle al público un rol específico, donde pueda participar y testificar el hecho escénico.

- El uso de la confrontación para resolver los cuestionamientos esenciales del ser humano.
- La creación del itinerario de la atención del espectador; promoviendo, de esta forma, que el público se convierta en un objeto de la dirección escénica.

1.22) Richard Schechner

Imaginemos una puesta en escena en la cual el público decide tomar el lugar que desea dentro del espacio dramático; los intérpretes buscan una identificación con el espectador por medio de su condición humana, el público utiliza su libre albedrío para comprometerse con aquello que sucede en escena, se deja seducir por el intérprete, y hasta en algunos casos llega a desnudarse y a tomar parte de la responsabilidad que causa la muerte de un personaje; público e intérpretes comulgan con un dogma común: un teatro vivo en el que los roles son tomados por la comunidad, un espectáculo que integra sus recursos –principalmente humanos– en un teatro ambientalista.

Entre 1968 y 1969 Richard Schechner crea y dirige un espectáculo basado en la obra *Las Bacantes* de Eurípides, que se fundamenta principalmente en un lugar en el que se integran orgánicamente espectador, obra, intérpretes, tiempo y espacio, dando por resultado un puesta en escena que permite una comunión entre las personas que presencian la primer obra de teatro ambientalista llamada *Dionysus in 69*.

El teatro ambientalista es “una manera de trabajar”²⁵⁷ propuesta por *The Performance Group*, que fue fundado y dirigido por Richard Schechner hacia finales de los sesentas en los Estados Unidos de Norteamérica. Este grupo ha sido, desde entonces, una influencia para los creadores teatrales de Latinoamérica y los E. U. A.

Juan José Gurrola, en el prólogo del libro *El Teatro Ambientalista*, comenta que: “Asistir al teatro ya es dramático en sí: cientos de personas que aceptan que les birlen la conciencia, que los saquen de sus casillas y que se les

²⁵⁷ Schechner, *Teatro Ambientalista*. Contraportada

*administre una sazonada sarta de mentiras*²⁵⁸, es decir, un conjunto de personas dispuestas a vivenciar en un proceso ilusorio, en que la realidad rebasa sus propios límites y crea una ficción, una realidad transitoria, derivada de la imaginación, o inteligencia creativa.

Cuándo el público es invitado a vivenciar esta ilusión como si fuera parte de su cotidiana realidad, el hecho escénico cambia: los actores, principal fuente de acción, se convierten en guías que ofrecen al público una comunión de modo libre y voluntario, como es el caso de los rituales antiguos, en los que el pueblo forma una parte esencial que testifica el acontecimiento.

Para poder vivenciar una ilusión, es necesario partir de las circunstancias cotidianas, es decir, un espacio y un tiempo que permita presenciar el hecho escénico en un aquí y un ahora, o sea, un pequeño estadio que permita al individuo estar en un momento de conciencia por medio de lo que siente y percibe. *“En el teatro occidental el hecho de no saber **qué** va a pasar, ni **cómo** va a pasar, ni **cuándo** va a pasar es lo que crea [una] tensión en la «espera» de los asistentes*²⁵⁹; y que en conjunto el hecho escénico es percibido como una *simulación* por el espectador que es transformado en un fantasma, alguien presente que no tiene una participación en la realidad planteada en el escenario, sólo observa y no tiene ninguna decisión sobre el acontecimiento que es interpretado por los actores.

Richard Schechner, al igual que Antonin Artaud propone, que el espacio debe ser utilizado en su totalidad con una función dramática más amplia que la de reflejar un estado psicológico. El espacio debe ayudar a la acción dramática, lo importante no es el texto, ni el personaje, sino las circunstancias que evidencian las condiciones humanas expuestas por los intérpretes y que atestigua el público.

*La formulación más simple del acto teatral es pintar una raya en el suelo y decir «Ustedes allá y nosotros acá». Si se descarta este condicionamiento, en vez de raya quedará un punto, sin preocuparnos de qué lado estamos. Pero en ambos casos es la presencia la que rige el evento*²⁶⁰.

²⁵⁸ *Idem*, Pág. 10

²⁵⁹ *Idem*, Pág. 10

²⁶⁰ *Idem*, Pág. 9

Al descartar esta raya e implantar una nueva convención, el espectador cambia de lugar, por tanto, cambia de función, ya no sólo atestigua el hecho teatral, sino que participa activamente de él, se convierte en un elemento activo de la unidad teatral.

El Teatro ambientalista trata de olvidar la línea divisoria entre el espectador y el actor para poder lograr una puesta en escena en que las condiciones humanas sean expuestas como prioridad, construidas por toda una comunidad de individuos, y no sólo por algunos, pues *“al referimos al espacio escénico, el espíritu transgresor busca borrar la barrera invisible que se levanta entre los espectadores y el escenario”*²⁶¹.

Si borramos la cuarta pared, y todas las demás, se puede obtener un teatro que utilice todas las posibilidades espaciales existentes; este uso del espacio dramático no sólo será realizado por los intérpretes, el público, por su lado, también hará uso de él, y entre los dos construirán una relación que exprese una condición humana. En el Teatro ambientalista *“no hay espacio muerto, ni final del espacio”*²⁶², sino un espacio utilizado en su totalidad, que utiliza las tres dimensiones posibles: altura, anchura y profundidad.

El espacio ambientalista propone la creación de espacios que vayan más allá de un espacio escenográfico, se busca crear un espacio que el intérprete construya de acuerdo a sus necesidades. El escenógrafo y el director realizan una primer propuesta espacial, pero quien la define es el intérprete, pues es él quien la utilizará en el momento de la representación.

Al usar los espacios completos se crean *“literalmente esferas de espacios dentro de espacios, espacios que contienen, o envuelven, o relacionan o tocan todas las áreas en que está el público y/o actúan los intérpretes”*²⁶³. Si el público requiriese estar en un punto específico se debería a la naturaleza de la obra como una unidad orgánica, y no como una convención establecida al inicio de la presentación.

La metáfora de las esferas permite a Schechner establecer la dinámica entre el teatro y la sociedad, ya que al existir esferas de espacios dentro de

²⁶¹ *Idem*, Pág. 8

²⁶² *Idem*, Pág. 31

²⁶³ *Idem*, Pág. 30

espacios, se incluye al teatro y su función social, puesto que “*el teatro mismo es parte de otros ambientes más grandes, que están afuera de el teatro*”²⁶⁴; desde esta perspectiva podemos inducir que el teatro es parte de una unidad social orgánica que vive y que se mueve hacia algún sentido,

*Es indudable que [las] variaciones en el estado de ánimo en el teatro han sido condicionadas por los cambios sociales, la crisis de identidad, la superstición de un conjunto de individuos y hasta por la crisis religiosa. Muchas veces, inclusive el desenlace de esta crisis religiosa hace su aparición en el teatro, pero cuando es el teatro el que está en crisis, desgastado, con inconfundibles signos de debilidad (acrecentados por la falacia de los que tienen teatro, desgraciada o afortunadamente, sucede en el teatro*²⁶⁵.

La relación del teatro con la sociedad, por ende, es como los vasos comunicantes, en los que siempre hay un movimiento conjunto, y lo que repercute en un lado, repercute en el otro. “*Estos espacios más grandes fuera-del-teatro son la vida de la ciudad; y también espacios temporales-históricos – modalidades de tiempo / espacio*”²⁶⁶.

El teatro varía de acuerdo al tiempo y al lugar en que se desarrolle, puede que el espacio sea el mismo, pero la interpretación que el público haga sobre él al estar relacionado con un intérprete que le expone una condición humana, y por ende, el espacio cambia, recordemos a Heráclito de Efeso: “*Nadie se baña en el mismo río dos veces*”.

En el teatro ambientalista, la relación entre el público y el intérprete determinará al espacio escénico; hay un lugar predeterminado para que el público esté, pero cada espectador tiene la libertad de elegir qué parte del espacio ocupará, y junto con ello la función que desee desempeñar en la acción dramática. Por ejemplo, en **Dionysus in 69**,

*el público puede sentarse donde sea y se le invita a moverse por todo el espacio ambientalista. Una de las escenas es una danza con el público. Frecuentemente los espectadores se unen a la acción en varias ocasiones durante la noche de una representación*²⁶⁷.

²⁶⁴ *Idem*,

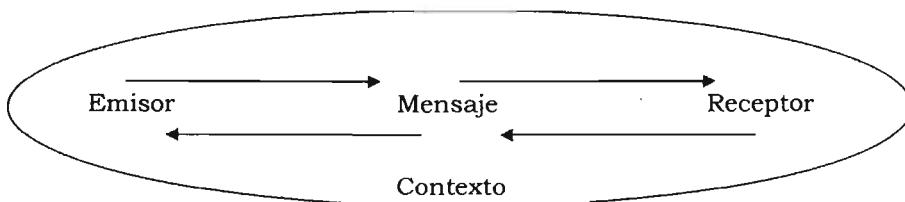
²⁶⁵ *Idem*, Pág. 12

²⁶⁶ *Idem*, Pág. 30

²⁶⁷ *Idem*, Pág. 33

Esta invitación se hace de manera orgánica de acuerdo al tipo de puesta en escena que se plantea, el producto que resulte del estadio del público en algún lugar del espacio ambientalista será el parteaguas que permita al público participar activamente en la acción dramática.

De cierta manera, el espacio teatral, afectará la participación del público dentro del hecho escénico, pues no es lo mismo observar la acción como si fuésemos una pared, a ser parte de la acción dramática: *“Un teatro nos recuerda un estado dinámico”*²⁶⁸, lo cual implica movimiento en ambos sentidos, del actor al espectador y viceversa, cerrando de esta forma la comunicación entre los dos grupos.



Dentro de este esquema, el contexto en el que se realiza la comunicación está determinado por el espacio y el tiempo. Y para eso es necesario plantear un espacio dinámico, que permita al espectador participar dentro de él y durante el tiempo de la representación.

Por lo tanto, el uso que se haga del espacio, condicionará la relación existente entre el público y los actores. Ahora bien, el uso que se hace del espacio escénico, por parte del equipo creativo –actores principalmente, director y escenógrafo–, debe ser consciente y dirigida hacia un receptor, y no una simple exploración que no conduce a nada, sino un código específico que nos ayude a comunicar la posibilidad crítica de cada ser humano que se expone en dicho espacio, utilizarlo nos servirá para expresar una emoción, un sentimiento o un juicio, conformando de esta manera la base del lenguaje teatral.

Dentro del teatro ambientalista, el público es parte del espectáculo, pues al utilizar al espacio de diferente manera que el teatro ortodoxo, cada espectador se ve expuesto a la mirada del otro:

²⁶⁸ *Idem*, Pág. 48

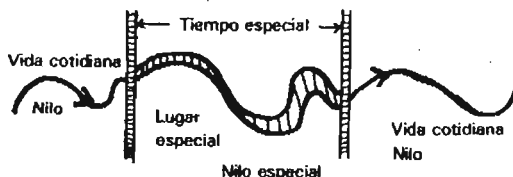
*En el teatro ambientalista la luz y el arreglo del espacio hacen imposible ver una acción sin ver a otros espectadores que, por lo menos visualmente, son parte de la representación. Ni tampoco es posible evitar saber que para los demás uno es parte de la representación*²⁶⁹.

Y, es de esta manera, que todos los espectadores participan en el teatro ambientalista, conformando la acción indirectamente, ya no sólo observan, sino que comienzan a formar parte de la escenografía en el estadio más pasivo.

Cuando el público participa de esta forma comienza a ser parte del drama dinámicamente, adquiere un valor dramático y toma lugar dentro del lenguaje teatral. Y es así como se transforma al teatro de un lugar que sirve sólo para ver y oír, en un espacio vivo que permite a todos sus integrantes participar en ese momento de comunión.

Este momento de comunión, o hecho escénico requiere de un espacio, un tiempo, un actor y un espectador como mínimo para ser, y conformar al teatro vivo, ya que con estos elementos se pueden contar historias que permiten la comunión entre dichos factores, en el momento en que se realiza una exposición crítica a las posibilidades del ser humano.

Según el teatro ambientalista “el espacio se puede organizar de acuerdo al tiempo, de tal forma que una secuencia en el espacio = [sea igual que] una progresión en el tiempo, como en los tableros egipcios”²⁷⁰, y de esta forma quedan ligados el tiempo y el espacio en un momento especial: el momento de la representación, tal como sucede en las representaciones egipcias²⁷¹:



²⁶⁹ *Idem*, Pág. 49

²⁷⁰ *Idem*, Pág. 51.

²⁷¹ Esquemas tomados de Schechner, *Idem*, Pág. 52.

En estas representaciones se aprovechaba la temporada en el que el Río Nilo crecía. La cotidianidad era alterada, los egipcios cambiaban su manera de vivir en este especial estadio.

Otro ejemplo que maneja Schechner es el teatro griego, que es estudiado desde dos puntos de vista: el temporal y el espacial. El tiempo especial era la Bacanal. El espacio teatral griego llegó a ser parte de la geografía:



El teatro se adaptó al paisaje natural, logrando conformar una unidad, consiguiendo una armonía entre la naturaleza y la producción de la sociedad humana: *“De este modo la disposición griega incluía elementos de festividad y de continuidad con el paisaje y con los dioses que ahí moraban”*²⁷².

En estos dos casos se encuentra un salto en la cotidianidad, una ruptura que ayudaba a que los pobladores de estos lugares tuvieran un «tiempo fuera». Esto no sucede con el teatro balinés, en el que se incluye dentro de la vida cotidiana el tiempo de la representación, y se asimila como parte de un todo: la vida, la sociedad, las costumbres, el teatro, etc.



La cotidianidad está presente a lo largo de la obra, el pueblo balinés tiene en cuenta al teatro como parte de sí mismo, conforma una unidad.

De los ejemplos anteriores, el teatro ambientalista toma el uso del espacio, y lo aplica de una forma más precisa a su propuesta, incluye dentro del teatro occidental una visión escénica más amplia, utilizar el espacio en su totalidad conscientemente.

²⁷² *Idem*

En algunas ocasiones el espacio se divide en muchos espacios. A veces se le da al público un lugar especial desde el cual observar. A veces se trata al espacio fluidamente, cambiándolo durante la representación. A veces no se le hace nada al espacio. La cosa con el espacio en el teatro ambientalista no es nada más una cuestión de cómo acaba uno por utilizar al espacio. Es una actitud. «Hay que comenzar con todo el espacio que haya y luego decidir qué usar, qué no usar, y cómo usar lo que vaya uno a usar»²⁷³.

A partir de este pequeño estudio puedo decir que la participación del público variará dependiendo la *plasticidad del espacio*, entendiendo este concepto como la facultad que tiene el espacio para adaptarse a una propuesta escénica con organicidad, según el sentido de la puesta, el tipo de público y las relaciones que se busquen tener entre los espectadores y los intérpretes. El resultado de esta plasticidad espacial será *“la sensación de un «espacio global», un microcosmos con fluidez, contacto e interacción”*²⁷⁴.

Partiendo del tipo de propuesta que se formule, el espacio y las relaciones entre público e intérpretes variarán. La forma en como quede la puesta estará condicionada según su propio desarrollo, puesto que cambiará dependiendo de los recursos humanos, de las necesidades que genere el montaje y de los elementos técnicos con los que se cuente.

En el teatro ambientalista es mucho más importante la funcionalidad de un espacio, que la ilusión de un lugar, ya que en él, el público participa y se relaciona con los intérpretes, lo que derivará en la comunión de los seres humanos que presencian el acto. El espacio tiene que funcionar puesto que será utilizado por humanos, como si fuese una casa: cada habitación tiene una función específica; en el teatro ocurre lo mismo.

La plasticidad espacial permitirá que el público se integre a la puesta en escena orgánicamente, como parte de una misma unidad, y adquiera además una función dramática, junto con el espacio, los intérpretes y los elementos escénicos –escenografía, vestuario, utilería, atrezzo, maquillaje, etc.–. Por

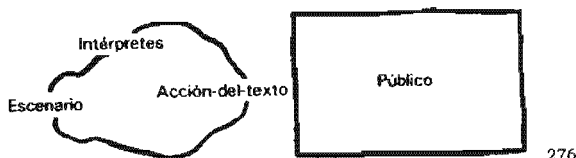
²⁷³ *Idem*, Pág. 57.

²⁷⁴ *Idem*, Pág. 63

tanto, *“una arquitectura abierta estimula un contacto que es continuo, sutil, fluido, duradero e inconsciente”*²⁷⁵.

Hay diferencias constantes entre el teatro ortodoxo y el teatro ambientalista, principalmente en cuanto a la participación del público dentro del hecho escénico.

En el teatro ortodoxo se busca crear una ilusión que no permite la libre expresión de sentimientos, emociones y sensaciones, es decir, limita la experiencia artística del teatro al dejar al público como simple observador que está fuera de la acción:



La arquitectura teatral también marca diferencias: los actores de un lado y el público de otro, no hay un punto de contacto entre ambos, son dos entes separados. Mientras los actores se exponen de manera brillante, el público permanece en el oscuro anonimato observando estáticamente la acción creada y mantenida sólo por los actores.

Haciendo una comparación con la fisiología, los seres humanos sólo podemos realizar retroalimentación negativa, es decir, un *“proceso por el cual el efecto que produce una acción sirve para disminuir o terminar tal acción”*²⁷⁷ cuando es satisfecha, lo cual regula las funciones dentro de los organismos vivos.

En el teatro ortodoxo esta condición de retroalimentación negativa es muy escasa, y al contrario, se da el proceso positivo, en el que no hay una regulación y desde que se empieza no se termina la acción hasta que acaba la obra: Los actores, regularmente, están ajenos a las reacciones del público y desde que se da la tercera llamada no se fijan en los espectadores hasta que cae el telón, esperando que el contacto se dé en los agradecimientos.

²⁷⁵ *Idem*, Pág. 70

²⁷⁶ *Idem*, Pág. 70

²⁷⁷ Carlson, *Fundamentos de Psicología Fisiológica*. Prentice Hall, México, 2001. Pág. 521.

Mientras tanto en el teatro ambientalista se produce una retroalimentación negativa, pues el actor está en contacto continuo con el espectador, por lo que puede percibir e interpretar reacciones en el público, lo que es logrado gracias a la concepción espacial de la puesta en escena.



278

Este tipo de espacio es cambiante, pues varía según el tipo de público y el tipo de función, ya que la acción dramática se construirá de acuerdo a las necesidades básicas de los partícipes del hecho teatral.

La arquitectura ambientalista permite una mayor comunicación entre los intérpretes y el público, pues ambos mantienen un contacto durante toda la función, “no hay lugares establecidos que automáticamente dividan y separen al público de los espectadores”²⁷⁹; de modo que el público se inmiscuye en el hecho escénico, comprometiéndose en el mejor de los casos con la obra:

*El teatro ambientalista 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; y las áreas de representación son una especie de islas o continentes que están entre el público*²⁸⁰,

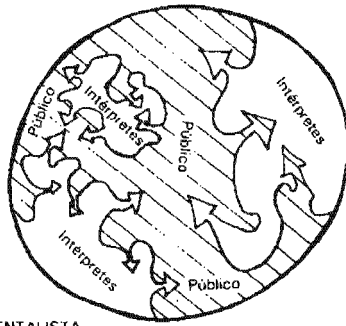
en este tipo de teatro la comunicación es constante y el público, iluminado por las mismas luces que los intérpretes, atestigua el hecho escénico, acompaña al ser humano que expone una posibilidad crítica acerca de un personaje, una acción o una historia.

En el teatro ambientalista la libre decisión es importante, pues el público elige cómo quiere presenciar el hecho escénico, cómo participar en él y cómo colaborar, pues junto con los intérpretes construye la puesta en escena.

²⁷⁸ Schechner, *Op. Cit.*, Pág. 70.

²⁷⁹ *Idem*, Pág. 73

²⁸⁰ *Idem*, Pág. 73



De esta forma el teatro ambientalista rompe con la estática de los espectadores y los invita a formar parte de una realidad construida junto con otros seres humanos por medio de la colaboración entre ambos. Esta colaboración se produce en el momento en que ambos grupos comprenden y aceptan la humanidad del otro, es decir, su condición humana, expuesta en un mismo espacio.

A forma de corolario, Schechner menciona que los puntos más importantes de la relación entre el espacio y el público son los siguientes:

1. *Para cada producción se diseña todo el espacio.*
2. *El diseño toma en cuenta los sentidos-del-espacio y los campos-del-espacio.*
3. *Cada parte del espacio ambientalista es funcional.*
4. *El espacio ambientalista se desarrolla junto con la obra que encarna.*
5. *Se incluye al intérprete en todas las fases de la planeación y de la construcción²⁸²*

La interpretación que realicen los actores de la historia a contar, es construida junto con los compañeros de juego: los espectadores. Ya se mencionó que el público colabora con la creación escénica en un espacio abierto junto con los intérpretes al establecer una relación mediante su participación en el hecho escénico.

²⁸¹ *Idem.*

²⁸² *Idem.*

“La participación del público amplía el campo de lo que abarca la representación porque ésta se lleva a cabo precisamente en el momento en que la representación pasa a ser un acontecimiento social”²⁸³; y adquiere la categoría de acontecimiento social, desde el momento en que es un fenómeno vivido y construido por una fracción de la sociedad representada en el público y los intérpretes.

Para Schechner, “la participación es incompatible con la idea de una obra de arte contenida en sí misma, autónoma...”²⁸⁴, pues es necesario que el público le dé un valor estético, y que cumpla con las funciones en el espectador propias del arte: la percepción, el placer, la proyección, la sublimación, la liberación, el razonamiento, etc.

Una obra de arte necesita de un público forzosamente, ya que por medio de él, adquirirá un valor estético. Ninguna obra artística es autónoma *per sé*, puesto que necesita de la interpretación subjetiva del espectador para poder cumplir su función.

1.23) Peter Brook

Peter Brook es un autor, director, teórico y crítico que ha podido analizar el estado del teatro actual.

Según Brook, “el teatro es vida”²⁸⁵, al desarrollar las posibilidades de ser que tenemos los humanos, puesto que “es como hablar sobre la vida”²⁸⁶. Si el teatro forma parte de las necesidades humanas, se liga intrínsecamente con la vida y con la esencia del ser.

El punto de partida, de Peter Brook, para hablar de la vida y del teatro, es el encuentro que se da entre dos seres humanos. En el hecho teatral, esta relación es entre: el intérprete y el público, mediante una comunicación escénica.

²⁸³ *Idem*, Pág. 75

²⁸⁴ *Idem*.

²⁸⁵ Peter Brook, *La puerta abierta: Reflexiones sobre la actuación y el teatro*. El Milagro, México, 1998. Pág. 30.

²⁸⁶ *Ibidem*, Pág. 105

La relación entre los actores y el público se produce en tiempo presente: aquí y ahora, es decir, un lapso que sirve para compartir e intercambiar lo que el individuo es. Esta es una de las ventajas del teatro sobre el cine, pues un filme es un relato pasado que se puede revivir cuantas veces se quiera; mientras que, el teatro producirá un momento único en cada representación:

Existe una sola diferencia importante entre el cine y el teatro. El primero proyecta sobre la pantalla imágenes del pasado. Como eso es lo que hace la mente durante toda la vida, el cine parece íntimamente real. Claro está que no es nada de eso, sino una satisfactoria y agradable de la extensión de la irrealidad de la percepción cotidiana. El teatro, por otra parte, siempre se afirma en el presente. Esto es lo que puede hacerlo más real y también más inquietante²⁸⁷.

Brook comenta que el teatro es un “Lugar de encuentro entre grandes preguntas del ser humano y la dimensión artesana”²⁸⁸. A través de la historia del teatro observo las diferentes soluciones que el teatrero ha encontrado a estas preguntas, respuestas proporcionadas mediante diferentes estilos en que se ha desenvuelto la forma de las artes escénicas.

La resolución de estas preguntas o contenido, se ha caracterizado por plantear problemáticas que nos atañen a todos los seres humanos, que van desde el ser, el origen, la enseñanza, las emociones, los sentimientos... Cada época resuelve su problemática de acuerdo a sus necesidades; y de esta manera, los contenidos han encontrado un cauce congruente entre lo que se quiere decir y la forma de decirlo.

La congruencia entre la forma y el contenido linda con los significados que se otorga a los elementos escénicos [texto, movimiento, iluminación, escenografía, vestuario...], así como, con las circunstancias en que se encuentra el teatro en cada época. Hay que recordar que el teatro es una continua producción de sentido, es decir, que continuamente se proveen significados a cada signo aparecido en el espacio escénico.

“El teatro es una máquina para trepar y descender por las escalas del significado”²⁸⁹, puesto que, cada individuo que se inmiscuye con el hecho

²⁸⁷ Peter Brook, *El espacio vacío, arte y técnica del teatro*. Península, Barcelona, 1968. Pág. 148.

²⁸⁸ Brook (1998), *Op. Cit.*, Pág. 85.

²⁸⁹ *Ibidem*, Pág. 111.

teatral dota de un significado específico a cada elemento que percibe en la acción dramática, por ejemplo:

*Nuestras complejas facultades se comprometen de manera más plena y en nuestra mente colocamos al hombre ingrato sobre Lear y el mundo, su mundo, nuestro mundo, todo en uno y al mismo tiempo*²⁹⁰.

Todos los partícipes del hecho teatral crean un mundo específico donde se desarrolla la posibilidad planteada en la puesta en escena. La relación de significados se produce en la mente; y cuando el individuo interpreta esas relaciones, las acciones y los elementos de la obra de teatro adquieren nuevos significados.

El director, los actores, los realizadores y diseñadores de la producción, crean metáforas que dotan de distintos significados a un signo, de manera que el espectador puede interpretar los signos presentados, e incluirlos en su experiencia personal.

*“Una metáfora es un signo y una ilustración, o sea que es un fragmento de lenguaje”*²⁹¹. Por lo tanto, el lenguaje que utilicemos como creadores escénicos deberá proporcionar la libertad para que cada espectador pueda dotar de sentido aquellos signos e imágenes que se le presentan en la puesta en escena, de acuerdo a su historia personal y al estado de ánimo que posea en la representación: *“sostener la aparición y existencia de «democracias semióticas», entendiendo por tal que cualquier mensaje es intrínsecamente polisémico y por ende puede ser decodificado de la manera que el usuario decida hacerlo”*²⁹².

Es responsabilidad de los creadores escénicos crear un lenguaje que pueda establecer una relación directa con los espectadores, para que los partícipes del hecho teatral puedan interpretar la multiplicidad de signos existentes dentro de una puesta en escena. Cuando se produce una «democracia semiótica» es posible que se produzca un intercambio de experiencias entre el público y los creadores escénicos.

²⁹⁰ Brook (1968), *Op. Cit.*, Pág. 183.

²⁹¹ *Ibidem*, Pág. 178.

²⁹² Piccini, et. al. *Prólogo*. En *Recepción artística y consumo cultural*. INBA/CENIDIAP, México, 2000. Pág. 14

La relación que existe entre el público y los intérpretes requiere de referentes compartidos donde ambas partes puedan dotar de sentido a cada signo propuesto en la puesta, es decir, resignificar cada signo: *“lo esencial del arte del teatro consiste en crear una relación con el público que funcione a partir de elementos muy concretos”*²⁹³.

Cuando se comparten los referentes mediante elementos concretos se puede producir una impresión que parte del inconsciente colectivo, según la teoría junguiana, y que conforma parte del inconsciente del participante en el acto teatral. El teatro provoca una representación en el emisor (intérprete) y en el receptor (espectador).

La comunicación del mensaje, representaciones del público y de los creativos, es un intercambio a tres bandas; es decir, entre el director, los diseñadores, los realizadores... y los intérpretes, así como entre los actores y el público.

*Por ejemplo, cuando dos actores ensayan juntos sin público, existe la tentación de que crean que la suya es la única relación que existe. Podrían caer entonces en la trampa de enamorarse del placer de un intercambio dual, olvidando que se trata precisamente de un intercambio a tres bandas*²⁹⁴.

La presencia del público es de vital importancia para el teatro, pues sin alguien que perciba la obra teatral, la preparación y el trabajo de los realizadores no tendrá una razón de ser: *“ser, es ser percibido”*. Para que el teatro exista como tal, necesitamos de un espectador que pueda darle la razón de la existencia, la percepción.

En dicha comunicación participan todos los inmiscuidos en el hecho teatral, desde los diseñadores, los intérpretes y el público. La participación del público ha variado en cada época, como se ha demostrado en el presente capítulo.

Para Peter Brook la participación del público en el teatro consiste en la resignificación que da al mensaje lanzado por el intérprete, ya que los espectadores no sólo participan físicamente de la acción dramática:

²⁹³ Brook (1998), *Op. Cit.*, Pág. 88.

²⁹⁴ *Ibidem*, Pág. 37

En los años sesenta soñábamos con un público que «participara». Ingenuamente creíamos que la participación implicaba una demostración física, subir al escenario, corretear por él y formar parte del grupo de actores»²⁹⁵.

La participación del público en el teatro, además de física, puede ser cognitiva. El proceso mediante el cual el público participa es la producción divergente, es decir, la imaginación, que es la habilidad “para representar objetos ausentes y combinar imágenes”²⁹⁶. Por lo tanto, la participación del público en el teatro

Consiste en convertirse en cómplice de la acción y aceptar que una botella sea la torre de Pisa o un cohete de camino a la Luna. La imaginación se sumará alegremente a este tipo de juego con la condición de que el actor no esté «en ninguna parte». Si detrás de él hay un solo elemento de escenografía que ilustre una «nave espacial» o una «oficina en Manhattan», inmediatamente intervendrá la verosimilitud cinematográfica y uno se encontrará encerrado en los confines lógicos de la escenografía»²⁹⁷.

Cada tipo de teatro, y cada propuesta escénica, tendrá su propia forma participativa, alguna se fundamentará en la expectación, otra en la crítica, el análisis y la reflexión, otra en la participación física, otra en la inclusión del público como un personaje más. Cada director se vuelve un experimentador, pues al idear un montaje, explora el espacio, la interpretación y la recepción de la obra:

En su búsqueda de nuevas posibilidades sitúa al espectador de distintas maneras. un proscenio, un ruedo, una sala perfectamente iluminada, un granero o cuarto abarrotados, condicionan hechos diferentes. Cabe, sin embargo, que la diferencia sea superficial; una más profunda puede darse cuando el actor es capaz de interpretar sobre la base de una cambiante e interna relación con el espectador»²⁹⁸.

El equipo que interviene en un montaje escénico debe tener en cuenta al público durante los ensayos, ya que la relación y el efecto que busca del público la encontrará si planea el rol que ha de tener el espectador dentro de

²⁹⁵ *Ibidem*, Pág. 51

²⁹⁶ Sillamy, *Op. Cit.*, Pág. 161.

²⁹⁷ Brook (1998), Pág. 51

²⁹⁸ Brook (1968), Pág. 190

la puesta en escena. Recordemos que Grotowski propone que el público es un objeto de la dirección escénica.

Si el actor consigue captar el interés del público, abatiendo así sus defensas, y luego le engatusa para llevarlo a una inesperada posición o conocimiento de la pugna entre creencias opuestas y absolutas contradicciones, el espectador se hace más activo. Dicha actividad no exige manifestaciones externas; el público que responde puede parecer activo, aunque esto sea superficial, ya que la verdadera actividad puede ser invisible, pero también indivisible²⁹⁹.

El público participa en casi todo momento, está presenciando, resignificando y recreando aquello que percibe; aparentemente el espectador es pasivo, aunque su actividad se presenta en un nivel cognitivo, la expectación hace que la participación sea continua: *“No necesita intervenir ni manifestarse para participar”³⁰⁰.*

La presencia del público en ningún momento debe mermar la seguridad del actor, al contrario, debe ser un apoyo que motive la relación creada entre los intérpretes y cada espectador. La participación del público en el teatro es un elemento positivo que permite transmitir el mensaje de los creadores significativamente, produciendo en todos los participantes un aprendizaje significativo asimilado por cada individuo desde su experiencia.

Ahora bien, el público es un indicador que nos muestra la calidad de la puesta en escena, si los espectadores se aburren en mi montaje escénico es porque mi obra no transmite el mensaje de manera continua, los intérpretes no han logrado arrastrar al público al momento que están contando. Se puede decir, bajo la perspectiva de Brook, que el aburrimiento rompe con la relación entre el actor y el público.

Para abatir el aburrimiento es necesario que los niveles de energía con que trabajan los actores sean los requeridos para el momento que están interpretando. Al existir un buen flujo de energía, habrá menos posibilidades de que el público se aburra, y la obra correrá con un buen tiempo ritmo. A esto Peter Brook le llama chispa; si la obra contiene chispa, la relación entre

²⁹⁹ *Ibidem*, Pág. 191

³⁰⁰ Brook (1998), Pág. 39

los intérpretes y el público será mejor, y éste último participará como el montaje lo necesite.

El espacio es otro elemento que hay que considerar para que un público participe, pues una situación es que el autor logre la empatía, la obra tenga chispa y que la relación entre los intérpretes y los espectadores sea estrecha; y otra distinta es, que la participación no se pueda dar en el montaje escénico.

El espacio escénico debe proporcionar cierta inseguridad, crear un caos o crisis para que el individuo pueda resolver aquellos problemas que le aquejan. Si los participantes no entran en un estado caótico, muy difícilmente podrán confrontarse a sí mismos para solucionar sus afecciones.

Peter Brook propone un espacio vacío donde se pueda crear una crisis o desequilibrio, un lugar donde se pueda fomentar la imaginación y la creatividad para que se puedan resolver los problemas [el problema aquí es para el director y el escenógrafo].

Un espacio vacío coadyuva a ejercitar la imaginación, pues sustituye, sintetiza, analiza y expone críticamente elementos que transmitirán el mensaje de los creadores escénicos. El espacio al sugerir con un metro cuadrado de arena que es un desierto, provocará que el espectador participe activamente durante la representación:

En un espacio vacío no puede haber escenografía, el espacio no está vacío y la mente del espectador ya se ha amueblado. Un área desnuda no cuenta una historia, así que la imaginación, la atención y los procesos mentales de los espectadores están totalmente libres³⁰¹.

El público al ser tomado como un objeto de la dirección escénica ocupará un lugar en el espacio, no sólo como un ente observador, sino como un individuo participativo, dispuesto a liberarse de aquellas crisis que le aquejan, y que la obra destapa para su confrontación: *Comprendemos así por qué de un acto de teatro en el presente, que liberará el potencial oculto colectivo de pensamientos, imágenes, sentimientos, mitos y traumas sería tan poderoso y podría resultar tan peligroso³⁰².*

³⁰¹ *Ibidem*, Pág. 49.

³⁰² *Ibidem*, Pág. 106.

Al hablar de la liberación en el teatro, se habla también de una experiencia compartida entre el público, los intérpretes y los creativos. Se mencionó anteriormente que el caos es lo que permite que salgan a luz los problemas que nos conflictúan, lo que tal vez deje compartir la misma experiencia a los partícipes, aunque su percepción sea distinta:

El caos que se produciría si cada individuo liberara su propio mundo secreto debe incorporarse a una experiencia compartida. En otras palabras, el aspecto de la realidad que evoca el actor debe provocar una reacción en la misma área de cada espectador, para que, por un instante, el público viva una impresión colectiva³⁰³.

La liberación como consecuencia del hecho teatral, es un elemento que nos puede permitir hablar de calidad en el teatro, pues si la obra de teatro carece de liberación, la obra no cumplió con su objetivo.

La creatividad, la atención continua, la participación y la liberación del público son elementos que permiten al individuo acercarse a la obra teatral, a sí mismos y a su humanidad, pues finalmente el teatro al hablar de la vida, hablará de los individuos.

Encuentro en Brook mucho más elementos de los que yo pensaba, creo que es un autor prolijo y que puede ser otra tesis. Sin embargo con las ideas expuestas en este apartado puedo continuar con mi planteamiento: la participación del público en el teatro como una terapia.

Tras exponer algunas formas de cómo ha participado el público a lo largo de la historia occidental del arte dramático, se procurará definir la participación del público en el teatro en la actualidad en el tercer capítulo de este trabajo.

³⁰³ *Idem.*

II. La terapia

¿Soy yo el que sueña en la noche? O bien. ¿me he convertido en un teatro en que alguien o algo presenta sus espectáculos ora ridículos, ora llenos de inexplicable cordura? Cuando pierdo el gobierno de estas imágenes con que se teje la trama más secreta, la menos comunicable de mi vida, ¿tiene su unión imprevista alguna relación significativa con mi destino o con otros acontecimientos que se me escapan? ¿O acaso me limito a asistir a la danza incoherente, vergonzosa, miserablemente simiesca de los átomos de mi pensamiento, abandonados a su absurdo capricho?

Albert Beguin.

2.1) Generalidades sobre la psicoterapia

La Organización Mundial de la Salud define a la salud como el *“completo estado de bienestar biológico, psicológico y social, y no solo la ausencia de enfermedad o dolencia”*³⁰⁴, o mejor dicho, es un equilibrio entre el sistema bio-psico-social que conforma al ser humano.

Para lograr dicho objetivo se han estructurado tres niveles de intervención para la salud:

1. La prevención primaria que comprende la promoción de la salud y la protección específica.
2. La prevención secundaria (enfermedad temprana) que considera al diagnóstico temprano, tratamiento oportuno y protección de daño.
3. Por último, se limita el daño y se rehabilita al individuo bio-psico-socialmente, lo que conforma al tercer nivel, prevención terciaria o de enfermedad avanzada.

La terapia mantiene relación con cada uno de estos niveles de intervención pues previene, trata y rehabilita a los individuos para que puedan tener un desarrollo favorable, ya que conduce a los individuos a un estado de equilibrio ideal, planteado por la sociedad y que le permita insertarse dentro de las relaciones sociales.

³⁰⁴ Laura Moreno Altamirano, et. al. *Factores de riesgo para la comunidad, elementos para el estudio de la salud colectiva*. U. N. A. M., México, 1991. Pág. 2.

Según la Real Academia de la Lengua Española, la terapia o terapéutica es “*parte de la medicina, que enseña los preceptos y remedios para el tratamiento de las enfermedades*”³⁰⁵, teniendo en cuenta que la enfermedad es una inconsistencia biológica, fisiológica, emocional, afectiva o social que afecta a un individuo. Por tanto; terapia es aquel proceso que busca un equilibrio entre los sistemas biológico, social y psicológico, asimismo la armonía en los elementos que conforman cada uno de ellos.

Existen diversos tipos de terapias, entre las que destacan las terapias de rehabilitación física, quimioterapia, terapias radiológicas, destacando de entre ellas a la psicoterapia que es definida como

*...una forma de tratamiento para problemas de naturaleza emocional, en el que una persona entrenada, deliberadamente establece una relación profesional con un paciente, con el objeto de eliminar, modificar o retardar síntomas existentes, de modificar patrones alterados de conducta, de promover un crecimiento y desarrollo positivo de la personalidad*³⁰⁶

Por ende; psicoterapia es un tratamiento encargado de mantener el equilibrio entre un individuo, su interior y su exterior, poniendo principal atención en los procesos emocionales por los que atraviesa en situaciones y circunstancias determinadas.

Según Wolberg, las psicoterapias se dividen en tres grandes grupos: *terapias de apoyo, terapias reeducativas y terapias reestructurativas*.

Las terapias de apoyo se caracterizan por llevar a un paciente en busca de un equilibrio que le permita funcionar en la normalidad personal y social, además de que tratan de brindar ayuda rápidamente. Entre éstas destacan la guía, la manipulación ambiental, la catarsis y la desensibilización, etc. Estas terapias se caracterizan por intervenir en crisis para disminuir los síntomas y no atacan al problema directamente.

Las terapias reeducativas o terapias de insight³⁰⁷ con metas reeducativas, se basan en la relación entre terapeuta y paciente, y en la que se buscan

³⁰⁵ Real Academia de la Lengua Española, *Diccionario de la lengua española*. Espasa Calpe, Madrid, 21ª ed., 1992. Tomo II (HZ). Pág. 1963.

³⁰⁶ Lewis R. Wolberg, *La técnica de la psicoterapia*. Universidad Iberoamericana, México, 1964. Pág. 1

³⁰⁷ *Insight* es darse cuenta de algo, algo similar a una toma de conciencia.

objetivos mucho más profundos que en las terapias de apoyo. Este tipo de terapia busca:

*...el ganar insight sobre las actitudes y conflictos más conscientes, así como sobre las relaciones interpersonales, con un deliberado esfuerzo de promover un reajuste ambiental, una modificación de metas para poder vivir a la altura de las potencialidades creativas existentes...*³⁰⁸,

la profundidad del insight varía considerablemente de caso en caso y puede ir desde la toma de conciencia hasta la liberación de capacidades latentes, o en otras palabras busca la restauración y el fortalecimiento “a un funcionamiento efectivo en la vida”³⁰⁹. Dentro de este rubro tenemos los métodos semánticos de terapia, reacondicionamiento, terapias de caso, entrevista psiquiátrica...

Por último tenemos las terapias reconstructivas o de insight con metas reconstructivas, que buscan, además de fortalecer y restaurar, “provocar un desarrollo de maduración emocional con la creación de nuevas potencialidades adaptativas”³¹⁰, por lo cual, buscan que el individuo se desarrolle en sus ambientes internos y externos de una forma más adecuada, y para eso se le brindan las herramientas necesarias, atacando a los bloqueos existentes que no dejan que se dé este proceso de maduración.

Dentro de las terapias de insight con metas reconstructivas se encuentran las de orientación psicoanalítica en sus diversas vertientes, Sigmund Freud, Karen Horney, Carl Gustav Jung, Otto Rank, Winnicot, Jacobo Moreno, Adolf Adler, entre otras.

Destacan en el tercer rango de nuestra clasificación terapéutica las terapias por medio del Arte, en las que se busca el insight con fines reconstructivos utilizando como herramienta los métodos y técnicas artísticas como el dibujo, la pintura, la música, la literatura, el teatro, etc.

En el arte hay varios mecanismos que quizás funcionan para mantener la integridad de los individuos, tales como la expresión, la asociación, la interpretación, la reflexión, la sublimación, la ejercitación de emociones y sentimientos, conformando un conjunto de procesos complejos que conducen

³⁰⁸ *Ibidem*, Pág. 40

³⁰⁹ *Ibidem*, Pág. 61

³¹⁰ *Idem*.

al conocimiento del ser humano mediante la exposición de diferentes perspectivas expresadas por medio de la obra de arte, trátase de la pintura, la escultura, la danza, la música, el teatro, la literatura...

Sara Paín y Gladis Jarreau dicen que *“el objetivo terapéutico de la actividad artística es justamente intentar sacar al sujeto de su delirio por medio de la ley de la materia”*³¹¹, es decir, que los conflictos y problemas que poseemos no podemos destruirlos ni desaparecerlos, sino transformarlos o sublimarlos en actos creativos impulsados por la subjetividad de cada persona, que conducirá a una toma de conciencia en el mejor de los casos.

Así visto el Arte puede tener una función terapéutica al lograr la expresión de las emociones y de los afectos reprimidos, también se puede convertir en una terapia corporal, ya que por medio de la técnica, se ejercita el cuerpo denotando habilidades que no se sabía de su existencia.

Las psicoterapias expresivas por medio del arte se basan en la expresión y verbalización para lograr una toma de conciencia, apoyadas en las técnicas de cualquier arte. Estas terapias buscan llegar al origen del problema, no de manera histórico biográfica, y confrontarlo desde ahí por medio de la expresión y la sublimación, para encontrar nuevos puntos de apoyo.

A la objetivación de conflictos y problemas de tipo psicológicos por medio de cualquier *“tipo de tratamiento psicoterapéutico que utilice como mediador la expresión artística (danza, teatro, música, etc.)”*³¹² se le llamará arteterapia, pues utiliza al arte como un mecanismo para poner en equilibrio al individuo biológica, psicológica y socialmente.

Una de las artes más utilizadas dentro de la terapia desde sus inicios ha sido el teatro, pues desde la época de los griegos se le ha dado un poder curativo, ya que habla de ser humano a ser humano, siendo el código de esta comunicación el propio humano, sin que haya un lienzo, una piedra u otro objeto de por medio.

Creo que el teatro ayuda a mantener el equilibrio entre el sistema biológico, psicológico y social, ya que al ser un reflejo de la sociedad,

³¹¹ Sara Paín, y Gladis Jarreau, *Una psicoterapia por el arte, teoría y técnica*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1995. Pág. 17

³¹² *Ibidem*, Pág. 11.

procurará que los individuos mantengan un estado sano, y esto lo realizará por medio de varios mecanismos, entre los que destacan la risa, el aprendizaje, la catarsis en sus diversas manifestaciones, el ejercicio de sentimientos y emociones, entre otros.

Además el teatro se origina de procesos naturales concernientes al ser humano, es decir, parte de conductas características de la mayoría de los seres humanos, *el juego, el rito, la representación y el espectáculo*.

El papel del juego en el desarrollo humano es esencial, pues ayuda a que el individuo pueda adaptarse a la realidad, y que en este proceso pueda dominarla y obtener puntos de apoyo dando por resultado un conocimiento personal, de sí mismo, del otro y del entorno.

El juego es una *“actividad física o mental, sin finalidad útil, a la que uno se entrega por el solo placer que proporciona”*³¹³, y esto en el campo teatral, nos remite al placer estético, uno puede ir al teatro o hace teatro por el goce intrínseco que tiene la actividad, y esto es aplicable a los dos grupos: creadores y espectadores.

El teatro, pues, se relaciona con algunos juegos infantiles: “nosotros somos los policías y ustedes los ladrones”, manteniendo en la mayoría de los casos, la misma dinámica de separación de grupos, tal como lo menciona Juan José Gurrola: *“la formulación más simple del acto teatral es pintar una raya en el suelo y decir Ustedes allá y nosotros acá”*³¹⁴, es decir, nosotros somos los artistas y ustedes el público.

Hugo Hiriart, dramaturgo mexicano del siglo XX, define al teatro como un juego: *“Jugar, esa es la palabra operativa... Ahora, si x es juego, x tiene reglas, es condición, no hay juego sin reglas. El teatro es juego mental y físico. El teatro se juega con actores, escenografía guardarropa, luces, música”*³¹⁵, juego que se realiza con y para otros, es decir el público.

El juego para la terapia es importante, puesto que ayuda para que el individuo se adapte a su realidad y se conozca a sí mismo, propiciando una

³¹³ Sillamy, *Op. Cit.*, Pág. 174.

³¹⁴ Schechner, *Op. Cit.*, Pág. 9

³¹⁵ Hugo Hiriart, http://www.artshistory.mx/de_hito_en_hito/hiriart2.html

toma de conciencia, lo que fortalecerá su creatividad, y permita que pueda resolver de mejor manera los problemas que se le presenten.

El rito –como se analizó anteriormente, al ser por definición una característica del teatro, promueve un cambio, una catarsis, y en este elemento radican los valores terapéuticos de este arte, pues “*el teatro tiene una potencia mágica que ningún gobierno revolucionario puede dejar de considerar*”³¹⁶, pues tiene como efecto un despertar metafísico, filosófico, moral, político, etc.

Etimológicamente, la representación, es un “*acto de hacer presente*”³¹⁷, es decir, volver a presentar. Esta característica del teatro se remonta al rito, en el que el mito toma una forma concreta, y se crea el tótem, la estatua, la imagen, el sonido, el guía disfrazado de algún animal.

Según Richard Schechner el rito se define como “*una acción en que todos los miembros de una comunidad participan activamente, que simbólica o realmente transforma la condición e identidad del grupo, dependiendo del grado de participación*”³¹⁸, lo que en el teatro se puede observar mediante la relación de los partícipes del hecho social, en el que un grupo presenta o codifica una historia –mito– y otro la testifica y decodifica.

Cuando un rito se repite con otra intención diferente a la religiosa, se convierte en una representación de la historia o mito, puesto que los elementos de fe dejan de ser el sostén de la acción, y se transforman en una representación de la historia, sin una condición dogmática, más que la presentación de una realidad creada, es decir una ficción.

La representación, según la filosofía, “*es toda presentación intencional de un objeto, sea intelectual o sensorial, perteneciente a los sentidos externos o internos*”. Es en este sentido en el que radica la utilidad terapéutica de la representación, pues cada individuo hará presente de diferente manera las percepciones que tenga del exterior, y aunque el objeto percibido por un grupo sea el mismo, variará la representación que se haga de él.

³¹⁶ Stoppelman, *Op. Cit.*, Pág. 88.

³¹⁷ Vicente García de Diego, *Vox: Diccionario ilustrado, latino-español, español-latino*. Rei, México, 1996. Pág. 692.

³¹⁸ Christopher Innes, *El teatro sagrado: El ritual y la vanguardia*. F.C.E., México, 1992. Pág. 197.

Por consiguiente, el teatro al volver a presentar, producirá que el individuo experimente sentimientos y emociones que le afectan, volverá a vivir aquellas experiencias que no ha superado aún, lo que podrá propiciar, en un momento dado, una cura, a semejanza del psicoanálisis, es decir, *“la cura es volver a vivir”*.

El teatro está dirigido para que el público lo perciba, y pueda obtener una vivencia, es decir, el otro hace algo para que yo como público lo pueda experimentar, y a este hecho le podemos llamar espectáculo; que en algunos casos, puede tener características terapéuticas, pues se basa en la relación de dos (objeto-sujeto, sujeto-sujeto) derivando en una correspondencia similar a la que se da entre el paciente y el terapeuta.

El teatro es el único arte que incluye a las demás artes para poder crear un lenguaje propio, ésta es una de las razones para que nosotros podamos hablar del teatro como una vía curativa, pues reúne los potenciales terapéuticos de cada arte y los congrega en una relación mínima de dos personas.

El teatro; por lo tanto, *“la obra de arte –y la obra teatral o espectacular es la más fascinante de todas en Occidente parece continuamente inacabada”*³¹⁹ pues cada espectador la completará de diferente manera, y *“lo que equivale a decir que ellas sugieren un sentido que por definición nunca sería logrado”*³²⁰

El hecho de que exista una relación entre dos personas, habla de grupos indirectamente, por un lado el grupo de creativos, y por el otro el grupo de espectadores, o público, y dentro de un lenguaje terapéutico, el primer grupo lleva a su cargo la consigna del terapeuta que guía críticamente al paciente, que es el segundo grupo. La investigadora mexicana Lucina Jiménez explica que el público teatral es:

...un grupo unido temporalmente, durante la representación, por ideas compartidas de sí mismos que son inventadas ficticiamente y alimentadas por conductas e imágenes que los hace identificarse como miembros de una comunidad aun cuando nunca se conozcan o se vean unos a otros...³²¹.

³¹⁹ Duvignaud, *Op. Cit.*, Pág. 12

³²⁰ *Idem*, Pág. 13

³²¹ Jiménez, *Op. Cit.*, Pág. 72.

Supuestamente el teatro provee de una identidad, un miembro como parte activa que construye un grupo, sea de forma directa o indirecta.

Para adquirir conciencia es necesario tener identidad, tal y como lo dice José Ortega y Gasset "*yo soy yo y mi circunstancia*". La identidad es aquella parte de la personalidad que indica el lugar de pertenencia, es decir, de dónde soy, y para eso existen, por ejemplo, los símbolos patrios, el lenguaje, las religiones, los grupos sociales, etc.

En términos matemáticos identidad es una "*igualdad que se verifica siempre, sea cualquiera el valor de las variables que contiene*"³²², en otras palabras, es aquello que hace que el individuo sea semejante a su sociedad, a pesar de las diferencias personales. Consecuentemente, si el individuo sabe a dónde pertenece, sabrá cuáles son los límites bio-psico-sociales, ayudando a que tome conciencia.

Otra de las ventajas terapéuticas que tiene el teatro es que se basa en grupos, lo que permite que el individuo permanezca en un anonimato momentáneo y que perdido en la oscura sala, obtenga una atmósfera de seguridad y confort.

El público "*está compuesto por miembros que sufren problemas tan severos o más*"³²³ que los de un solo individuo, y esto ofrece seguridad para cada uno de sus integrantes, pues cada espectador, posiblemente, "*siente una aceptación en el grupo tal como no la ha tenido en ninguna otra parte*"³²⁴, relación que se fortalece cuando se ve al teatro como tal, o como un juego, "*esto es, pero es parte de una ficción finalmente*", dando como resultado final una mayor libertad para que los individuos se puedan expresar dentro de dicho grupo.

Esto es estudiado por la psicología social, el individuo entre una multitud se apropia de una personalidad común, dejándose llevar por la forma de actuar del grupo y no por sus propios intereses y motivaciones, tal y como lo

³²² Sopena, *Op. Cit.*, Pág. 330

³²³ Wulberg, *Op. Cit.*, Pág. 38.

³²⁴ *Idem.*

describe Gabriel Tarde *“la sociedad es una colección de seres que se imitan los unos a los otros”*³²⁵.

Las convenciones en algunas relaciones sociales son las que ayudan a reforzar estas conductas, pues a partir de ellas se pone reglas al juego y como tal, nadie debiera salir lastimado y si incluido dentro del grupo, característica propia del juego, del teatro y la terapia, propiciando por medio de las convenciones seguridad y unidad a la comunidad.

No hay que concluir pero sí afirmar que el arte, y sobre todo el teatro, poseen una cualidad psicológica, que complementa su función estética, y que esta cualidad se vitaliza con la relación existente entre el creador y el receptor artístico, como sucede en la terapia: *“el terapeuta conduce la comunicación de manera tal que el paciente se vea expuesto a situaciones e intercambios de mensajes que eventualmente producirán relaciones sociales más gratificantes”*³²⁶.

2.2) Una interpretación escénica de Freud

Hablar de Sigmund Freud [1856-1939], es hablar de una época, en la que se presentan varias dicotomías por un lado la represión y por otro ideales de libertad, el realismo contra el simbolismo, la transformación contra el estaticismo, el laicismo versus la religión exacerbada entre otras, esto debido a que la especie humana ha llegado a una etapa del desarrollo similar a la adolescencia, está buscando apenas una identidad dentro de este mundo.

Prueba de ello es que surgen pensadores que transforman la forma de percibir la vida, cada uno en un área específica, siendo los más importantes, para algunos analistas, Sigmund Freud, Charles Darwin y Karl Marx, constituyendo el parteaguas para el siglo XX.

Marx había señalado que la ideología de los seres humanos es un producto de la base material de la sociedad. Darwin demostró que el ser humano es el resultado de un largo desarrollo biológico, y el estudio de Freud del subconsciente

³²⁵ Gabriel Tarde (1843-1904) filósofo, historiador, jurista y criminólogo en Mueller, F. *Historia de la psicología*. F. C. E., México, 2001. Pág. 485.

³²⁶ J. Ruesch, *Comunicación terapéutica*. Paidós, Buenos Aires, 1980. Pág. 393.

*mostró que los actos de los hombres se derivan, a menudo, de ciertos instintos animales*³²⁷.

Sigmund Freud, llamado “*El mago de los sueños o el mago de la sospecha*”, es un neurólogo vienés que cambió la forma de pensar en la humanidad. Habló de fuerzas, instintos o pulsiones reprimidas que están presentes en un aparato psíquico y que causan problemas diversos si no se expresan. A este conjunto de instintos e ideas Sigmund Freud le llamo inconsciente.

Teresa del Conde describe al padre del psicoanálisis como un:

...hombre de amplísima cultura científica y literaria, poseedor de una mente muy alerta, absorbió –consciente y subliminalmente las principales corrientes intelectuales de su tiempo y, a la vez, como es de todos conocido, acudió reiteradamente a los autores antiguos...³²⁸

La investigadora llega a esta conclusión basándose en un estudio crítico sobre la obra de Freud, así como en entrevistas con gente allegada a él, su correspondencia con sus discípulos o demás relaciones sociales, además de las observaciones realizadas directamente en la casa de Sigmund.

Freud centra parte de su atención en el Renacimiento, haciendo un análisis sobre Leonardo Da Vinci, Miguel Ángel, también conoce la obra de William Shakespeare, inclusive se sabe que antes de que el complejo de Edipo se llamara así, el propio Freud, lo había designado como el complejo de Hamlet, pues “*autores como Starobinsky y Bloom opinan que Freud descubrió a Edipo a través de Hamlet*”³²⁹, de hecho Bloom afirma que “*Shakespeare es el inventor del psicoanálisis [y] Freud su codificador*”³³⁰.

Por lo tanto, podemos argumentar que el teatro y el psicoanálisis tienen una gran relación entre sí, pues los dos buscan resolver conflictos, el primero de manera escénica y el otro de modo científico-terapéutico.

Una de las técnicas más utilizada por Freud es la producción de analogías entre conceptos, escudriñando en lo más profundo de sus comparaciones, logrando grandes empresas asociativas, al mismo tiempo de que encuentra

³²⁷ Gaarder, *Op. Cit.*, Pág. 497.

³²⁸ Teresa Del Conde, *Las Ideas estéticas de Freud*. Grijalbo, México, 1985. Pág. 40

³²⁹ http://omega.ilce.edu.mx:3000/biblioteca/sites/3milenio/psicoa/htm/sec_32.htm

³³⁰ Bloom, *El canon occidental*. En *Poesía más letras*:

<http://members.fortunecity.es/poesiamasletras/articulos/articulobloom01.htm>

elementos que le ayuden a sostener sus teorías y construir sus teorías; siendo el teatro clásico una de las plataformas importantes, desde Esquilo hasta Ibsen, resaltando Shakespeare entre todos.

Recordemos que su teoría es psicodinámica, implica movimiento, y el arte dramático proviene de *δραμμα*—dramma—, es decir acción, lo que implica una relación directa entre el psicoanálisis y el teatro.

Conoce *La Poética* de Aristóteles, y obtiene de dicho texto el concepto de catarsis, lo que le permitirá desarrollar su primer método terapéutico basado en la descripción que Aristóteles realiza sobre el efecto que se produce en el espectador teatral al observar una tragedia griega.

Aristóteles nos refiere que la catarsis es un efecto que produce una “*expurgación de las pasiones*”³³¹ en el público teatral; y que en sentido etimológico significa una purga o curación. Más adelante Freud estudia este término, que le sirve de inspiración para la creación de su teoría, definiendo a la catarsis como una “*limpieza, [o] liberación del afecto represado*”³³².

Después de estudiar el proceso catártico crea, junto con José Breuer el método catártico, que es un tratamiento que busca la purga de los afectos. Este método se basa en una descarga “*por medio de la reviviscencia del suceso correspondiente durante la hipnosis (derivación por reacción)*”³³³, a lo que Freud llama catarsis.

La catarsis según el investigador Scheff, es parte de una teoría motivacional basada en la dualidad placer-dolor, obtener uno y evitar el segundo, pero en la catarsis se busca un placer por medio del dolor, “*las personas que buscan estímulos que provoquen temor o pena parecen estar contradiciendo el principio de sentido común, de que evitar el dolor es un motivo básico del comportamiento humano*”³³⁴.

Para comprender el término de catarsis es necesario que estudiemos las teorías que han existido con relación a la catarsis. La psicología ha arrojado una teoría de la catarsis que resume su planteamiento en lo siguiente: “*afirma*

³³¹ Aristóteles, *La poética*. Emecé, Buenos Aires, s. f. Pág. 18

³³² Sigmund Freud, *Esquema del psicoanálisis y otros escritos de doctrina psicoanalítica*. Alianza, España, 1999. Pág. 11.

³³³ *Ídem*

³³⁴ T. J. Scheff, *La catarsis en la curación, el rito y el drama*. F. C. E., México, 1986. Pág. 25

que la búsqueda de la emoción es un intento por revivir y por tanto resolver, anteriores experiencias dolorosas que quedaron inconclusas”³³⁵.

Bajo esta concepción, la catarsis funciona mediante la presión sobre las emociones, es decir, la exploración de una emoción ya sea para provocarla o para suprimirla, esto es, “la conciencia de manipular actitudes, pensamientos o comportamientos tratando de cambiar de sentimientos”³³⁶, y en el sentido catártico, el cambio se producirá en la polaridad placer a dolor o viceversa. Por ejemplo:

*Quando lloramos por el destino de Romeo y Julieta, estamos reviviendo nuestras propias experiencias personales de pérdida abrumadora, pero en condiciones nuevas y menos amargas. La experiencia de la pérdida vicaria, en una tragedia bien construida, es lo bastante depresiva para despertar la antigua depresión. También es lo bastante vicaria, empero, para que la emoción no resulte abrumadora. [Al] equilibrio entre depresión y seguridad, [...] llamaré distanciamiento*³³⁷.

Es por eso que se dice que el teatro habla de seres humanos, en medida que es producido por humanos, teniendo como fin último otros humanos.

Alfonso Reyes [1889-1959], intelectual mexicano, menciona que hay varias interpretaciones con respecto a la catarsis, las agrupa y clasifica en tres grupos, los cuales mantienen características similares:

1. *La purga o purificación ritual, relacionada con las antiguas prácticas religiosas, especie de iniciación o bautismo, aunque no se hacía de una sola vez.*
2. *La purga o purificación higiénica, medicación contra los humores pecantes, de que ya hablaron los prearistotélicos, aunque sin explicar – según de Aristóteles resulta que tal purificación destruye los malos humores en el hecho mismo de excitarlos.*

³³⁵ *Idem*.

³³⁶ *Idem*, Según Arlie Hochschild.

³³⁷ *Idem*.

3. *Toda una gradación intermedia entre los dos tipos anteriores, más acertada conforme se acerca más a considerar la catarsis como una explicación metafórica para la función literaria*³³⁸,

por lo tanto, se habla de una cura en cualquiera de las tres interpretaciones.

Para nuestros fines, nos resulta conveniente tomar la segunda interpretación, pues nos habla de lo que el psicoanálisis propone, una cura por medio de la reviviscencia expresada mediante la verbalización de los instintos y conflictos inconscientes.

Medio siglo antes que Scheff aproximadamente, el filósofo Alfonso Reyes, se refirió a la catarsis provocada por medio de la exposición artística de un mal para aliviar al mismo, *“se trata aquí de depurar el fondo emocional del alma, mediante el placer que procura la expresión artística”*³³⁹.

Ahora bien, la catarsis no busca la expulsión o desaparición de las emociones léase como humores nocivos, sino una *purificación*: *“una agitación y cocción que modera ciertos humores y, sin desprenderlos, los hace compatibles con la salud”*³⁴⁰. Esto es lo que hace que el Teatro tenga un valor psicoterapéutico, no busca desaparecer las emociones nocivas, sino que explora en ellas para procurarse conocimientos y posteriormente poder tomar decisiones, *“toda alma carga en sí un compuesto irregular de emociones gratas e ingratas, y la función purificadora consiste en hacer asimilable y deglutible ese compuesto, resolviéndolo provechosamente para el equilibrio moral”*³⁴¹. Es importante retomar la propuesta de Païn y Jarreau, quienes sostienen que se pueden transformar los afectos nocivos, pero no destruirlos.

Para Alfonso Reyes la simbolización en el Arte es equiparable a ejercitar las pasiones de manera segura, sin que se produzca ningún daño. Esto se logra por medio de la exposición crítica que realiza otro ser humano. La catarsis puede lograr un efecto placentero mediante la exposición del dolor sin que el receptor corra ningún peligro:

³³⁸ Alfonso Reyes, *Obras completas: La crítica en la edad ateniense, La antigua retórica*. F. C. E., México, 1961. Tomo XIII. Pág. 288

³³⁹ *Idem*, Pág. 289.

³⁴⁰ *Idem*, Pág. 292.

³⁴¹ *ibidem*.

...este ejercicio emotivo es una sacudida interior que nos comunica el arte, obrando como vicario de la experiencia moral: una manera no dañosa de revolucionar el alma ante la contemplación y la expresión de los afectos. Y mejor es todavía el efecto de tal expresión, cuando la expresión en sí misma es bella...³⁴²,

esto explica la liberación que se produce al contemplar una obra de arte, liberación que lleva a una purga, a un equilibrio entre el placer y el dolor, lo que además producirá un equilibrio entre el individuo y su sociedad, mediante *“el conocimiento y el respeto del propio ser”³⁴³.*

Es importante analizar lo que es la catarsis, puesto que *“quiere curarnos y purificarnos sacando a flote, desde el sueño vegetativo hasta la redentora vigilia del conocimiento, toda nuestra flora cenagosa y latente”³⁴⁴,* lo mismo que ocurre con la tragedia griega. Freud, al igual que Aristóteles plantea que la inhibición de las emociones produce desequilibrios que sólo pueden ser curados por la expresión emotiva que deriva en la catarsis, uno en el sueño, y el otro, siglos atrás en el Teatro.

La *catarsis*, tal y como se vio en la primer interpretación de Alfonso Reyes, está presente en el ritual, que es la génesis de la expresión artística, debido a que buscan la liberación por medio de la expresión de alguna problemática o situación que en el caso del rito es mística. En el caso del arte, se propicia un conocimiento que derivará en un equilibrio entre los deseos, los instintos y las condiciones sociales en las que se mueve el individuo –políticas, éticas, morales, económicas, religiosas, filosóficas, etc.

Brevemente, se concluye que cada una de las artes se encarga de algún proceso psicológico básico, siendo características comunes de todas la creatividad, el equilibrio (armonía) y la imaginación. Asimismo, las artes se vinculan con las emociones, pues cada percepción va a tener una respuesta cognitiva, ya sea de agrado o desagrado, y dependiendo del tipo de arte se encargarán de la percepción temporal, espacial o espacio-temporal.

A fin de ilustrar las manifestaciones artísticas y su relación con algún proceso psicológico básico, se expone:

³⁴² *Idem*, Pág. 293

³⁴³ *Ibidem*.

³⁴⁴ *Idem*, Pág. 295

- ❖ La música se encarga de la audición
- ❖ la arquitectura de la visión
- ❖ la pintura del tacto y la visión
- ❖ la fotografía de la visión
- ❖ la escultura del tacto y la visión
- ❖ la danza de la motricidad
- ❖ la literatura del lenguaje

¿Qué sucede con el teatro y el cine? ¿Cuál es el proceso psicológico básico en ellos? La respuesta a estas preguntas se basa en la ensoñación: tanto el sueño como el teatro se fundamentan en una ilusión que afecta de manera positiva o negativa. Dicha ensoñación se produce en un breve lapso de tiempo. Tanto el teatro y el cine como el sueño, tienen procesos que se asemejan: la visión, la audición y el lenguaje.

Al sueño algunos científicos le atribuyen cuatro funciones biológicas, que aunque no se han comprobado, se siguen investigando. Dichas funciones son:

- la conservación de la energía
- la recuperación corporal
- la evitación de depredadores
- la ayuda al aprendizaje.

Las funciones que se relacionan directamente con el teatro son la reconstrucción y el aprendizaje. En el primer caso, si en el sueño la restauración se realiza de manera biológica, en Teatro se produce una recuperación psicológica principalmente.

Se ha encontrado que durante el sueño surge una ayuda al aprendizaje como forma de reforzar los conocimientos adquiridos durante la vigilia. Al ver una exposición crítica de un ser humano, se abre la posibilidad de aprender sobre esa situación por la que atraviesa el intérprete, hay que aclarar que dependiendo de la propuesta y el género dramático se pueda dar o no este aprendizaje.

El Teatro y el Sueño se parecen y –en cierto contexto– hasta podrían ser equivalentes, puesto que los dos son actos basados en la ilusión con la diferencia de que el teatro es una ilusión creada por un grupo de personas

con un objetivo específico, mientras que el sueño es una ilusión creada por un grupo de neuronas.

El Sueño altera al propio individuo, mientras que el acto escénico alterará a una sociedad. Siguiendo con este sentido, el Sueño es a la ontogenia como el Teatro a la filogenia; pues el primero es propio de una persona solamente, su historia, sus vivencias y sus ideas. Mientras que el teatro hablará de temas que atañen a una sociedad.

El Sueño es un acto que se da sólo en la intimidad, sólo el soñante puede conocer el verdadero sentido que tiene, mientras que el Teatro es un acto colectivo, que necesita de dos o más personas para ser. Es el momento en que se permite al propio individuo cargar del sentido que desee a la producción dramática. El sentido surgiría de la interpretación que se haga de los símbolos presentes, tanto en el sueño como en la obra de teatro.

En el Teatro, los símbolos serán aportados por un autor dramático, un director escénico y los actores. Mientras que en el primer caso el soñador aporta los propios símbolos y la información que ha obtenido a lo largo de sus experiencias.

El símbolo para Freud es un conjunto de *“ciertas manifestaciones conscientes que proporcionarían, en cierto modo, la clave de un telón de fondo inconsciente”*³⁴⁵, es decir, que los símbolos *“desempeñan tan solo el papel de signos o síntomas de procesos fundamentales”*³⁴⁶. Esta definición no ofrece una perspectiva clara de lo que sucede en el Arte.

Freud escribió acerca del símbolo sin que intervenga un proceso consciente de subjetividad. Para uno de sus discípulos, Carl Gustav Jung (1875-1961), el símbolo es la representación de *“un objeto material o inmaterial, no especificado o determinado, que no percibimos con claridad, aun adivinando su existencia”*³⁴⁷; esto encierra en sí mismo una cualidad subjetiva e interpretativa para cada individuo, en el auténtico símbolo, según Jung,

³⁴⁵ E. A. Bennet, *Lo que verdaderamente dijo Jung*. Aguilar, México, 1970. Pág. 34

³⁴⁶ *Ibidem*, Pág. 35

³⁴⁷ *Ibidem*, Pág. 34

*“debe concebirse como la expresión de una percepción intuitiva que no puede, de momento, expresarse mejor ni comprenderse en otra forma”*³⁴⁸.

Ahora bien, la simbolización es un proceso en el que algo adquiere otro significado además del que posee *per sé*, por ejemplo, un libro es un conjunto de hojas que pueden contener un texto, además de tener una portada, una contraportada y un lomo, y por otra parte, puede adquirir el significado de conocimiento.

Una de las principales formas de simbolizar es la metáfora, que es una asociación entre dos significantes en la que sus significados se asocian de alguna manera, produciendo un tercer significado; como ejemplo: un libro lo es por su forma y componentes, además sirve como un instrumento para adquirir información, lo que resulta, en un conjunto de conocimientos.

*“El proceso de simbolización es estudiado dentro del campo de las neurosis y muy principalmente en el contexto de los sueños y de aquí puede llevarse a aplicaciones en otras áreas de la actividad humana”*³⁴⁹, y este caso es el mismo para el teatro, pues el lenguaje escénico busca simbolizar cuanto elemento se encuentre en el acto dramático, y de esto se han derivado diversos estudios, investigaciones y teorías dentro del ámbito teatral.

Es curioso que Freud casi no se dedicara a estudiar la simbolización en el Arte, y que sólo se limitara al placer estético.

Sigmund Freud habla del placer estético con relación a *El pago del tributo de Tiziano*³⁵⁰ en una carta dirigida a Martha Bernays, en la que describe los elementos que ha de tener una obra de arte.



³⁴⁸ *Idem*, Pág. 35

³⁴⁹ Conde, **Op. Cit.**, Pág. 83.

³⁵⁰ Esta pintura fue tomada de EinKleine Bilder Gallery, el 16 de abril de 2003, la dirección es: <http://www.weltchronik.de/ws/20011228/tizian06.htm>

Freud escribe en Viena el 20 de diciembre de 1883 a su novia que:

*El único cuadro que dominó por completo mi ánimo fue **El pago del tributo** de Tiziano... La cabeza de Cristo es la única plausible que nos permite imaginar a esta persona. Incluso ahora tuve la impresión de que tenía que creer que este fue realmente muy importante, porque su representación es perfecta. No hay nada divino en ella. Una noble cara humana que –sin ser bella está llena de sinceridad, profundidad, suave indiferencia y sin embargo profunda y arraigada pasión. De no estar todo esto en el cuadro, la fisonomía no existiría. Me hubiera gustado llevármelo, pero había demasiada gente alrededor...*³⁵¹,

es decir, una obra de arte, debe buscar el goce estético provocando en el espectador una liberación, que hasta den ganas de llevarse a la producción artística. Estas ideas pudiesen ser aplicadas a todas las artes, entre las que se incluye el teatro.

Además de ser bella, la obra de arte, debe ser “*verosímil, o sea puede existir en la realidad, no corresponde a una idealización*”³⁵², tal como la cabeza de Cristo, y en el caso del teatro, se puede hablar de una verosimilitud en la escena, en un coherencia y correspondencia con la realidad, esto es con el fin de llegar a la credibilidad, precepto que buscaban los directores de la época: Saxe de Meiningem, Constantin Stanislavski, Antoine, etc.

En una obra artística y sobre todo en el Teatro se debe considerar la evocación de José Ortega y Gasset: “*yo soy yo y mi circunstancia*”³⁵³, se debe desarrollar aquello que compone al individuo y su relación con los demás, con su mundo y consigo mismo. Es decir, el individuo se identificará plenamente si identifica su circunstancia.

Freud dice que “*no hay nada divino*”³⁵⁴ en la cara de Cristo, que es un humano, muy importante, pero finalmente, lo que se acerca con la teoría del teatro como una exposición crítica del ser humano, la cual se analizará más adelante.

³⁵¹ Carta a Martha Bernays, Viena, 20 de diciembre de 1883, en Sigmund Freud, Epistolario. Barcelona, 1970, Págs. 7880. Tomado de Conde, *Op. Cit.*, Págs. 77 y 78.

³⁵² *Ibidem*, Pág. 78

³⁵³ Ortega y Gasset.

³⁵⁴ *Ibidem*.

*“La cabeza posee sinceridad, seriedad, profundidad, suave indiferencia y arraigada pasión”*³⁵⁵, estas características nos hablan de las teorías escénicas y actorales que se desarrollan en el siglo XX, que además se presentan a la par en otras artes, tales como la pintura, la escultura, la arquitectura, la fotografía, el recién nacido cine, la música y la danza.

La sinceridad en el Arte es importante puesto que de esta manera el creador puede explorar los terrenos de la exposición crítica del ser humano, mostrarse tal cual, es mostrar a toda la humanidad, y en esto radica esta característica.

El Arte es serio en tanto que es una forma de vida, no es producir arte sólo por hacerlo, sino que en la producción hay un compromiso intrínseco, y éste debe ser serio y pleno.

La profundidad es la manera de ahondar en las experiencias humanas, no tratarlas con superficialidad, por ejemplo, a algún dadaísta se le ocurrió firmar un objeto cualquiera y nombrarlo como arte, es decir, una exposición crítica de una experiencia humana, criticaba la banalidad con que son vistas las cosas. Un artista tiene la obligación de ahondar en las experiencias del ser humano y profundizar por medio de una reflexión para expresar su punto de vista.

En palabras del profesor universitario Rodolfo Valencia, el actor, o en este caso el creador, ha de comprometerse con lo que es, utilizar esta seriedad en el trabajo, mostrarse sinceramente y criticar profundamente cualquier posibilidad que se presente. Además la seriedad en el teatro alude a la fe escénica de Stanislavski, pues es tomar la situación como si fuera real, lo que da seriedad a una interpretación actoral, aunque sea una comedia.

*La arraigada pasión permite la autorrealización a través de una tarea existencial en cuya trascendencia se cree, pero para que esto pueda llevarse a cabo se requiere del conocimiento y del sometimiento de las pulsiones a la razón, lo que manifestaría en un estado de equilibrio expresado en la suave indiferencia*³⁵⁶

Según Freud, el Arte debe ser consciente, es decir, que el creador tenga la capacidad de analizar mediante una distancia racional aquello que expone,

³⁵⁵ *Ibidem.*

³⁵⁶ *Ibidem.*

que no debe dejarse llevar por los instintos, sino que necesita guardar una distancia con la obra en cuestión, tal como lo propone Bertolt Brecht para el espectador teatral. Ahora analizamos la pasión como una conducta en la que el artista deja fluir sus pulsiones y las sublima, transformándolas en un lienzo, una canción o un edificio.

Un claro ejemplo de esto, es el asesinato de Polonio, en la que aquel actor que representa a Hamlet, mata realmente al actor que interpreta al padre de Ofelia, mientras conversa con la reina, la madre de Hamlet; el actor después justifica su conducta ante los demás diciendo *-Yo no lo maté, fue el personaje*, quitándose toda la responsabilidad del acto, motivado por sus pulsiones, sin ni siquiera pensar en lo que hacía.

Sigmund Freud cree que la convergencia de estos elementos en el cuadro dotan de personalidad a dicho individuo, *“la fisonomía de Cristo correspondía a su carácter y a través de la representación perfecta, realizada por un hombre, en este caso Tiziano, se podía concluir que Cristo fue realmente importante”*³⁵⁷, siendo el principal vehículo para plasmar esta personalidad el artista, ese ente creador, que realiza una exposición crítica de una posibilidad humana. Por lo tanto un actor, con ayuda de los autores dramático y escénico, dotará al personaje de personalidad, lo construirá y proporcionará una dramaturgia actoral para causar una respuesta en el público, tal como la respuesta que produce dicho cuadro, un *“efecto poderoso que causó a sus receptores, aun a distancia de siglos”*³⁵⁸.

El placer estético, que le produce el cuadro a Freud, está manifestado por medio de la última oración, *“me hubiera gustado llevármelo, pero había demasiada gente alrededor”*³⁵⁹, y eso puede ser descrito como una manera de hacer propia la obra, una manera de posesión aunque no pueda poseerlo físicamente. Ésta es una de las formas en que se puede comunicar el placer estético, lo que nos conduce a que todo estímulo provoca una reacción, y que ésta se expresa corporalmente, sea agradable o desagradable. Por lo tanto, cualquier arte desarrollará en el individuo una respuesta que se expresará, y

³⁵⁷ *Ibidem.*

³⁵⁸ *Idem.*

³⁵⁹ *Idem*, Pág. 78

puede ser desde una ligera tensión en la boca, cambio de ritmo en los signos vitales, dilatación de la pupila, un sonido: –oraciones bien formadas, gritos, frases entrecortadas, gemidos, suspiros...–.

Las características que observa Freud en la pintura de Tiziano pueden ser aplicables a cualquier tipo de arte, y como lo hemos analizado al teatro, mostrándonos sus ideas estéticas, lo que nos permite realizar una interpretación escénica que será complementada con el análisis del texto **Personajes psicopáticos en el teatro**, único texto freudiano que está dirigido hacia el teatro en particular. Dicha interpretación se basará principalmente en la relación existente entre el espectáculo y el público.

En 1904 Sigmund Freud escribió en alemán **Personajes psicopáticos en el teatro**. Max Graf, crítico musical vienés, quien formaba parte del *Círculo de los miércoles*, guardó este manuscrito y luego lo publicó en 1942 en el *Psychoanalytic Quarterly*, gracias a la traducción al inglés de Henry Alden Bunker, y acompañado por un artículo que Graf escribió. “Por su contenido [Max Graf] lo relaciona con **La interpretación de los sueños** y con **El chiste y su relación con el inconsciente**, obras entre las cuales se sitúa cronológicamente”³⁶⁰.

Sigmund Freud inicia hablando de Aristóteles y del efecto que debe producir el drama³⁶¹ que es “despertar la piedad [o compasión] y el temor, provocando así una «catarsis de las emociones»”³⁶²; esta idea aparece no sólo en Aristóteles sino en algunos escritos de la literatura griega³⁶³.

Aquí se optó por la palabra compasión, pues se acerca mucho más al concepto que se refiere Aristóteles, ya que la piedad, a comparación de la compasión, es un sentimiento que se presenta cuando un hombre –sea malo o bueno– cae en estado de desgracia, mientras compasión “tiene por objeto al hombre que no merece su desgracia”³⁶⁴, es decir, un hombre que le ocurre un suceso aversivo, sin que sus actos lo condenen moralmente.

³⁶⁰ Freud, Sigmund. *Personajes psicopáticos en el teatro*. En Sigmund Freud, **Esquema del psicoanálisis y otros escritos de doctrina psicoanalítica**. Alianza, España, 1999. Pág. 361.

³⁶¹ Drama como teatro y no como género dramático.

³⁶² *Ibidem*, Pág. 360.

³⁶³ Véase la Introducción que hace Samarranch a **La poética** de Aristóteles.

³⁶⁴ Aristóteles, **La poética**. Aguilar, España, 1979. Pág. 99.

La compasión no es un sentimiento filantrópico que despierta una idea de auxilio hacia el otro; la compasión planteada por Aristóteles se refiere tal vez a la comprensión de aquel que “*es desgraciado sin merecerlo*”³⁶⁵. Se habla de un hombre que no es igual a nosotros en cuestiones de fortuna, y ésta es la característica de los personajes que nos mueven a compasión.

El temor, por el contrario, “*tiene por objeto al hombre que es igual a nosotros*”³⁶⁶, un hombre que se conforma por defectos y virtudes, o que en acepciones contemporáneas, un ser humano con un sistema bio-psico-social. El espectador al verse reflejado en aquel personaje, se siente expuesto al peligro de que le ocurra lo que al personaje, y es en este punto en el que se originará el temor.

Ahora la catarsis se produce de estas emociones, por un lado, una desgracia inmerecida, la compasión, y por otro, un hombre en semejanza al espectador, el temor. Estas emociones pueden producir en el espectador la simple comprensión racional de aquello que le sucede al personaje o una proyección en escena, es decir, me veo en el otro, y esto es la catarsis, efecto que se debiera buscar en el drama.

Es necesario que analicemos lo que es la catarsis para Aristóteles, y no a la luz de la ciencia como lo hicimos anteriormente, sino desde una perspectiva escénica.

*Los primeros comentarios de la Poética, en general, interpretaron la kázaris como purificación de estados o tendencias morales desviados; en otras palabras, como purificación o mejoramiento de tipo ético*³⁶⁷.

Escénicamente hablando, el teatro adquiere una función social, que es propiciar un equilibrio en los espectadores para una mejor convivencia.

Este objetivo escénico se logra porque al contemplar la tragedia “*el elemento penoso que hay en la compasión y temor que inspira la realidad queda purificado*”³⁶⁸. Por lo tanto, para Aristóteles toda acción teatral debe

³⁶⁵ *Ibidem*.

³⁶⁶ *Ibidem*, Págs. 99-100.

³⁶⁷ *Ibidem*, Pág. 42

³⁶⁸ *Ibidem*, Pág. 43

estar dirigida para producir la catarsis, desde la dramaturgia, hasta la interpretación.

Ahora bien, Freud interpreta a la catarsis en el teatro como una forma que *"trata de procurarnos acceso a fuentes de placer y de goce yacentes en nuestra vida afectiva, tal como el chiste y lo cómico lo hacen en la esfera del intelecto"*³⁶⁹, esto apoya la idea de que la catarsis se produce por emociones dolorosas –compasión y temor–, mientras que la descarga producida en los procesos cómicos será menos fuerte, pues se liberan los afectos represados por medio de la risa, en tanto que, en las emociones dolorosas –trágicas– la liberación se producirá después de una contención.

Para Freud la importancia de la catarsis dramática radica en la obtención del goce, producido por la liberación de aquellos afectos que apremian al individuo. El dolor liberado produce un goce, es como descargar aquello que pesa para poder moverse ligeramente, y esta descarga libre produce alivio.

Además Freud nos relata que hay un segundo punto de vista con respecto a dicha liberación *"la estimación sexual concomitante que, según es dable suponer, representa el subproducto ineludible de toda excitación emocional, inspirando en el sujeto ese tan caramente estimado sentimiento de exaltación de su nivel psíquico"*³⁷⁰, lo que quiere decir que al contemplar una obra también se altera el nivel psíquico en el orden sexual, no en el sentido de excitación genital, sino en el sentido de la relación que mantiene el sexo con las emociones, y al producir una excitación en ellas se producirá un goce.

En la propuesta de ideas estéticas, Sigmund Freud da primordial importancia al goce, pues ahí radica la cualidad que hace válida cualquier obra de arte. Podríamos decir que para Freud, un objeto que produce placer es una obra de arte.

Freud observa en el teatro su carácter lúdico y con este planteamiento postula que *"la contemplación apreciativa de una representación dramática cumple en el adulto la misma función que el juego desempeña en el niño, al satisfacer su perpetua esperanza de poder hacer cuanto los adultos hacen"*³⁷¹,

³⁶⁹ Freud, *Op. Cit.*, Pág. 360

³⁷⁰ *Ibidem*, Pág. 361

³⁷¹ *Idem*.

es decir, el espectador adulto tiene una regresión y acepta las condiciones del juego –yo acá, ustedes allá–, y al espectar fantasea con aquello que pudiera ser, vislumbra posibilidades que se le presentan como nuevas.

El espectador del drama es un individuo sediento de experiencias; se siente como ese «Miserio, al que nada importante puede ocurrirle»; hace ya mucho tiempo que se encuentra obligado a moderar, mejor dicho, a dirigir en otro sentido su ambición de ocupar una plaza central en la corriente del suceder universal...³⁷²,

revive su infancia y comienza a adquirir experiencias a partir de lo que observa, vuelve a aprender maneras de resolver problemas que pueden ser aplicables a su realidad.

Este es uno de los mecanismos que provee al teatro de su carácter psicoterapéutico, pues por medio de la exposición del otro el espectador puede tomar conciencia de lo que es él mismo, el otro y su entorno. Este carácter se puede reforzar si se implementa la participación del espectador, pues no sólo es una proyección, sino una reviviscencia de alguna etapa del desarrollo.

La participación del espectador en el hecho teatral hace que la proyección disminuya y que obtenga su propia vivencia, sin que exista, tal vez, un mecanismo de defensa tan claro como la proyección. Pudiera existir una racionalización, pero ésta será favorable, en tanto que se acepte que el teatro es un juego, y de esta manera el espectador pudiera obtener más seguridad para aceptar la vivencia.

El espectador de principios del siglo XX –al igual que el actual público melodramático o público de teatro comercial–, según Freud, “*Anhela sentir, actuar, modelar el mundo a la luz de sus deseos; en suma, ser un protagonista*”³⁷³, no obstante, en este momento de la historia dramática, el público participaba de manera pasiva en el teatro formal, mientras que la participación activa se limitaba a ciertos espectáculos como el circo y el cabaret. Es por eso que Freud nos manifiesta ese anhelo –que podría ser una proyección suya–, y la realización de este anhelo lo produce la participación del público en el teatro como se estudió anteriormente.

³⁷² *Idem.*

³⁷³ *Idem.*

Regresando a este anhelo, o mejor dicho, a esta necesidad que tiene el hombre común de identificarse con alguien importante “*el autor y los actores del drama posibilitan todo esto [modelar el mundo a la luz de los deseos] al ofrecerle la oportunidad de identificarse con un protagonista*”³⁷⁴, y adquirir importancia que nunca antes ha tenido.

En la actualidad tenemos un claro ejemplo de esta necesidad neurótica, los *reality shows* como *La academia* y *Operación triunfo*, en los que se busca que personas comunes y corrientes lleguen a ser “*estrellas*”, y que alcancen un nivel de vida planteado por la televisión, y visto desde la teoría de Karen Horney, anulan su yo real obteniendo un momento de gloria³⁷⁵, “*ser nuestro yo ideal se convierte en algo tentador que se busca con toda tenacidad*”.

Otro ejemplo estribaría en ese anhelo de ser protagonista se puede observar con las estadísticas de anorexia y bulimia en las grandes ciudades, donde imperan los medios de comunicación, y que por adquirir una figura que se ajuste a los “*cánones estéticos*” aceptados por la sociedad, el individuo se produce un daño sin importar las consecuencias.

Por eso el teatro, al ofrecer una participación activa, puede reducir en el espectador la angustia causada por su falta de protagonismo, y al cumplir con los anhelos planteados por Freud, el individuo podrá tomar conciencia de lo que es.

Una de las ventajas que tiene el teatro para llegar a dicho objetivo es que

*de este modo le evitan también cierta experiencia, pues el espectador bien sabe que si asumiera en su propia persona el papel del protagonista, debería incurrir en tales pesares, sufrimientos y espantosos terrores que le malograrían por completo, o poco menos, el placer implícito. Sabe, además, que sólo tiene una vida que vivir, y que bien podría perecer ya en la primera de las múltiples batallas que el protagonista debe liberar con los hados...*³⁷⁶

y si a esto le sumamos que el teatro es juego y es considerado como tal, el espectador se puede sentir más seguro, no tendrá que sostener una batalla

³⁷⁴ *Idem*, Pág. 362

³⁷⁵ El yo real es la personalidad del individuo, mientras que el yo ideal es una imagen idealizada de lo que el individuo quisiera ser, produciendo la angustia básica. Un momento de gloria es cuando se alcanza aparentemente al yo ideal y se reduce la angustia básica. Cita de Karen Horney.

³⁷⁶ Freud, *Op. Cit.*, Pág. 362

con los hados de manera interminable, y podrá participar con mayor libertad de acuerdo a las condiciones impuestas al inicio del juego, y para ilustrar esto, Freud propone como una primera regla del arte dramático “no causar sufrimiento alguno al espectador”³⁷⁷.

Luego Freud propuso que el goce producido por la catarsis se origina en la ilusión, finalmente uno percibe el acontecimiento desde un punto seguro, no se expone a perder algo, pues el espectador:

*...presupone la atenuación de su sufrimiento merced a la certeza de que, en primer término, es otro, y no él, quien actúa y sufre en la escena, y en segundo lugar trátase sólo de una ficción que nunca podría llegar a amenazar su seguridad personal*³⁷⁸

entonces, la ilusión se acciona en el momento en que se depositan los anhelos en el otro, la imaginación comienza a trabajar y elabora ideas proyectivas, se siente parte del conflicto a pesar de que puede pensar concientemente que está en el teatro, lugar que crea realidades ficticias.

Esta ilusión de estar en un lugar sin sentirse en peligro, es producida en el teatro ortodoxo, pues desde el momento en que se traza una línea en el suelo y se dividen los grupos del juego, ninguno puede traspasar dicha barrera o cuarta pared, cuestión que produce en el espectador una percepción de seguridad.

En el momento en que se transgrede esa línea, se pierde dicha seguridad, y lo que puede hacer el espectador es tratar de perderse entre el público, siente nervios de verse expuesto por el otro que en un inicio sería el expuesto. Un ejemplo de esto es cuando en un salón de clases de secundaria, el profesor elige hacer examen oral a tres alumnos solamente, aquellos que no gustan de hablar en público por miedo a equivocarse son los primeros que se esconden, junto con aquellos que no tienen ni la menor idea de lo que se ha estudiado en el curso.

Gracias a esta ilusión el espectador “puede permitirse el lujo de ser un héroe y protagonista, cuando puede abandonarse sin vergüenza a sus impulsos coartados, como la demanda de libertad en cuestiones religiosas, políticas,

³⁷⁷ *Ibidem*, Pág. 363.

³⁷⁸ *Idem*, Pág. 362

*sociales o sexuales*³⁷⁹, radicando en esto el origen del goce teatral, pues se liberan las tensiones y bloqueos de aquellos afectos reprimidos produciendo un sentimiento de bienestar en el mejor de los casos.

El espectador podrá dejarse llevar, pues está en un lugar protegido por reglas que mantienen la ficción –convenciones–, así pues, se puede escudar en que se emocionó porque está en una realidad creada, y no porque estuviera en su realidad cotidiana. Este arrebató se producirá “*en cuanto gran escena de la vida se represente en el escenario*”³⁸⁰, ya que esto atañe a todos, y como el individuo es un espejo de su sociedad, si algo conmociona a la mayoría, está bien que el espectador se conmocione.

Sigmund Freud en este análisis sigue comparando y asociando; propone que “*todos estos prerrequisitos del goce, empero, son comunes a varias otras formas de la creación artística*”³⁸¹, entre los que menciona en este escrito están la danza y la poesía épica, también en la pintura están presentes estos prerrequisitos, tal y como se analizó en el comentario que realiza a *El pago del tributo*.

Sigmund Freud hace principal énfasis en la poesía épica, pues “*facilita particularmente la identificación con la gran personalidad heroica en medio sus triunfos*”³⁸², a comparación con el drama, en el que se permite, según el autor, un arrebató emotivo:

*mientras que del drama se espera que ahonde en las posibilidades emocionales y que logre transformar aún las más sombrías amenazas del destino en algo disfrutable, de modo que representa al héroe acosado por la calamidad, haciéndolo sucumbir con cierta satisfacción masoquista*³⁸³.

Este arrebató emotivo o liberación es precisamente el efecto deseado, la catarsis, el goce producido por una idea dolorosa.

Sigmund Freud conocía la clásica clasificación de géneros dramáticos: Tragedia y Comedia. Estudió los efectos que se producen en el público: más adelante habla de una subclasificación de la tragedia a la que divide en

³⁷⁹ *Idem.*

³⁸⁰ *Idem.*

³⁸¹ *Idem.*

³⁸² *Idem.*

³⁸³ *Idem*, Págs. 362 y 363.

Tragedia Social, nombrada pieza para fines prácticos; y Drama de Amor o melodrama. En cuanto a la comedia refiere que “se limita a despertar la ansiedad para aplacarla luego”, mecanismo de la risa catártica y de la catarsis sin culpa que se produce en la farsa.

El masoquismo que según Freud está presente en la tragedia de modo singular, pues el placer proviene de que “el sufrimiento realmente sea desplegado hasta sus términos últimos”³⁸⁴, y de este sufrimiento, surgirá la catarsis.

La catarsis proviene según Freud de la etapa ritual del teatro, si se le puede llamar así, a la que se representaba para mantener al dios contento.

Es indudable que este significado del drama guarda cierta relación con su descendencia de los ritos sacrificiales (el chivo y el chivo emisario) en el culto de los dioses: el drama aplaca, en cierta manera, la incipiente rebelión contra el orden divino que decretó el imperio del sufrimiento...³⁸⁵,

entonces si un ser humano trataba de rebelarse en contra del orden establecido podría ser castigado, y ante estos deseos, la representación ritual lo expiaba de toda culpa mediante la catarsis.

El héroe es, en principio, un rebelde contra Dios y lo divino; y es del sentimiento de miseria que la débil criatura se siente enfrentada con el poderío divino de donde el placer puede considerarse derivado, a través de la satisfacción masoquista y del goce directo del personaje, cuya grandeza el drama tiende, con todo, a destacar...³⁸⁶

idea presente, según Freud, en el público, pues al desear modelar el mundo a la luz de sus deseos, el espectador atenta contra el orden divino y por ende contra el orden establecido por la sociedad.

Recordemos por ejemplo, en la cultura judaico-cristiana, la caída de Adán y Eva o la Torre de Babel en la que el ser humano es castigado por equipararse con Dios, y dentro de la mitología tenemos muchísimos ejemplos: Prometeo, Semele, Penteo, el círculo de Tebas, el príncipe Rama..., que son castigados hasta con la muerte.

³⁸⁴ *Ibidem*, Pág. 363.

³⁸⁵ *Ibidem*.

³⁸⁶ *Ibidem*.

Se puede decir, que este ideal de romper el orden es inherente al ser humano, y es en cierto momento lo que ha producido una evolución en la sociedad: *“el progreso es matar las creencias de los padres”*, tal como reza este dicho positivista. Por lo tanto, al satisfacerse este deseo, el individuo podrá desarrollarse eficientemente dentro de su sociedad.

Después de violentar a la divinidad, el héroe continúa una pugna contra la comunidad social, ahora se opondrá a las normas establecidas lo que puede resultar escénicamente en la tragedia social o en la comedia, pues en la primera es el individuo quien luchará contra las instituciones que están por arriba de él en una escala social produciéndose una destrucción o una sublimación; mientras que en la comedia, el individuo al violentar a la sociedad obtendrá como castigo la ridiculización, lo que le permitirá reintegrarse a la sociedad después de pagar su condena.

Sigmund Freud afirma que *“todas las formas y variedades del sufrimiento pueden constituir, pues, temas del drama, que con ellas promete crear placer para el espectador”*³⁸⁷.

El autor aclara que este sufrimiento es de orden psicológico, y que causará una *“angustia psíquica”* solamente, pues un sufrimiento corporal reduce las posibilidades de tener un goce psíquico, pues un sufrimiento físico cualquiera lo tiene y es en momento dado vulgar, a menos que sea producto de la psique, lo que nos conduciría en momento dado al concepto freudiano de histeria.

El sufrimiento psíquico, empero, se reconoce particularmente en relación con las circunstancias de las cuales se ha desarrollado: de ahí que el drama requiera una acción de la que dicho sufrimiento emana, y de ahí que comience por presentar esa acción al espectador...³⁸⁸

es decir, el drama necesitará de circunstancias específicas para producir el sufrimiento que será necesario para causar la catarsis. Una de estas condiciones es que el sufrimiento se origine de una acción específica según Freud, y esta acción estará determinada por el conflicto que impera y dinamizará a la obra dramática.

³⁸⁷ *Ídem*.

³⁸⁸ *Ídem*, Pág. 364.

En la actualidad se puede interpretar al sufrimiento como resultado del conflicto, que es necesario en una obra para que ésta se desarrolle, el conflicto es intrínseco en el drama, pues es lo que le da la característica dinámica al teatro.

El conflicto es aquello que dará a la obra de teatro la razón de ser, desde el punto de vista actancial, es la lucha de fuerzas presentes en la obra. Desde una perspectiva dialéctica, todo tiene un contrario que se opone, produciendo una síntesis; en el teatro, se puede decir, que el conflicto es la dicotomía, presentada por las fuerzas presentes en la obra, la síntesis es la resolución del conflicto y de la manera en cómo se resuelve el conflicto se obtiene el efecto en el público.

El padre del psicoanálisis propone que el drama al tener más cualidades psicológicas se convertirá

...en psicopatológico cuando la fuente de este sufrimiento, que hemos de compartir y del cual se espera que derivemos nuestro placer, no es ya un conflicto entre dos motivaciones inconscientes casi por igual, sino entre motivaciones conscientes y reprimidas...³⁸⁹,

es decir, que al producirse un choque entre las ideas contenidas en la conciencia y los afectos reprimidos se producirá un conflicto que tendrá resultados negativos para el espectador, similares a las culpas que conducen a la neurosis si no se liberan a tiempo.

Sigmund agrega una condición para que el goce se dé en el espectador, y es que debe ser neurótico, entendiendo como tal a una persona que no puede o no sabe dominar sus instintos causándole problemas.

Finalmente el drama y el neurótico tienen como característica al conflicto, razón por la cual se necesite, según Freud, un espectador neurótico para que disfrute de una obra dramática:

Sólo a un neurótico podrá depararle placer la liberación y, en cierta medida, también la aceptación consciente de la motivación reprimida, en vez de despertar su repulsión, como ocurriría en toda persona no neurótica, que, además de rechazar dicha

³⁸⁹ *ibidem*, Pág. 366.

*motivación, se dispondrá a repetir el acto represivo, ya que en ella la represión ha tenido pleno éxito...*³⁹⁰

en este párrafo la represión puede causar confusiones y para evitarlas dilucidaremos su significado. La represión es un mecanismo que sirve para controlar los instintos del inconsciente, pero cuando ésta es excesiva puede aglomerarse y explotar, causando problemas psíquicos, resultado de ellos es una pugna entre el *súper yo* y el *ello*³⁹¹, por haberse liberado los afectos que estaban reprimidos en éste último.

La represión puede ser sana, si encuentra los mecanismos para liberar las pulsiones que se han concentrado en el *ello*, y que comienzan a provocar conflictos. Para encontrar este carácter de sanidad es necesario que la liberación se produzca en un ambiente social pertinente, es decir, que la actividad liberadora sea aceptada socialmente.

Además, se puede interpretar, que Freud podría referirse a esta represión como una forma sana de controlar los instintos y los deseos, sin que se produzca en ningún momento la ansiedad al no ir contra el orden social, pues *“el impulso reprimido se mantiene en perfecto equilibrio con la fuerza originaria de represión”*³⁹², razón por la cual el espectador, no neurótico, no siente el placer psíquico, sino tal vez un goce estético como lo propone en su crítica a ***El pago del tributo***.

En el espectador neurótico *“por el contrario, la represión está siempre a punto de fracasar: es inestable y requiere de esfuerzos que podrían ser evitados mediante el reconocimiento de lo reprimido”*³⁹³, es decir, si no se encuentra un cauce para que los instintos se liberen de forma ordenada, la represión fracasará y mediante una toma de conciencia de aquellos afectos reprimidos el neurótico sanará, razón más por la cual se presenta la catarsis.

³⁹⁰ *Ídem.*

³⁹¹ *Freud formula un aparato psíquico, en el que se destacan tres identidades que se relacionan entre sí, el yo, encargado de percibir y accionar, el súper yo que se construye a partir de las normas sociales y que se encarga de vigilar que el yo se rija bajo estas normas; y por último tenemos al ello, que es el conjunto de instintos y deseos de cada ser humano. El yo se encuentra prestionado por el súper yo y el ello, pues uno busca que se cumplan las normas para la mejor adaptación del individuo a su sociedad y el segundo busca satisfacer sus necesidades. Esta presión produce angustia, lo que provoca que el yo reprima los instintos para sentirse mejor. Cuando se acumula mucha angustia, se producen los trastornos psíquicos, la histeria, la neurosis, etc.*

³⁹² *Ídem.*

³⁹³ *Ídem.*

La forma de conducirse la conscientización en el teatro es de manera indirecta, pues *“llévase a cabo en el espectador mientras su atención se halla distraída y mientras se encuentra tan preso de sus emociones que no es capaz de un juicio racional”*³⁹⁴, es decir, el teatro produce que el espectador tome conciencia mientras está observando el hecho escénico, sin que haya tantas barreras racionales como cuando la atención está dispersa.

Sigmund Freud afirma que

*...queda apreciablemente reducida la resistencia, a semejanza de lo que ocurre en el tratamiento psicoanalítico cuando los derivados de los pensamientos y afectos reprimidos emergen a la conciencia como resultado de una atenuación de la resistencia y mediante un proceso que no se halla al alcance del propio material reprimido...*³⁹⁵

por tanto, en el drama no se denota el conflicto a simple vista, sino que es necesario buscarlo, sin preocuparnos por nuestras propias resistencias. Como la atención está dirigida hacia la escena en específico, se debilitan las barreras racionales, lo que permite una toma de conciencia.

El neurótico *“deja de estar enfermo al familiarizarse con el conflicto”*³⁹⁶, y la manera de llegar a esta familiarización es por medio de la exposición del conflicto en escena realizada por medio de los personajes psicopáticos, pues éstos *“son tan aptos para el teatro como lo son para la vida misma”*³⁹⁷, y funcionan tanto en la realidad ficticia como en la cotidiana.

Un personaje psicopático es aquel que produce empatía, que resulta de la comprensión de aquella posibilidad humana planteada por el dramaturgo, y que busca reflejar las cualidades de una persona enferma psíquicamente. Freud utiliza al personaje de Hamlet para explicar la relación entre el personaje psicopático y una parte del público que permanece en un estado perturbado.

El espectador podrá liberarse de los conflictos planteados por la obra gracias a la proyección que realice de los personajes psicopáticos con los que

³⁹⁴ *Ibidem*, Pág. 367

³⁹⁵ *Idem*.

³⁹⁶ *Idem*.

³⁹⁷ *Idem*.

se identifique. Ahora bien, los trastornos que padezca un personaje serán observados al seguir su desarrollo durante el proceso teatral.

Esta identificación con el personaje psicopático no puede consumarse, si el espectador no presenta un conflicto similar al del personaje, o sea, no tendrá los referentes necesarios para que se dé una empatía.

*Esto será particularmente necesario si la represión no se encuentra ya establecida en nosotros y si, por consiguiente, debe ser efectuada de nuevo cada vez, lo cual representaría un paso más allá de Hamlet en cuanto a la utilización de la neurosis en el teatro*³⁹⁸.

Sigmund Freud explica irónicamente que si “en la vida real nos topamos con tal neurosis enigmática y desarrollada”, es decir, una persona con un alto grado de neurosis, no podría ser nunca un personaje dramático, pues carece de los elementos que permitirán que otros se proyecten en él.

Ahora bien, Freud concluye su texto diciendo:

*...en términos generales quizá podría dejarse establecido que la labilidad neurótica del público y el arte del dramaturgo para aprovechar las resistencias y para suministrar un preplacer son los únicos elementos que fijan límites a la utilización de personajes anormales en el teatro*³⁹⁹

como en el caso de Hamlet. En este párrafo Sigmund deja entrever que si la sociedad es neurótica, es aceptable que un dramaturgo plantee un personaje psicopático para reducir la carga neurótica por medio de la catarsis.

Después de analizar la relación que tienen los sueños y el teatro, las ideas estéticas en ***El pago del tributo*** y ***Personajes psicopatológicos en el teatro***, se presentan los puntos clave para una interpretación escénica de Freud:

- ❖ El teatro necesita conflicto para ser.
- ❖ La puesta en escena debe propiciar un efecto en el público, definido desde el principio del montaje.
- ❖ La obra teatral, al ser un reflejo de la sociedad, deberá hablar de conflictos humanos, que son los que interesan al público.
- ❖ La puesta en escena debe provocar un cambio en el espectador.

³⁹⁸ *Ibidem*, Pág. 368.

³⁹⁹ *Idem*.

- ❖ El montaje escénico debe auxiliarse de la metáfora y el símbolo para guiar al espectador al efecto deseado.
- ❖ Todo el hecho teatral (texto y puesta en escena) debe fundamentarse en una ilusión que parte de la realidad.
- ❖ El teatro es de carácter social.
- ❖ El hecho teatral busca provocar un placer estético.
- ❖ Verosimilitud, sinceridad, profundidad y pasión.
- ❖ Utilizar la relación creador-receptor para llegar al efecto deseado.
- ❖ Es necesario que se vea al juego como parte fundamental del teatro.
- ❖ Durante el proceso de montaje se debe estudiar al espectador para satisfacer indirectamente sus necesidades.
- ❖ La puesta en escena debe propiciar al sujeto un ambiente de seguridad.
- ❖ La dramaturgia buscará o adaptará, si es necesario, personajes proyectivos o psicopáticos para lograr un cambio.

Es menester aclarar que estos puntos no se presentan como la tabla de los mandamientos, sino como puntos de partida que propicien la investigación escénica de las teorías freudianas; asimismo se recuerda que es una interpretación libre de las ideas de Sigmund Freud y que son aplicadas al teatro por comparación.

2.3) El teatro como terapia

El teatro, al tener una cualidad psicológica, puede ser usado como terapia, es decir, puede ayudar a producir un equilibrio entre los sistemas biológico, psicológico y social.

Se habló anteriormente de lo que es una terapia y de las cualidades psicológicas existentes en el teatro, en el presente apartado se explicará el uso que se le ha dado a *El teatro como terapia*, y que puede abarcar los tres niveles de psicoterapia, es decir, puede ubicarse dentro de las terapias de apoyo, reeducativas y reconstructivas.

Existen diversos tipos de corrientes psicoterapéuticas que utilizan al teatro como terapia, siendo la más importante el Psicodrama, derivándose de él otras, tales como la Escenoterapia, Teatro como terapia para adolescentes y enfermos mentales (CITRU), Teatro-terapia, terapia del juego dramático para infantes y adultos, etc. Existe otra corriente que utiliza al teatro como terapia, la Dramaterapia, que no ha sido tan difundida en México.

A continuación analizaremos estas dos corrientes terapéuticas: el Psicodrama y la Dramaterapia, que nos servirán para sentar las bases del teatro terapéutico que buscamos.

2.3.1) Psicodrama

En 1921 Jacob Levi Moreno funda el «teatro de improvisación» o «Stegreiftheater» en la calle Maysedergasse, cerca de la Ópera de Viena. Es por medio de este teatro que encuentra “*las posibilidades terapéuticas que existen en la liberación de situaciones conflictivas anímicas⁴⁰⁰ al representarlas, al vivirlas activa y estructuradamente⁴⁰¹.*”

La idea del Psicodrama se originó a partir de la relación de pareja entre la actriz principal y el dramaturgo del Stegreiftheater. Ella en un principio interpretó papeles de mujeres decentes aceptadas por la sociedad; pero, en la intimidad se comportaba de modo agresivo con su marido. El dramaturgo confiesa a Moreno cómo es tratado por la esposa.

Tiempo después, Moreno le plantea a la actriz que representara en escena a una mujer de la calle, actuación con la que tuvo bastante éxito, por lo que siguió interpretando este tipo de papeles, al mismo tiempo que transformó su conducta, volviéndose menos agresiva y más tolerante con el marido.

Esta es la pauta que le permite a Moreno desarrollar el Psicodrama, sobre todo, al valorar las cualidades terapéuticas que tiene el teatro. Analizó el conflicto de pareja de la actriz y el dramaturgo, y lo puso en escena, llevando de este modo, la terapia al teatro, en un inicio fue de modo indirecto. Después

⁴⁰⁰ reprimidas o que no han podido ser expresadas por culpas.

⁴⁰¹ Moreno, *Psicoterapia de grupo y psicodrama*. F. C. E., México, 1967. Pág. 31

de este acontecimiento y junto con la psicoterapia de grupo, Moreno comienza a estructurar y dotar de una teoría y una praxis al Psicodrama.

Moreno define al Psicodrama como “*aquel método que sondea a fondo la verdad del alma mediante la acción*”⁴⁰², definición que carece de precisión, pues no nos explica las características esenciales del método, ni el criterio de verdad que utiliza. Blatner nos da una definición de Psicodrama que es más precisa, pues explica las características esenciales de dicha terapia:

*...el Psicodrama es el método por medio del cual se puede ayudar a una persona a explorar las dimensiones psicológicas de sus problemas, por medio de la interpretación de sus situaciones conflictivas, en vez de sólo hablar de ellas...*⁴⁰³

El Psicodrama tiene como frente a la religión, no en sentido categórico, sino en el sentido más puro de la palabra, es decir, volver a unir (re, volver; ligare, unir); “*es el principio del «reunir todo en uno» y del ligar conjuntamente, de la aspiración a un universalismo cósmico*”⁴⁰⁴, y se verá está religión no en sentido doctrinario, sino en un sentido científico, es decir, reunir aquellas situaciones y circunstancias que provocaron una problemática específica para su tratamiento.

Puedo afirmar, junto con Blatner que “*Moreno, en su trabajo con el Psicodrama, desarrolló la síntesis del drama con las ideas de la psicología moderna*”⁴⁰⁵, es decir, logra crear un puente entre un arte –que para muchos es sólo un divertimento– y una ciencia, encontrando en esta nueva terapia diversas aplicaciones que “*se ha visto que [...] son eficaces en los campos de la educación y psicoterapia moderna*”⁴⁰⁶, entre otras áreas del quehacer humano.

El Psicodrama se origina a partir del psicoanálisis –recordemos que Moreno fue discípulo de Freud–, no obstante, el Psicodrama “*ayuda a una persona a representar su problema, en lugar de sólo hablarlo*”⁴⁰⁷, es decir, no sólo se queda en la verbalización sino que busca revivir la experiencia para poder superar o desbloquear el conflicto o afecto reprimido.

⁴⁰² *Idem*, Pág. 109

⁴⁰³ Blatner, *Op. Cit.*, Pág. 1

⁴⁰⁴ Moreno, *Op. Cit.*, Pág. 15

⁴⁰⁵ Blatner. *Op. Cit.*, Pág. VII.

⁴⁰⁶ *Idem*.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, Pág. XI

Una de las características del nacimiento del Psicodrama es el paso del diván al espacio abierto. Lo que en palabras significa, el espacio en el que se realiza la terapia cambia, abre las posibilidades para que el individuo en lugar de contar sus problemáticas a una persona, pueda vivenciarlas por medio de la interrelación social con un grupo determinado, el grupo terapéutico.

A comparación con el psicoanálisis, se puede decir que el Psicodrama busca “*restituir al hombre al universo*”⁴⁰⁸, o sea, que el individuo podrá reintegrarse a su medio ambiente al término de las relaciones sociales presentes en la terapia, mientras que en el psicoanálisis, el individuo se reintegrará por medio de su individualidad, aunque no tendrá oportunidad de vivenciar aquello que le aqueje, sólo de verbalizar.

El Psicodrama se basa principalmente en la psicoterapia de grupo, puesto que escudriña en las relaciones sociales existentes para encontrar cause a las demandas y conflictos que el individuo presenta.

Moreno busca que el individuo se desarrolle terapéuticamente con su sociedad, pues es ahí donde actúa, se relaciona y vive. Moreno nos relata que “*un procedimiento verdaderamente terapéutico no puede intentar un objetivo final menor que la humanidad entera*”⁴⁰⁹, en otras palabras, al producir un cambio favorable en el desarrollo del individuo se estará produciendo una transformación en la sociedad entera.

Ahora bien, la definición de psicoterapia de grupo nos plantea algunos elementos necesarios para que se produzcan los objetivos deseados en los pacientes.

- ❖ “*La psicoterapia de grupo es una metodología clínica desarrollada a) «consciente» y b) sistemáticamente*”⁴¹⁰
- ❖ El tratamiento es para varios individuos.
- ❖ Tratará principalmente problemas psíquicos y sociales, así como somatizaciones provenientes de la psique.
- ❖ “*Es un método fundado en investigaciones empíricas y que se practica en un marco empírico*”⁴¹¹.

⁴⁰⁸ Moreno, *Op. Cit.*, Pág. 16.

⁴⁰⁹ *Ibidem*, Pág. 80.

⁴¹⁰ *Ibidem*, Pág. 79

Estos elementos, que conforman la definición de psicoterapia de grupo, están presentes en el Psicodrama

Los miembros que conforman al grupo adquieren una responsabilidad mutua, pues finalmente los resultados se verán reflejados en los individuos y en la colectividad. Recordemos que “*el individuo no encontrará su seguridad y su salud sino allí donde la colectividad sea segura y sana*”⁴¹², y esto es lo que produce que exista una corresponsabilidad entre cada uno de los miembros del grupo, pues se busca una colectividad segura y sana, para que los individuos puedan obtener un estado ideal de salud.

La forma en como se produzca la psicoterapia de grupo estará relacionada directamente con la propuesta terapéutica:

*Debemos educar al público para que se dé cuenta de que las formas activas de la psicoterapia son igualmente beneficiosas que las pasivas y que ciertos problemas especialmente difíciles pueden exigir una forma activa de psicoterapia*⁴¹³.

El Psicodrama, en su base teórica original, es una forma activa de terapia grupal, que aplica el fundamento del drama, la acción. Hace al paciente partícipe de su proceso terapéutico, siendo él quien lo construye.

En palabras de Blatner:

*el método psicodramático integra las modalidades de análisis cognoscitivo con las dimensiones de inclusión participatoria y experimental. No sólo comparte las ventajas de la terapia de grupo, sino que el uso del movimiento físico llama la atención a las claves no verbales del componente. [...] La ventaja más importante del Psicodrama es que convierte la urgencia del participante de «actuar» en un canal constructivo de «actuación» que lleva a su comprensión*⁴¹⁴

Lo que quiere decir que el Psicodrama brindará un tratamiento a los componentes que influyen en el comportamiento del ser humano.

La conducta –o el comportamiento– está dada por un estímulo, que provocará a su vez una respuesta cognitiva y una reacción física. La respuesta cognitiva será un pensamiento articulado por imágenes y el lenguaje, además de las circunstancias culturales y sociales en las que se haya desarrollado el

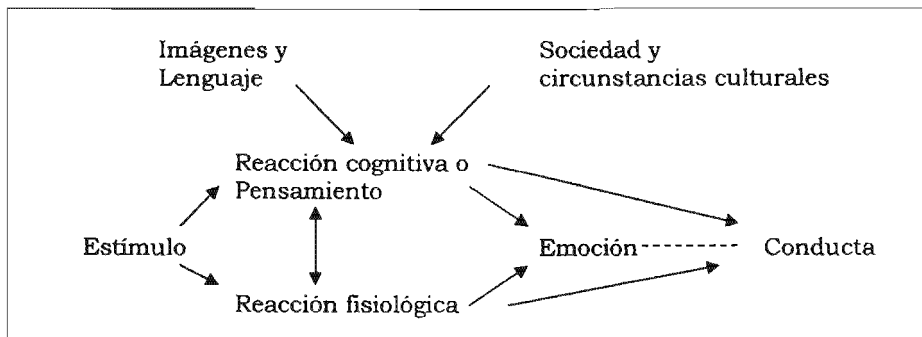
⁴¹¹ *Idem.*

⁴¹² *Idem*, Pág. 20.

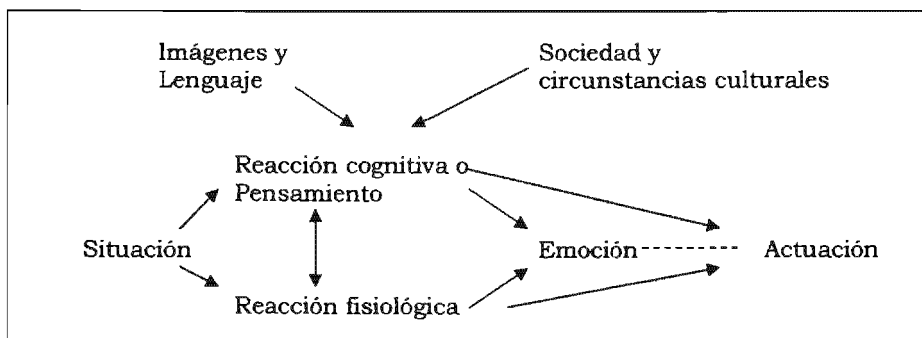
⁴¹³ *Ibidem*, Pág. 18

⁴¹⁴ Blatner, *Op. Cit.*, Pág. XI.

individuo, que incluye la percepción que el sujeto tenga sobre un objeto, situación o circunstancia. Todo esto hará que surjan las emociones, casi a la par en que se da la reacción cognitiva y fisiológica, lo que provocará una conducta:



La estructura de la conducta está relacionada con el Psicodrama es bastante, si realizamos la siguiente comparación: El estímulo es conformado por la situación que presenta algún conflicto para el individuo, mientras que la conducta es la actuación que se da en el método psicodramático. Todo lo demás queda igual:



Por tanto, el Psicodrama tiene una amplia relación con los componentes de la conducta, asimismo de poseer una correspondencia con cada elemento que conforma el sistema bio-psico-social, como se demuestra en el cuadro. El Psicodrama tiene como objetivo cambiar positivamente algo que afecta al individuo, sea situación, afecto reprimido, emoción, etc., y por ende, trata de modificar la conducta del individuo mediante estímulos significativos para lograr el equilibrio entre los sistemas biológico, psicológico y social.

Para Moreno, “*el fundamento del Psicodrama es el principio de la espontaneidad creadora, la participación libre de todos los miembros del grupo en la producción dramática y catarsis activa*”⁴¹⁵, es decir, una liberación por medio de la ruptura de bloqueos basados en las relaciones sociales. A continuación explicaremos cada uno de los principios fundamentales del Psicodrama:

- ❖ El «principio de la espontaneidad» es aquel que habla “*de la libre participación sin impedimentos de todos los miembros del grupo*”⁴¹⁶.
- ❖ Al ser un grupo se acepta una corresponsabilidad, pues “*el problema que tiene un individuo es compartido frecuentemente por los otros miembros del grupo*”⁴¹⁷, y el compartir tiene implícita una responsabilidad, como ya se explicó anteriormente.
- ❖ Moreno expone que hay dos tipos de catarsis en las psicoterapias de grupo: *catarsis de grupo*⁴¹⁸ y *catarsis de acción*, siendo la segunda la que se produce en el Psicodrama. “*La catarsis de acción resulta de las acciones espontáneas de uno o varios miembros*”⁴¹⁹. Al hablar de que el Psicodrama utiliza la acción como base fundamental de su dinámica, el efecto deberá ser dinámico también.

El drama es acción, y para que ésta se lleve a cabo se necesita de alguien que la realice. La actuación es cuando algo es llevado a la actividad, en el teatro puede ser un texto y en el Psicodrama una situación.

El actor en el teatro ocupa un lugar preponderante, pues es quien transmite un mensaje al público, es él el encargado de que un conflicto tome vida por medio de su cuerpo y las relaciones planteadas junto con sus compañeros. El Psicodrama, por ende, también se basa en la actuación, que la mayoría de las veces es de un paciente.

En psicología “*la actuación se refiere al mecanismo de defensa psicológica por medio del cual el individuo descarga sus impulsos internos a través de una*

⁴¹⁵ Moreno, *Op. Cit.*, Pág. 36.

⁴¹⁶ *Idem*, Pág. 27.

⁴¹⁷ *Idem*, Pág. 108.

⁴¹⁸ La catarsis de grupo se da mediante la identificación de los miembros de un grupo en un momento determinado de la sesión.

⁴¹⁹ *Idem*, Pág. 86.

*representación real o simbólica*⁴²⁰. Se dice que es un mecanismo de defensa porque es inconsciente, lo que conduce a que el individuo no pueda tomar conciencia de la situación por la que atraviesa.

*Si el impulso de actuar pudiera canalizarse, la persona podría hacer mejor uso de sus sentimientos. A través de la representación psicodramática los impulsos y las fantasías asociadas, recuerdos y proyecciones se convierten en conscientemente explícitos, lo que sirve para expresar estos sentimientos mientras se desarrolla en forma simultánea la autopercepción del individuo*⁴²¹.

Si la actuación se utiliza de manera que el individuo pueda tomar conciencia, en lugar de usarla como medio para huir de la realidad, no confrontarla – mecanismo de defensa–, puede ser manejada para fines y objetivos terapéuticos.

La actuación al ser usada por el Psicodrama como medio, permite que el individuo pueda revivir sus experiencias además de explorar algunas

*dimensiones de la experiencia personal que se han visto desplazadas en nuestra sociedad contemporánea sobrintelectualizada: creatividad, espontaneidad, drama, movimiento corporal, contacto físico, naturaleza juguetona, ritual, danza, fantasía, música, comunicación no verbal y un amplio repertorio de papeles. La civilización occidental ha relegado muchos de estos objetivos a la niñez, al teatro o a la mitología*⁴²²

Es importante que el individuo tome conciencia de sus posibilidades para que pueda reaccionar de manera creativa a los estímulos presentados por su realidad, pues en terapia, por ejemplo, “*el objetivo de actuar un papel tiende a buscar una alternativa o enfoque más eficaz hacia un problema*”⁴²³.

De aquí se desprenden los instrumentos utilizados en el Psicodrama: el protagonista, el director, los egos auxiliares, el público y el espacio. A continuación se estudiará cada uno de los instrumentos que utiliza el Psicodrama.

Moreno propone como primer instrumento al espacio, pienso que lo primordial en una terapia es el paciente y después la relación que exista con

⁴²⁰ Blatner, *Op. Cit.*, Pág. XI.

⁴²¹ *Idem*, Pág. XIV

⁴²² *Idem*, Pág. XII.

⁴²³ *Idem*, Pág. 5

el terapeuta –no hablo de la transferencia psicoanalítica–, lo demás estará tras del paciente y el terapeuta hablando jerárquicamente.

- ❖ **El protagonista.**- Al igual que en el teatro, en el Psicodrama el paciente –o actor– es lo más importante, pues es quien pone en acción o dramatiza los conflictos y situaciones que le aquejan: *“El Psicodrama se refiere a una representación que implica la solución de un problema emocional en términos del conflicto de una persona; está «centrado en el protagonista»⁴²⁴*. Es decir, el protagonista es el paciente que buscará una solución a una situación propia.

El protagonista es el actor principal de la situación planteada, es él quien construye la situación, pues *“el drama puede moverse entre la múltiples facetas de la vida del protagonista: su pasado, presente y futuro”⁴²⁵*, y el único que conoce esas facetas es el protagonista.

El protagonista debe actuar desde sí mismo, no tratar de ser otro, ser espontáneo, aprovechar la interacción que logre con sus compañeros de grupo, aunque sólo sea el terapeuta, y concretar conflictos psíquicos, todo esto debe estar presente para que el efecto terapéutico se dé.

- ❖ **El director.**- Tiene tres funciones específicas: director de escena, terapeuta y analista. Es el encargado de guiar al protagonista a lo largo del proceso psicodramático, y le propone diversos métodos para que el individuo explore su problema.
- ❖ **El ego auxiliar.**- Se le denomina así a cualquier persona, aparte del protagonista y del director, que toma parte del Psicodrama apoyando como actor en la situación planteada por el protagonista, es decir, un actor terapéutico. Puede opinar sobre la situación, y en algunos momentos, proponer una posible solución.
- ❖ **El público.**- Se refiere a las otras personas presentes durante el Psicodrama. *“A diferencia del público convencional, el público en el Psicodrama con frecuencia tiene un papel activo con la participación*

⁴²⁴ *Ídem*, Pág. 4

⁴²⁵ *Ibidem*.

en la exploración de sus sentimientos por parte del protagonista”⁴²⁶.

El público es la presencia de la opinión pública, y que en momento dado puede proyectarse en el protagonista y crear «un síndrome colectivo», según Moreno.

- ❖ **El espacio.**- Es el lugar en el que se lleva a cabo la representación psicodramática. “El escenario es una ampliación de la vida que rebasa los límites impuestos en la vida real”⁴²⁷. El escenario es un lugar donde una fantasía se convierte en realidad, es decir, se crea una ficción. “En ese espacio designado a tal efecto, el protagonista, con la ayuda del director, recrea el lugar imaginario de la escena que va a representar”⁴²⁸. El espacio puede variar dependiendo los recursos que se posean.

El Psicodrama puede apoyarse en algunos objetos tales como sillas ligeras y mesas.

Se puede decir que el espacio psicodramático tiene amplia relación con el espacio isabelino, y que al compararlo nos podemos percatar de que mantienen ciertas similitudes entre uno y otro. A continuación se presentan algunas imágenes⁴²⁹ que nos permitirán comprender mejor el espacio:



Al comparar los dos tipos de teatro se puede resaltar que los dos tienen el escenario en el centro, no son teatros a la italiana, los dos tienen balcón, y los

⁴²⁶ *Idem*, Pág. 1

⁴²⁷ Moreno, *Op. Cit.*, Pág. 110

⁴²⁸ Julio Obst Camerini, *El Psicodrama de Jacob Levi Moreno*. C. A. T. R. E. C. Centro de Formación Postgrado en <http://www.catrec.com.ar/psicodrama.htm>

⁴²⁹ Teatro psicodramático tomado de Psicoterapia de grupo y Psicodrama, lámina 2. La segunda imagen fue tomada de <http://laika.ed.csuohio.edu/fall99/rodriguez/Globe.html>

dos separan el lugar de la acción del lugar de la recepción. Hay que anotar que la arquitectura de estos teatros favorece la participación activa del público.

El Psicodrama tiene tres etapas del proceso básicamente, el calentamiento o caldeamiento⁴³⁰, la acción y el cierre. El calentamiento es una etapa en la que se busca que los participantes exploren con sus problemáticas y se propone a algún paciente como protagonista. La acción se refiere a la puesta en escena de esa situación, conflicto o problema; es el director quien pone los límites temporales a la actuación. Por último está el cierre, que es el momento de compartir los sentimientos, pensamientos y problemas ante los otros integrantes del grupo, al mismo tiempo que se obtiene una respuesta de ellos.

En seguida se presenta una tabla⁴³¹ en la que se muestran los pasos de cada una de las etapas descritas anteriormente.

ETAPA DEL PROCESO	PASOS
I.- Caldeamiento	<ul style="list-style-type: none"> a. El director hace su calentamiento. b. El grupo discute metas, papeles, cuotas, límites, arreglos de tiempo, etc. c. Conocerse; ejercicios utilizados y que presentan a los miembros del grupo entre si. d. El director lleva al grupo a ejercicios de acción que establecen cohesión y espontaneidad del grupo. e. Esto con frecuencia lleva a discutir lo experimentado por los participantes durante los ejercicios de calentamiento, lo que a su vez lleva a que surja un tema de interés común para el grupo, o al problema de un individuo. f. Se elige a uno de los miembros del grupo como protagonista y él representará su propio problema o el del grupo.
II.- Acción	<ul style="list-style-type: none"> a. El director lleva al protagonista del escenario, donde se discute brevemente el problema. b. Se redefine el conflicto en términos de un ejemplo concreto y que pueda representarse. c. El director ayuda al protagonista a describir la escena en la que ocurre la acción específica, fijando así la escena. d. Se instruye al protagonista para que actúe la escena

⁴³⁰ Dependerá de la traducción si se designa caldeamiento o calentamiento, siendo su significado el mismo.

⁴³¹ Basada en Blatner, *Op. Cit.*, Págs. 6, 7 y 8.

como si estuviera ocurriendo aquí y ahora.

- e. El protagonista elige a otros miembros del grupo para que actúen las partes de los caracteres importantes en el drama, entonces se convierten en egos auxiliares.
- f. Se imagina la escena inicial.
- g. El director ayuda a los egos auxiliares a aprender sus papeles, haciendo que el protagonista cambie partes con ellos (papeles invertidos) durante un breve periodo, durante el cual el protagonista presenta la conducta de los otros caracteres de su drama. Conforme los auxiliares aprenden sus papeles, el protagonista les proporciona retroalimentación hasta que siente que la escena se está representando en una forma esencialmente similar a aquella que él tiene en la mente. Esta actividad de moldeo incrementa el calentamiento de los egos auxiliares y del protagonista mismo.
- h. La escena continúa, el director introduce otras técnicas psicodramáticas cuya función es actuar sobre los sentimientos que se están expresando.
- i. Conforme se desarrolla la representación, el director utiliza una diversidad de técnicas diferentes, para explorar las varias facetas de la experiencia del protagonista.
 - 1. La ambivalencia se demuestra explícitamente por medio del uso de varios individuos en el escenario, cada uno representando una parte diferente de la psique del protagonista.
 - 2. Los sentimientos proyectados o empáticos del protagonista pueden representarse por medio de la inversión de papeles.
 - 3. La autoconfrontación del protagonista puede realizarse por medio de la técnica del espejo.
 - 4. Se representan de nuevo los recuerdos importantes.
 - 5. Se pueden realizar y explorar los planes, esperanzas y temores futuros
 - 6. Las emociones reprimidas del protagonista: culpas resentimientos, temores, añoranzas, etc. Todos pueden expresarse utilizando una variedad de técnicas para felicitarlo.
- j. La acción puede llevarse hasta el punto en que el protagonista experimenta una sensación de haber representado simbólicamente aquellas situaciones que habían sido reprimidas, satisfaciendo el hambre de actuar.

	<p>k. Se ayuda al protagonista a desarrollar otras respuestas conductuales y de actitud de adaptación hacia su situación. Esto recibe el nombre de <i>trabajando</i>. Algunas de las técnicas específicas utilizadas en <i>trabajando</i> incluyen:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Repetición de la actuación en la situación del conflicto, probando con diferentes soluciones a la situación, cada intento se realizará con enfoques diferentes. 2. Que se elaboren modelos y pruebas con otros miembros del grupo para mostrar otras posibles soluciones de la situación. 3. Realización de inversión de papeles entre el protagonista y sus antagonistas, para que pueda descubrir algunos indicios que le ayuden a lograr la catarsis al experimentar en realidad la situación del otro.
<p>III.-Cierre</p>	<ol style="list-style-type: none"> a. Siguiendo la acción principal, el director ayuda al protagonista a recibir algo de retroalimentación y apoyo de los otros miembros del grupo. En vez de alentar a un análisis intelectualizado del problema del protagonista, el director alienta a los miembros del grupo a compartir con el protagonista los sentimientos que han relacionado con la representación. b. El director puede proceder a utilizar una diversidad de técnicas psicodramáticas de apoyo. c. Después se da el tiempo para compartir por medio de una discusión por parte del grupo. d. Finalmente, el director pasa al proceso de calentamiento para otra representación psicodramática con protagonista diferente, o pasa al cierre de la sesión de grupo, utilizando una variedad de técnicas para cerrar la sesión.

Estas etapas del proceso psicodramático pueden variar de acuerdo al grupo y a las circunstancias que estén alrededor de la sesión, puesto que cada reunión será diferente.

Hay que resaltar que el Psicodrama está enfocado principalmente a la relación entre los sujetos que interactúan en la escena, el público es sólo un testigo que puede ser afectado por la historia del protagonista. A pesar de que busca un público participativo, el Psicodrama no valora ni explora el papel del público en la historia del protagonista.

Al paso del tiempo el Psicodrama se ha convertido en una psicoterapia de grupo importante, siendo fuente de inspiración para otras tantas terapias que se basan en la acción, la escena, la actuación, la dramaturgia, la dirección, en pocas palabras, en todo el aparato teatral.

2.3.2) Escenoterapia

Como se dijo anteriormente, el Psicodrama ha sido fuente de inspiración para varios tipos de terapia, se ha vuelto más flexible, y ha provocado múltiples interpretaciones en todo el mundo. Una de las terapias desarrolladas a partir del Psicodrama es la Escenoterapia.

*“Un grupo de profesionales del Centro Médico Psicológico de la Fundación Vidal i Barraquer de Barcelona creó esta modalidad terapéutica en el año de 1972”*⁴³². Desde este año se ha continuado con las líneas de investigación basados en una terapia que utiliza recursos escénicos para ayudar al desarrollo general del individuo.

La Escenoterapia pretende *“ayudar al desarrollo de la persona, utilizando la actividad lúdica y los recursos escénicos (técnicas dramáticas de improvisación) con finalidades terapéuticas y madurativas”*⁴³³. Para alcanzar este objetivo, la Escenoterapia, fundamenta su marco teórico en el psicoanálisis, principalmente en el desarrollado por Melanie Klein (1882-1960) y Donald W. Winnicot (1896-1971).

Victor Cabré, uno de los principales escenoterapeutas, señala que *“no se trata, por tanto, en sentido estricto, de una nueva psicoterapia, sino de una forma particular de utilización de algunas técnicas psicoterapéuticas”*⁴³⁴, sino que es una psicoterapia grupal con orientación psicoanalítica –como se mencionó anteriormente–.

A comparación con el Psicodrama, que puede ser usado individual o grupalmente, la Escenoterapia sólo es utilizada en terapia de grupos, puesto que necesita de la relación entre los pacientes para poder desarrollarse, pues uno de los aspectos fundamentales en la Escenoterapia es la situación grupal,

⁴³² Victor Cabré, *Escenoterapia, dramatización terapéutica en grupo*. Paldós, España, 2002. Pág. 11

⁴³³ *Idem*, Pág. 18

⁴³⁴ *Idem*, Pág. 15.

que “como es sabido, los fenómenos propios de la dinámica grupal permiten un campo de observación y elucidación de los aspectos individuales de un sujeto cuando se relaciona con otros: competencia, liderazgo, proyecciones, identificaciones, etc.”⁴³⁵

El grupo se tiene que conformar bajo dos preceptos principales: el control de los impulsos y la tolerancia a la ansiedad y la frustración, pues éstos son el fundamento que permitirán la convivencia en el grupo para un mejor trabajo.

El grupo debe componerse por dos terapeutas (de preferencia un hombre y una mujer), terapeutas observadores y de 6 a 10 pacientes. Los pacientes deben ser “de ambos sexos, sin un conocimiento previo entre ellos y agrupados por edades según criterios de una cierta homogeneidad”⁴³⁶.

En esta terapia:

Se podría hablar de rentabilidad (en el sentido de prevención de consecuencias más dolorosas, irreversibles o cronificadas) en el hecho de crear métodos específicos para sujetos que poseen unas características específicas (evolutivas, psíquicas, sociales, etc.) y que, por tanto, reclaman una atención también específica...⁴³⁷

Los grupos que requieren mayor atención por las circunstancias en las que viven son los niños y los adolescentes, puesto que viven en una edad en la que necesitan descubrirse a sí mismos, a los otros y a su mundo y por ello representan un riesgo psicopatológico, pues un conflicto que tenga en cualquiera de estas etapas dejarán marcado al individuo por el resto de su vida.

Estas etapas se relacionan con la ganancia, es decir, el individuo aumenta su tamaño corporal, se complementa el desarrollo del sistema nervioso – termina el proceso de mielinización–, se prepara física y psicológicamente para poder reproducirse, aprende a relacionarse con los otros en varias facetas, se prepara para producir laboralmente, en pocas palabras, crecerá. Además de que en estas etapas se acaba de conformar la personalidad en

⁴³⁵ *Idem*, Pág. 29

⁴³⁶ *Idem*, Pág. 53

⁴³⁷ *Idem*, Pág. 19

todos sus ámbitos: sexual, ideológico, físico, religioso, etc. Es por eso que la Escenoterapia trabaja con niños y adolescentes primordialmente.

Otro grupo en riesgo es la senectud, que a comparación con los niños y adolescentes, el individuo mayor de 60 años comienza con una etapa de pérdida, pues deja de trabajar, físicamente presenta un decrecimiento, fisiológicamente pierde algunas funciones y capacidades, la familia crece y se dispersa –en el mejor de los casos–.

El otro aspecto fundamental de la Escenoterapia es la dramatización que “supone una experiencia «como si», en la cual se actúa como si se fuera el personaje inventado, al mismo tiempo que se es uno mismo en la forma de encarnarlo”⁴³⁸, es decir, el individuo se pone en los zapatos del otro, lo que ayudará para que el sujeto pueda tomar conciencia.

*La distancia simbólica que esto implica, teniendo en cuenta que se evita la representación de temas y personajes directamente biográficos, permite que el nivel de ansiedad no sea excesivo y haga imposible una actividad creadora y una aproximación a los propios aspectos conflictivos...*⁴³⁹

Dentro de la terapia se busca dar seguridad al individuo por medio de la conciencia de ficción existente en la actividad, y para ello se utiliza la transferencia⁴⁴⁰ psicoanalítica como base de la terapia, método que el Psicodrama no utiliza.

El juego y la fantasía tienen papeles fundamentales dentro de la Escenoterapia, actividades que nos atañen a todos los seres humanos puesto que son actividades que nos permiten conocer el mundo, al otro y a uno mismo.

El juego tiene una gran importancia –como ya se explicó anteriormente–, y para eso es considerado como fundamental en la Escenoterapia.

La psicología dinámica considera el juego desde dos puntos de vista: por un lado, como la expresión de la forma en que se está organizando la personalidad del niño en un momento preciso y,

⁴³⁸ *Idem*, Pág. 28

⁴³⁹ *Idem*, Págs. 28-29

⁴⁴⁰ **Transferencia**.- término utilizado en la psicoterapia psicoanalítica para designar la relación existente entre el terapeuta y el paciente, siendo el primero la proyección de alguna figura importante dentro de la vida del segundo.

*por otro lado, como algo que es, en sí mismo, estructurador de organizaciones posteriores*⁴⁴¹.

Una de estas organizaciones es la social, y el juego la fortalece, pues “*hay siempre un interlocutor, tanto si es real como imaginario*”⁴⁴², al mismo tiempo que “*forma parte del proceso de adaptación a la realidad*”⁴⁴³.

La fantasía, es un proceso humano que siempre ha estado relacionado con el juego. La fantasía o «imaginación creadora» “*consiste en trasladar inconscientemente la pulsión al plano imaginario, a fin de satisfacerla, simbólicamente, mediante la creación de imágenes*”⁴⁴⁴.

El teatro se basa en la ficción, que es una realidad creada por medio de la fantasía, y esto es tomado por la Escenoterapia: el «sí mágico» de Stanislavski que es el «como sí» de la actividad.

“*La palabra fantasía se ha utilizado también para señalar un contraste con realidad, tomando este último término como idéntico de hechos externos, materiales u objetivos*”⁴⁴⁵, pero además de esto la fantasía adquiere una mayor importancia, pues ayuda a que el individuo de cualquier edad se adapte a su realidad.

Muchos consideran a la fantasía sólo como una actividad infantil y subjetiva, no le dan el valor necesario para el desarrollo del individuo a cualquier edad. Nos enfrentamos a una sociedad objetiva, que no le interesa la realidad interior de cada individuo, y esta realidad está llena de interpretaciones que dependen del lugar en el que estemos, de la historia personal, etc. Al respecto Michael Ende dice a través del personaje *Gmork* en su libro ***La historia interminable***:

*Los seres humanos odian y temen a Fantasía y a todo lo que procede de aquí. La quieren aniquilar. Y no saben que, precisamente así, aumentarán la oleada de mentiras que cae ininterrumpidamente en su mundo... esa corriente de seres desfigurados que tienen que llevar ahí una existencia ficticia de cadáveres vivientes y envenenan el alma de los hombres con su olor a podrido. Los hombres no lo saben.*⁴⁴⁶

⁴⁴¹ *Idem*, Pág. 32.

⁴⁴² *Idem*, Pág. 33.

⁴⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴⁴ Sillamy, *Op. Cit.*, Pág. 129.

⁴⁴⁵ Cabré, *Op. Cit.*, Pág. 32.

⁴⁴⁶ Michael Ende, ***La historia interminable***. Alfaguara, Madrid, 1983. Pág. 145.

Es un sacrificio por la objetividad, por aquello que será aceptado socialmente, brindando una seguridad ante la angustia de estar en contra de la gente, y un buen ejemplo son la mayoría de psicólogos de la Facultad de Psicología, que si algo no es científico no es válido, pues es en la fantasía donde se encuentra la potencialidad creativa de la ciencia.

Por tanto, la Escenoterapia utilizará al juego y a la fantasía como fundamento, pues le brindará al individuo maneras para tomar conciencia y decisiones sobre lo que es él, el otro y su mundo.

La corporalidad es una forma en como este mundo interno se relaciona con el mundo externo; *“la realidad interna se configura mediante los intercambios con el ambiente del ser humano, en especial en el transcurso de su desarrollo”*⁴⁴⁷, pues sólo por medio de esta relación se producen las experiencias interiorizadas, que es lo que conforma a este mundo interno.

El papel que juega la corporalidad –la relación con el propio cuerpo – en la Escenoterapia radica en que *“el cuerpo [es] vivido como objeto internalizado, promotor de la propia identidad, o como objeto externo”*⁴⁴⁸.

Es necesario recordar que el cuerpo y la mente son inseparables y cuando ocurre una fractura entre estos dos elementos, es por que hay un transtorno mental:

*...emociones, afectos, representaciones mentales y pensamientos tienen sus raíces en las sensaciones que son fenómenos claramente corporales; independientemente de que los estímulos que las originen procedan del propio cuerpo o de algo que actúe desde fuera de él...*⁴⁴⁹

Puesto que desde su origen el cuerpo y la mente mantienen una amplia relación, se desarrollan a la par, uno afecta al otro y viceversa.

La corporalidad también tiene que ver con el sistema social pues es por medio de ella que podemos relacionarnos con lo otro, el entorno y las demás personas. Esto comienza con la relación del individuo y la familia, principalmente la madre.

⁴⁴⁷ Cabré, *Op. Cit.*, Pág. 38.

⁴⁴⁸ *Ibidem.*

⁴⁴⁹ *Idem*

La corporalidad refleja “la creciente complejidad del desarrollo psicoafectivo [que] va creando un mundo interno de sentimientos y de representaciones mentales, ligados entre sí por una red de significaciones simbólicas, que es el mundo mental”⁴⁵⁰, es decir, la percepción entre aquello que está fuera del propio cuerpo y lo que está dentro en los aspectos biológicos y psicológicos.

Por ende la corporalidad es una expresión del mundo interno, la cual se denotará por medio del esquema corporal. Dicho esquema es una proyección de los conflictos internos y externos de los individuos, el cuerpo se convierte en testigo de la propia historia personal, y es así como la expresará en cada momento.

*Podemos pensar que el esquema corporal se convierte en una síntesis o una configuración en la cual participan diversas vertientes complementarias: la representación sensorial, táctil y visual del cuerpo; la representación de la postura y del cuerpo en movimiento que incluiría la mímica y el gesto, la agilidad, coordinación, habilidad y fuerza; la representación estética y de elementos complementarios como, por ejemplo, la voz. En su integración toman parte, obviamente, las fantasías, los recuerdos, los proyectos, especialmente aquellos que se refieren al cuerpo*⁴⁵¹.

Este esquema corporal coincidirá con la adquisición de la personalidad, pues se va conformando desde los orígenes. Más adelante, en la infancia, la corporalidad ayudará a que el individuo obtenga su identidad dentro de su grupo social, que más tarde se ampliará y coincidirá con el yo en el mejor de los casos.

La Escenoterapia aprovecha a la corporalidad y la utiliza en beneficio de los procedimientos, pues además de utilizar la voz como el psicoanálisis, busca la expresión por otros medios corporales: el movimiento, el gesto, la relación del individuo con el espacio y los otros, etc. El uso del cuerpo en la Escenoterapia se puede resumir en tres conceptos básicos:

- ❖ **La capacidad para simbolizar.**- Pues el cuerpo proyectará al exterior nuestra realidad interior, pues tiene una amplia capacidad para metaforizar.

⁴⁵⁰ *Idem*, Pág. 39

⁴⁵¹ *Idem*, Pág. 40

- ❖ **El esquema corporal.**- Se maneja en dos niveles: en lo que el individuo conoce de su cuerpo y lo que descubre en las exploraciones durante las sesiones.
- ❖ **El espacio transicional.**- Es lo que hay entre el individuo y lo otro: entorno, sujetos, objetos, etc.

Para que el cuerpo se exprese es necesario que pueda simbolizar, pues es lo que logrará que el esquema corporal llegue al otro por medio del espacio transicional.

El momento más importante en Escenoterapia no es el de las grandes y profundas interpretaciones sino aquel en el que el niño o el adolescente se sorprende a sí mismo con la percepción de una acción, de un gesto o de una actitud corporal que reconoce como propios a través del personaje al cual ha dado vida por unos instantes en la sesión...⁴⁵²

Y es así como el cuerpo es utilizado como un medio conscientizador, pues es el único que tiene la capacidad de percibir el propio mundo interno y traducirlo al mundo externo.

La clasificación psicopatológica que utiliza la Escenoterapia está basada en las desarrolladas por las máximas instituciones de salud mental: American Psychologist Asociation (APA) y la Organización Mundial de la Salud (OMS). Además de la clasificación también toma los conceptos de salud enfermedad que manejan dichas instituciones.

Al igual que el Psicodrama, la Escenoterapia utiliza tres fases o tiempos en la sesión: Preparación de la escena; representación, y, finalmente, Comentarios y análisis. La participación activa del paciente en estos tres tiempos es muy importante, pues es él quien crea la acción, da vida a ese «como sí».

La fase de preparación de la escena se caracteriza por la creación colectiva de un argumento, el terapeuta les puede dar opciones de representación: “*se les propone que construyan un argumento a partir de un marco físico o geográfico determinado, por ejemplo, un grupo de personas en una casa, en un*

⁴⁵² *Idem.* Pág. 43.

*autobús o en una isla*⁴⁵³. Esta fase se lleva a cabo en el centro del escenario con el grupo reunido en círculo.

*“Los temas de las sesiones no han de ser de carácter directamente biográfico*⁴⁵⁴, lo que podría repercutir en alguno de los pacientes, pues los adolescentes presentan una dificultad para hablar de forma directa de sus problemas. En este sentido una fuerte razón para no permitir las historias biográficas de algún miembro del grupo es que

*La representación o dramatización de situaciones no directamente biográficas permite una cierta distancia simbólica que facilita la implicación progresiva de los chicos en la manifestación y en el intento de comprensión de sus conflictos*⁴⁵⁵.

En la fase de representación los terapeutas salen del espacio escénico, *“procurando no intervenir en el transcurso de la representación, excepto en aquellas situaciones que obligan a revisar lo que está sucediendo*⁴⁵⁶. Las intervenciones de los terapeutas serán para introducir elementos de la realidad.

Los elementos escénicos que pueden utilizar son unas sillas y una mesa, dándoles el significado que el grupo quiera.

Al terminar la representación todos –incluyendo a los terapeutas– se reúnen otra vez en el escenario, y se sientan en círculo. Comienza la fase de comentarios, en la cual el grupo evalúa *“el desarrollo de la representación, de que forma cada uno ha vivido su propio papel y el de los demás, y qué desviaciones se han dado respecto a la propuesta inicial y por qué motivo*⁴⁵⁷.

Si el grupo es cerrado –es decir, una composición definitiva, los que entran son los que salen– lo que se recomienda es que no sean más de 35 sesiones, una por semana. Mientras que en un grupo abierto –aquel que tiene variaciones, no son los mismos que entran que los que salen– se recomienda que sean veinte meses o 70 sesiones aproximadamente. La duración de cada

⁴⁵³ *Ídem*, Pág. 79.

⁴⁵⁴ *Ídem*.

⁴⁵⁵ *Ibidem*, Págs. 79-80.

⁴⁵⁶ *Ídem*, Pág. 83.

⁴⁵⁷ *Ídem*, Pág. 84.

sesión puede variar dependiendo del grupo y puede durar entre 50 y 90 minutos.

El espacio que se requiere para la Escenoterapia está diseñado de acuerdo a dos estructuras fundamentales: el teatro psicodramático y la cámara de Gessel. Como ya se analizó anteriormente, el espacio psicodramático tiene lugares de participación activa y lugares sólo de expectación; en la Escenoterapia este espacio activo se encuentra de un lado de una gran cámara de Gessel; ésta es un espacio dividido en dos que permite a unos observar lo que otros hacen, que en este caso son los observadores de los casos representados por los pacientes-actores.

A diferencia del Psicodrama, la Escenoterapia utiliza a dos terapeutas: uno dedicado a la dirección escénica formal como tal y el otro dedicado a la dirección terapéutica del grupo. Como la Escenoterapia se fundamenta en la transferencia, se busca que los terapeutas sean de sexos opuestos, ya que esto permitirá una mejor transferencia en el grupo, pues se buscará, en momento dado, que el individuo se sienta como si estuviera con su familia, y así el terapeuta masculino jugaría al rol del padre, mientras que la terapeuta femenina sería la madre.

Además de los dos escenoterapeutas existen otras dos figuras en la Escenoterapia: los observadores y los supervisores. Los primeros son aquellas personas encargadas de observar y comentar lo que ocurre en las sesiones, al estar afuera pueden evaluar el desarrollo de los miembros del grupo dentro de la terapia. Por lo regular son candidatos a escenoterapeutas.

Los supervisores, en la mayoría de los casos, son aquellos que mandan a Escenoterapia a los pacientes. Un supervisor observará además la relación existente entre los escenoterapeutas, los pacientes y los observadores, propondrá nuevas técnicas y métodos que pueden utilizarse con los grupos, diseñará mecanismos que le permitan al grupo desarrollarse de mejor manera.

La Escenoterapia está constituida por tres etapas que integran al proceso terapéutico: etapa inicial, media y final. Éstas son clasificadas dependiendo la

complejidad que se dé en los argumentos presentado en las sesiones, así como por el factor temporal existente en la planeación del proceso terapéutico.

En la etapa inicial se plantean los objetivos que se perseguirán en el proceso escenoterapéutico, tanto individual como grupalmente. Esta etapa se caracteriza por presentar una ambivalencia, es decir, el paciente se siente motivado positivamente hacia la terapia, bajo la expectativa causada por las relaciones que ha de formar con los terapeutas y los otros pacientes, además de tener confianza en que en este grupo terapéutico encontrará lo que necesita.

Por otro lado, el paciente sentirá una angustia ante lo desconocido en la terapia, miedo a ser juzgado, o en momento dado, a ser comprendido. *“Esta ambivalencia es la que puede comportar en la primera fase actitudes de inhibición, de pasividad a la espera que sean los terapeutas los que lleven la iniciativa, los que asuman la responsabilidad de cada sesión”*⁴⁵⁸.

Los escenoterapeutas deben tener mucho cuidado en esta etapa, pues es cuando los pacientes pueden abandonar la terapia gracias a la ambivalencia planteada arriba.

El grupo en esta etapa, en lucha con las propias resistencias, hace un «tanteo» frente a la incertidumbre de que sucederá, de qué significará para cada uno de ellos la nueva situación que apenas ha iniciado. En este punto son frecuentes los argumentos de viajes, de largas esperas en una cola de gente, en una estación, etcétera. Temas que sirven, al mismo tiempo, para expresar las inquietudes frente a este «viaje» terapéutico que acaban de emprender y para iniciar el conocimiento del otro, de lo que los otros «esperan» del tratamiento y de dónde éste les puede «llevar» finalmente.⁴⁵⁹

Cuando el grupo ya se ha familiarizado con los aspectos prácticos de la Escenoterapia, comienza la etapa media, que se caracteriza por el cambio en la percepción del tiempo que ha de durar el tratamiento y que pasa a segundo término, mientras que en la etapa inicial y en la final el tiempo del tratamiento es una de las principales preocupaciones con respecto a la terapia.

⁴⁵⁸ *Ídem*, Pág. 87.

⁴⁵⁹ *Ídem*, Pág. 88

Esta cierta tranquilización del grupo respecto e los elementos que enmarcan la actividad, permite el abordaje más directo de estados afectivos concretos: argumentos y personajes que expresan la tristeza, la alegría, el dolor, el miedo, la soledad, el deseo, etc.⁴⁶⁰

Para este momento, se incrementa la espontaneidad en la fase de representación, lo que permite una mejor toma de conciencia; asimismo, los argumentos elegidos por el grupo se vuelven más complejos, lo que permite una mejor expresión de los conflictos planteados.

La etapa final vuelve a presentar la preocupación por el tiempo, pues se acerca el momento de separarse de las relaciones construidas a lo largo del proceso terapéutico, compañeros de grupo y terapeutas. En esta etapa, los escenoterapeutas buscan esclarecer los conflictos relativos a la separación terapéutica, además de que se plantean patrones para ser usados fuera de la terapia. Se espera que para esta etapa, el paciente haya obtenido un alto grado de insight.

La última sesión se caracteriza por incluir una evaluación en la que se toma en cuenta la resolución de objetivos planteados al inicio del proceso terapéutico, así como, el trabajo personal realizado dentro y fuera del grupo.

Al terminar se pueden anexar actividades individuales para dar una continuidad al tratamiento escenoterapéutico. En estas sesiones se observarán los cambios producidos, los progresos en el funcionamiento de la personalidad, además de terminar de resolver conflictos que no hayan concluido.

Estas dos terapias presentan una gran investigación con relación al paciente-actor, desarrollan todo su cuerpo teórico-práctico en torno a la figura de un «actor», y no desarrollan ni toman en cuenta el papel que juega el espectador dentro de sus teorías. Si acaso en el Psicodrama, el público juega un papel, pero no logra desarrollarse para causar una catarsis de acción, pues si acaso tendrá una catarsis junto con el grupo, lo que lo llevará a una superflua participación, tanto en el proceso como en el efecto deseado.

⁴⁶⁰ *Idem*, Pág. 89

2.3.3) Dramaterapia⁴⁶¹.

*Ni muy de prisa, ni poco a poco
el escenario lo cura todo...*
Victor Manuel San José. *No seré nunca juguete roto.*

Héctor Eduardo: niño de 4 años de edad es admirador del Hombre Araña (*Spiderman*)⁴⁶² en la ciudad de México hacia el año 2002. A Héctor le gusta jugar a que él es el superhéroe: brinca en los sillones, corre por el espacio, pelea contra sus contrincantes o se alía con alguno –pudiendo ser su madre, tíos, abuelos o bisabuela– y en lugar de telarañas utiliza sus “marradas” –pequeñas cuerdas–.

En este juego hay algo que nos atañe a todos: la capacidad de crear y dramatizar. El ser humano es una especie dramática, que requiere de la representación para poder vivir, imita, representa y juega varios papeles para poder desarrollarse a lo largo de su vida: *“El hombre surge de un mono que se volvió dramático, mímico, que aprendió a representar papeles. Siempre ha simulado ser más terrible o benévolo de lo que en verdad es, según el rito que ejecute, de acuerdo con el mito que encarna”*⁴⁶³.

Más que ubicar el nacimiento del teatro en una etapa histórica precisa, se le puede rastrear desde la primer etapa del desarrollo humano. Esto servirá para este fin.

Desde la concepción comienza el drama de la vida, el individuo cambia su espacio y crea un mundo en el interior de la madre, se convierte en la fuente de expectación⁴⁶⁴ y finalmente será capaz de percibir una serie de cambios que se dan a su alrededor.

A partir de entonces, comienza la vida dramática del individuo. Las relaciones sociales, biológicas y psicológicas se inician para concluir hasta el deceso.

⁴⁶¹ Psicoterapia que nombra al paciente como cliente, a comparación de otras psicoterapias, que le nombran paciente, sujeto, o individuo.

⁴⁶² Personaje salido del cómic norteamericano que posee cualidades arácnidas: trepa por las paredes, teje telarañas...

⁴⁶³ Delhumeau, *Op. Cit.*, Pág. 15.

⁴⁶⁴ Tomando la palabra en dos sentidos: un ente que causa expectativas y un ente que procura que le pongan atención.

Según Esslin, "*drama es acción mimética, acción dentro de la imitación o representación de la conducta humana*"⁴⁶⁵ y siguiendo con los razonamientos expuestos, el individuo representará toda la historia de la especie, ésa será su acción mimética, es decir, su drama. Es necesario recordar que los individuos reproducen ontogenéticamente la historia evolutiva de la filogenética.

Por otra parte, al decir que *el drama es necesario para vivir*, es hacer referencia al mecanismo de sobrevivencia del ser humano. Se dice que es un mecanismo de sobrevivencia porque le permite al individuo adaptarse a las situaciones y circunstancias que se le presentan, así como a sí mismo, en relación con los demás y también se adaptará a las modificaciones que se vayan presentando en su entorno.

El drama ha ayudado al ser humano a sobrevivir y esto se puede constatar en cualquier momento, por ejemplo, una persona cambiará su conducta si está con su madre; si convive con sus amigos, su amante o si está con sus subordinados. Su comportamiento cambia dependiendo de las circunstancias y de las situaciones.

Otro aspecto complementario es que según Phil Jones, "*dentro del drama existe un poderoso potencial para curar*"⁴⁶⁶. Es decir, afirma que mediante el drama el individuo podrá alcanzar bienestar psicológico, biológico o social.

Se podría ejemplificar con la tragedia griega o con los bailes o los rituales para honrar a algún santo, patrón, compromiso o manda en el ámbito de la iglesia católica así como la variedad de rituales chamánicos heredados de la magia... los cuales procuran un bienestar después de realizarse.

"*Se ha observado que el acto festivo de personas reuniéndose a través del drama y el teatro tiene una importancia social y psicológica*"⁴⁶⁷, y en esta idea se inserta la Dramaterapia. "*Considero –sigue Jones– que la Dramaterapia se origina a partir de estas creencias [Stanislavski, Artaud, Grotowski, Brook] que ven al teatro como necesario para vivir*"⁴⁶⁸. Tanto el Teatro como la Dramaterapia se refieren a las experiencias humanas.

⁴⁶⁵ Phil Jones, *Drama as Therapy*. Routledge, New York, 1996. Pág. 1

⁴⁶⁶ *Idem*.

⁴⁶⁷ *Idem*.

⁴⁶⁸ *Idem*, Pág. 4

Dramaterapia significa utilizar al drama de manera terapéutica: “el término *Dramaterapia se refiere al drama como una forma de terapia*”⁴⁶⁹. Otras definiciones de Dramaterapia son:

- ❖ “[La Dramaterapia] es una implicación en el drama con el fin de proporcionar salud”⁴⁷⁰
- ❖ “Por Dramaterapia se entiende el uso intencional y sistemático del proceso drama / teatro para alcanzar el crecimiento y cambio psicológico. Las herramientas derivan del teatro; las metas tienen sus raíces en la psicoterapia”⁴⁷¹. (Renée Emunah)
- ❖ “Dramaterapia es el uso intencional de los aspectos curativos en el proceso terapéutico”⁴⁷² (Asociación Británica de Dramaterapistas)
- ❖ “Dramaterapia es la aplicación específica de las estructuras teatrales y procesos del drama con una clara intencionalidad terapéutica”⁴⁷³ (Sue Jennings)

Estas definiciones revelan que la Dramaterapia busca producir un efecto curativo, es decir, mostrar o crear un equilibrio entre los tres sistemas que conforman al ser humano, el biológico, psicológico y social por medio del ejercicio de los elementos dramáticos.

Desde otro punto de vista de Carl Gustav Jung, la Dramaterapia se insertaría como terapia ya que es “una cuestión de tratamiento del desarrollo de las posibilidades creativas latentes en el paciente mismo”⁴⁷⁴, en esta definición la Dramaterapia encuentra eco, pues busca por medio de todos los elementos teatrales capacitar al individuo para que pueda desarrollarse de una mejor manera en su vida cotidiana.

La Dramaterapia se maneja bajo una premisa, que es que:

...no todo el arte es terapia. Esto no alude al arte hecho primordialmente con propósitos creativos, políticos y financieros. No busca hacer una patología del artista o la actividad artística, sin embargo, si reconoce que los procesos y productos artísticos

⁴⁶⁹ *Idem*, Pág. 1

⁴⁷⁰ *Idem*, Pág. 6

⁴⁷¹ Dramaterapia 2001. <http://www.Dramaterapia.cl/>. Página consultada el 17 de mayo de 2003, a las 2:15 a.m.

⁴⁷² *Idem*.

⁴⁷³ *Idem*.

⁴⁷⁴ Jones, *Op. Cit.*, Pág. 5

*tienen potenciales curativos y que si son trabajados de modos particulares en contextos específicos, el drama puede ser una terapia*⁴⁷⁵.

Si se viera al teatro tan sólo como una terapia sería un error o una tontería ya que se ignora otra de las funciones primordiales del Arte: crear el goce estético; sin embargo, es válido utilizar los componentes teatrales como herramientas terapéuticas.

Si una puesta en escena dispone del goce estético para generar un cambio, entonces se puede hablar de un teatro revolucionario, no en el sentido panfletario, sino en el sentido de transformación. Esto a su vez podría conducirnos a considerar el teatro terapéutico, recordemos a Bertolt Brecht.

Por eso la Dramaterapia se refiere al drama como terapia y no al teatro. Se deberá ponderar la diferencia entre estos dos términos:

- Drama es una parte del teatro que implica acción, un moverse a representar un rol o una situación.
- Teatro, por su parte, es un arte espacio-temporal que desarrolla un conflicto mediante la representación o drama de los actores.

Por lo tanto, la Dramaterapia utilizara a la acción como su principal medio encontrando su forma de trabajo en

*...los procesos dramáticos [que] son trabajados con modos que faciliten el cambio terapéutico. Estos modos son inherentes al drama y a las formas teatrales. La Dramaterapia centra y enfatiza los aspectos curativos del drama y el teatro...*⁴⁷⁶,

produciendo, además del goce estético, una expresión y sensibilidad para poder tomar conciencia. Por lo tanto, el teatro será terapéutico si se le da este enfoque, será terapia en medida que se respete su función artística. La Dramaterapia se refiere a los elementos componentes y auxiliares del drama, y al teatro como un producto acabado.

Apoyada en los elementos dramáticos, la Dramaterapia relacionará las circunstancias del individuo, su historia personal, su mundo interno y las situaciones o problemáticas que se le presentan en su experiencia actual o pasada, asimismo el aprendizaje obtenido en las sesiones de Dramaterapia.

⁴⁷⁵ *Idem*, Pág. 6

⁴⁷⁶ *Idem*, Pág. 5

El cliente busca alcanzar una nueva relación y perspectiva hacia los problemas o las experiencias de vida que lo han traído a terapia. El ánimo o el espíritu es encontrar en esta nueva relación una resolución, un alivio, una nueva comprensión o modos de cambio en el actuar...⁴⁷⁷

La Dramaterapia puede ser aplicada a cualquier persona de manera grupal o individual, y es empleada en centros familiares y sociales, prisiones, hospitales, escuelas, centros de trabajo, lugares de rehabilitación, etc. El proceso dramaterapéutico puede ser tomado por niños, adolescentes, adultos o ancianos. En resumen, se puede decir que la Dramaterapia está presente en muchos ámbitos del quehacer humano, y se puede aplicar para buscar un mejor desarrollo de los individuos en sus circunstancias.

El trabajo en la Dramaterapia es llevado por un guía, el dramaterapeuta, que está encargado de proporcionar al individuo diferentes opciones para mejorar su desarrollo dentro de su vida cotidiana, durante un número de sesiones que duran entre 40 minutos y una hora y media.

“Cada sesión consiste usualmente en una etapa de calentamiento que evoluciona hacia una exploración activa de las áreas que son problemáticas para los clientes seguido por el cierre de sesión”⁴⁷⁸, y que si lo comparamos con las demás terapias mantienen la misma estructura: un caldeamiento, el desarrollo del proceso terapéutico enfocado en el problema y por último el cierre de sesión.

Los problemas que puede abordar la Dramaterapia pueden ser de cualquier clase, pues *“el proceso principal involucra el comprometer al cliente con el área problemática a través de la forma y el trabajo dramático con el grupo y/o terapeuta”⁴⁷⁹*, cualquier problema puede ser resuelto mediante los procesos dramáticos. Esta etapa de la terapia se realizará en la fase de desarrollo de la Dramaterapia.

A *grosso modo*, se puede decir que los momentos en la Dramaterapia se dividen en tres: en la primer parte el individuo plantea la problemática, en la segunda fase se desarrolla la problemática al mismo tiempo que se buscan

⁴⁷⁷ *Idem*, Pág. 6

⁴⁷⁸ *Idem*, Pág. 7.

⁴⁷⁹ *Idem*

soluciones y en la tercer parte se evalúa el trabajo realizado así como los avances o retrocesos que el propio paciente junto con el terapeuta observó en el proceso dramaterapéutico. A continuación se presenta un cuadro con los diferentes pasos que integran la sesión de Dramaterapia.

Fases de desarrollo	Pasos de cada fase	Descripción de cada paso.
<i>Calentamiento</i>	Calentamiento	Donde se introducen los problemas a tratar en la sesión o donde el cliente expone sus logros o problemas de la semana. Sirve también para que el cliente o grupo se sitúe y prepare para el trabajo a realizar.
	Concentración	Es donde se empieza a entrar en materia y surgen las figuras o metáforas que nos ayudarán a construir el drama, improvisación o ejercicio que veremos en el siguiente paso.
<i>Desarrollo</i>	Actividad principal	Es donde se propone un experimento que tenga como objetivo principal reunir las figuras de conflicto tocados en los dos puntos anteriores.
<i>Cierre</i>	Cierre y descaracterización	Tiene por objetivo la verbalización de la experiencia y el llevar a el (los) cliente(s) a darse cuenta de los logros o bloqueos que tuvieron en el desarrollo del drama. La descaracterización por su parte permite a los clientes a regresar a su flujo cotidiano.
	Concreción	En esta etapa se resume lo visto en la sesión y se [proponen] los compromisos. ⁴⁸⁰

*“La Dramaterapia toma lugar dentro de límites claros que protegen el espacio terapéutico”*⁴⁸¹, es decir, se desarrolla dentro del lugar destinado para la terapia, respetando el rol del terapeuta y del paciente.

En lugar de hablar de transferencia, la Dramaterapia, utiliza la proyección dramática como uno de los procesos básicos, pues gracias a ella, *“El cliente se*

⁴⁸⁰ Tomado de Moreno Serena, Ulises. *Modelo para un teatro terapéutico indirecto. Apuntes para una teoría*. Manuscrito. S. p. i.

⁴⁸¹ *Idem*

*ve envuelto emocional e intelectualmente en la búsqueda de problemas dentro de las formas dramáticas, tales como los personajes, los materiales de la obra o las marionetas*⁴⁸², es decir, que esta terapia utilizará los elementos dramáticos, no en un sentido teatral, sino en un sentido terapéutico mayoritariamente.

El fin de la Dramaterapia es conseguir un cambio en las experiencias conflictivas del paciente, efecto que se dará al final de la terapia, *“Este cambio es debido al uso de los procesos dramáticos para expresar y explorar (para transformar) el material del cliente*⁴⁸³, lo que incluye las relaciones creadas a lo largo del proceso dramaterapéutico. Para que este cambio sea visible es necesario que el paciente explore sus problemas creativamente.

La creatividad es un factor importante para cualquier terapia, sobre todo en las de carácter expresivo, pues solucionan problemas por medio de la expresión, y en la manera de hacerlo entra el papel de la creatividad. La Dramaterapia ofrece un campo abierto para explorar cualquier técnica o proceso dramático que pueda ayudar a los individuos a producir alguna transformación benéfica para su propio desarrollo.

Para ayudar a que el cliente por medio de esta terapia llegue al cambio deseado, se utiliza la creatividad de los procesos dramáticos y se aplican con un fin meramente terapéutico. El proceso dramaterapéutico se divide en sesiones, las cuales incluyen un gran repertorio de procesos dramáticos que permiten al individuo la expresión creativa de aquello que le aqueja. Cabe destacar que estos procesos tienen diferentes potenciales terapéuticos, por lo que son utilizados para diferentes pacientes. Jones menciona varios de ellos:

- ❖ *Uso de papeles escritos y personajes creados, la improvisación de uno mismo en situaciones ficticias para poder explorar experiencias de vida.*
- ❖ *El uso de materiales tales como objetos, juguetes pequeños y marionetas para trabajar con sentimientos, relaciones o experiencias problemáticas.*
- ❖ *El uso del cuerpo en forma dramática por medio del disfraz, enmascaramiento, mímica o el arte de la improvisación para explorar el self [yo], la imagen, la relación.*

⁴⁸² *Idem*

⁴⁸³ *Idem*

- ❖ *El uso de libretos, historias, mitos que evocan **act out**, temas, cosas personales o material arquetípico con miras a la exploración de los problemas.*
- ❖ *La creación de rituales dramáticos para trabajar con áreas de la experiencia.*
- ❖ *El movimiento a través de diferentes etapas de desarrollo dramático para asistir en la evolución de diversos modos de relacionarse con uno mismo y con los otros.⁴⁸⁴*

“La Dramaterapia se construye sobre los aspectos curativos que están presentes en las actividades dramáticas y teatrales”⁴⁸⁵; y para desarrollar este potencial terapéutico se utiliza a la creatividad, el juego y el drama como bloques de construcción terapéuticos, pues mantienen al hombre en contacto con su yo (self), ya que estos bloques logran un mejor desarrollo en el proceso terapéutico.

Hay varios autores (Klaesi en 1922; Müller-Thalheim en 1975) que postulan que la creatividad tiene dentro de sí procesos inherentes de autocuración, pues el resolver problemas hace que el individuo se acerque a una confrontación con su yo, y al lograrse esto, se puede desarrollar mejor en su medio.

Müller-Thalheim *“sugieren que la expresión del material y emociones problemáticas a través del arte cambia la relación hacia los problemas o sentimientos”⁴⁸⁶*, entrando en acción la creatividad, pues la terapia es una forma metódica de aplicar la creatividad a la resolución de problemas de carácter biológico, psicológico y social. Es menester mencionar que el arte es un conjunto de problemas resueltos con diferentes técnicas para propiciar un fin estético, radicando en ello otro de los potenciales terapéuticos que tiene el arte, la exploración para la resolución de problemas y conflictos.

Cuando *“El miedo real es convertido en miedo ficticio”⁴⁸⁷* es más fácil enfrentarlo y trabajarlo por medio de exploraciones verbales y corporales, ya que está presente la condición «como sí»; y además de implicar un alto grado de compromiso se traspasan las barreras que producen los bloqueos para adaptarlas a la situación por la que atraviesa el individuo.

⁴⁸⁴ *Ídem*, Pág. 8

⁴⁸⁵ *Ídem*.

⁴⁸⁶ *Ídem*.

⁴⁸⁷ *Ídem*.

El arte equilibra al individuo mediante la contraposición *del sentido y el sin sentido, el orden versus el desorden*, ofreciendo un estado de salud en el que conviven la tensión y la distensión, dicotomías necesarias para la supervivencia.

Dentro de las investigaciones que han arrojado estas nociones sobre la actividad artística, existen algunos puntos que han sido desarrollados por la investigación empírica y que son empleados por la Dramaterapia, tales como: *“el potencial curativo inherente al proceso creativo, la noción lúdica, y la creación de representaciones ficticias de las emociones como útiles en el proceso curativo de la terapia”*⁴⁸⁸, y que son aprovechadas para obtener una transformación en la adaptación del cliente a su entorno.

El teatro y la psicoterapia tienen desde sus orígenes conocimientos y necesidades similares, pues los dos *“envuelven una relación entre la fantasía y la realidad, la manipulación de objetos internos y de imágenes, así como la creación de un «como si» y un escenario en términos de tiempo y espacio”*⁴⁸⁹, no obstante, estas relaciones no son reconocidas ni exploradas por la mayoría de los psicoterapeutas, excepto por la Dramaterapia, la cual encuentra dentro de esta analogía un amplio campo de aplicación de los procesos dramáticos a la curación si se le da esta función al teatro.

Hay que resaltar que *“la Dramaterapia es más que un conocimiento de las conexiones existentes entre la terapia y el teatro”*⁴⁹⁰, de esta correspondencia utiliza los elementos dramáticos pertinentes para la resolución de la problemática de cada cliente.

El drama se convierte en terapia cuando la relación entre fantasía y realidad se utilizan para confrontar al cliente de manera terapéutica. Esta paradoja fantasía-realidad se encuentran en el teatro y en la Dramaterapia, pues las dos consideran al drama como necesario para la existencia.

*“En la Dramaterapia la paradoja «¿qué es lo ficticio y qué es lo real?» es crucial para la eficacia de esta terapia”*⁴⁹¹, siendo esta la forma de

⁴⁸⁸ *Idem.*

⁴⁸⁹ *Idem*, Pág. 9

⁴⁹⁰ *Idem.*

⁴⁹¹ *Idem.*

confrontación que se utiliza para que el yo adquiera conciencia y logre el cambio propuesto en la terapia. La Dramaterapia no hace la diferenciación entre la escena y la cotidianidad, sino que las envuelve en la vida misma. Esta terapia no provoca una experiencia confusa patológica en el cliente, puesto que desde el inicio del proceso terapéutico debe ser clara la separación entre el teatro, la vida cotidiana y el momento de terapia.

Del resultado de la contraposición de la ficción –fantasía construida en una realidad– con la realidad, es decir, los mundos dramáticos; se producirá el cambio que afectará la vida del paciente, dentro de la terapia y fuera de ella.

La Dramaterapia puede ser utilizada por cualquier corriente psicológica, ya que su base teórica se basa en tomar *al drama como necesario para vivir*, por lo que puede ser aplicada en las diversas orientaciones psicoterapéuticas, dependiendo de la corriente que se elija la definición salud-enfermedad, así como la clasificación psicopatológica utilizada. Se puede decir que la Dramaterapia es una herramienta utilizada por los psicoterapeutas para lograr el balance en el sistema biológico, psicológico y social.

El drama y el teatro son actividades sociales. Tanto O'Neill como Lambert han dicho que una faceta importante del drama es su característica social y que envuelve «el contacto, la comunicación y la negociación del significado»⁴⁹²,

y esto es aprovechado por la Dramaterapia, porque el descubrimiento del significado y su respectiva comunicación se convierten, junto con la discusión, en parte esencial del proceso dramaterapéutico, haciendo efectiva la terapia para el cliente.

El significado adquiere un nuevo valor, pues es utilizado como la fuente clarificadora del problema. Luego este significado se expresa dramáticamente, y el cliente –guiado por el terapeuta– llega a las conclusiones sobre lo que significa dentro del problema planteado al inicio de la sesión.

Entre la Dramaterapia, el significado y el cliente hay una relación intrínseca muy fuerte, que incluye diferentes alternativas:

⁴⁹² *Idem*, Pág. 13

- ❖ *Experiencias de vida son proporcionadas con suma validez por la representación dramática de ellas con y frente a los otros.*
- ❖ *Un trabajo dramático individual es reconocido y entendido por los otros. Los sentimientos y experiencias son representadas y enfatizadas por los demás.*
- ❖ *El proceso de entendimiento de los problemas de la vida por medio de convenciones que traen como consecuencia la creación de una relación vital entre las experiencias de vida del cliente fuera de la Dramaterapia y las convenciones en las que toma parte dentro de la terapia⁴⁹³.*

Para encontrar la relación entre las experiencias del cliente y el proceso dramaterapéutico se buscan las diferentes posibilidades de significación mediante el juego, la experimentación del espacio que en la Dramaterapia es creado.

Hay que resaltar que en la Dramaterapia el público se convierte en testigo, interactúa en la escena, *“implica el cambio de perspectiva, donde los participantes de la sesión son ambos, espectador, el que ve; y testigo, el que hace”⁴⁹⁴*, es decir, tomará un papel similar al coro griego, volviéndose así en un personaje moral que ayudará al cliente a lograr el cambio buscado en el proceso dramaterapéutico.

Ulises Moreno, arteterapeuta mexicano, propone un *modelo de teatro terapéutico indirecto* basado en la Dramaterapia.

Históricamente han existido distintos grupos que han intentado este camino [un teatro terapéutico indirecto], resultando de ello metodologías tan variadas como el Psicodrama, el teatro vivencial y ambientalista, la teatroterapia, las sesiones de liberación del Actor's [Studio], etc. Sin embargo, dichas investigaciones parten del ejecutante y tienen como fin a éste mismo, siendo él, el beneficiario único de dicha sesión terapéutica. Nosotros buscamos llevar estos beneficios al espectador sin que necesariamente el ejecutante haga una confesión personal⁴⁹⁵.

En otras palabras quiere decir que el ejecutante será el medio terapéutico que acercará al individuo a una cura dentro de su sociedad.

Este modelo parte de la idea de que dentro de una sociedad neurótica hay individuos que necesitan terapia, pero que se resisten para tomarla. Para

⁴⁹³ *Ibidem.*

⁴⁹⁴ Moreno Serena, *Op. Cit.*

⁴⁹⁵ *Idem.*

solucionar este problema se plantea que por medio del teatro terapéutico indirecto *“se de cuenta de su necesidad, de su desequilibrio, para que entonces busque la ayuda que necesita”*⁴⁹⁶.

Este modelo de teatro indirecto se basa en los siete géneros dramáticos expuestos por Erick Bentley y Luisa Josefina Hernández: tragedia, comedia, pieza, melodrama, tragicomedia, obra didáctica y farsa, los cuales reflejan a la sociedad. Es importante resaltar que los géneros dramáticos *“hablan, por su naturaleza, de diversos grados de represión que van del individuo a la sociedad o viceversa, según sea el caso”*⁴⁹⁷, es decir, todos se contextualizan en sus circunstancias y dependiendo de los valores existentes en el momento histórico, se hará patente la represión en mayor o menor grado, por ejemplo, la tragedia se circunscribe en la Grecia Clásica, época antigua, en la que el destino era lo que regía a la vida humana, y la represión dependía de los valores morales y éticos de la sociedad griega.

El modelo de teatro terapéutico indirecto se divide en varias fases. La primera es una investigación social sobre las necesidades susceptibles de someterse a una terapia indirecta, al finalizar se presenta un diagnóstico. Después se estructura el proceso creativo que va desde la elección de la obra, la integración de los actores, el diseño y realización de la producción, el diseño y creación de los personajes. El tercer momento importante es la presentación ante el público, donde se busca que esté en tiempo presente –aquí y ahora–; se expone y se desarrolla una situación y una metáfora; para concluir, con la confrontación en la obra y con el público. Se produce un cierre apropiado para anclar y producir un insight en el público.

En este modelo, la participación activa del público en el teatro se limita a un solo momento en el que se presenta *“un solo hecho significativo a todos los allí presentes”*⁴⁹⁸, y que es nombrado comunión.

⁴⁹⁶ *Idem.*

⁴⁹⁷ *Idem.*

⁴⁹⁸ *Idem.*

III. La participación del público en el teatro desde un punto de vista terapéutico.

Nos resulta fácil reconocernos a nosotros mismos en el protagonista.
Sigmund Freud.

3.1) El público participa...

La palabra *participación* significa “*tener parte en una cosa o tocarle algo en ella*”⁴⁹⁹, ayudar a conformar un todo. Desde sus inicios, el público teatral ha participado y ha formado parte del hecho escénico, sin el público muchas obras, experimentos e investigaciones no hubiesen visto la luz.

Es importante resaltar el papel que juega el espectador dentro de la representación dramática, pues quien además de recibir y resignificar el mensaje, adquiere un rol específico durante la representación. No se puede olvidar que todo teatro se produce para un público en un momento y lugar determinado.

Jerzy Grotowski al proponer que el público debe ser visto como un objeto más de dirección, concreta lo que se ha hecho durante años: cada época, cada director, cada montaje, cada representación y cada escena, incluyen al público de una forma diferente; y que va desde la simple expectación, la simple observación, hasta la inclusión del público como un actor más: nosotros somos partícipes de la historia, pues la formamos día a día, si aceptamos o rechazamos un acontecimiento estamos participando, aún si permanecemos en silencio, se participa indirectamente, ya que se acepta el acontecimiento –lo mismo que sucede en el teatro–.

El público teatral al ser parte de un sistema de comunicación no sólo adquiere el papel de receptor, sino el de emisor, pues también da una respuesta al mensaje emitido por el ejecutante. De esta manera se cierra el circuito de la comunicación: “*la gestación del hecho teatral, que se inicia con la selección y la lectura del texto por parte del director de escena, y que concluye*

⁴⁹⁹ Ramón Sopena, *Aristos, diccionario ilustrado de la lengua española*. Sopena, España, 1968. Pág. 450.

con la recepción, y por lo tanto, la interpretación de esa escritura escénica, efectuada por el espectador⁵⁰⁰.

La respuesta de cada espectador será emitida de diferente manera, y que puede ser desde un cambio fisiológico –frecuencia cardíaca, respiratoria, dilatación de las pupilas, postura, gesticulación...–; hasta una respuesta abierta y directa, es decir, que el espectador salga del anonimato y se incluya dentro de la acción escénica como un personaje más, y que de esta manera pueda modificar el discurso teatral.

Por consiguiente, la participación del público en el teatro se producirá en tres niveles distintos: la primera es la *perceptual*, donde el individuo sólo recibe la información proporcionada por el intérprete, y su respuesta es en un nivel fisiológico. En este nivel participativo, el espectador sólo se divierte, es decir, realiza un ejercicio de emociones y sentimientos íntimamente ligados a su historia personal.

Este nivel de participación se puede encontrar generalmente en las grandes producciones del teatro comercial, donde se mete una gran cantidad de espectadores a un patio de butacas, y que simplemente se diviertan. En este teatro no importa la ganancia que el público pueda tener, por ende, no importa el rol que los espectadores asuman en el hecho escénico, sino el dinero que puedan dejar en la taquilla. Para eso, se presentan a actores de televisión, a las “estrellas” del canal quienes pueden y logran abarrotar una sala durante una larga temporada o varias.

El segundo nivel participativo, es el nivel *psicológico*, en el que se busca que espectador se comunique con su espíritu, es decir, que el intercambio de mensajes sea mediante la identificación, proyección, aceptación, confrontación y sublimación de aquellos conflictos expuestos en escena.

La testificación es una manera en como el público participa psicológicamente, ya que se vuelve parte del hecho escénico, da respuesta a una exposición crítica de lo que es el ser humano. Este tipo de participación, está íntimamente ligada con el rito y el sentido religioso, ya que se observa para cambiar y difundir. Un ejemplo de esto, es la misa católica, donde un

⁵⁰⁰ Anne Ubersfeld, *La escuela del espectador*. P. A. D. E. E., Madrid, 1997. Pág. 10

hombre realiza un ritual que conmemora la pasión y muerte de Jesucristo; mientras tanto, los demás partícipes se convierten en testigos que habrán de difundir y aplicar en su vida cotidiana el mensaje recibido mediante el sacerdote.

La conmiseración es otra forma de participación psicológica, donde los espectadores observan el hecho escénico y se conmueven de aquello que ven. En este tipo de participación importa la empatía creada entre los intérpretes y el público, para que se pueda producir. Cuando el espectador se conmueve del personaje y se identifica con él, provocará un cambio en sí mismo.

El tercer nivel participativo es la participación *física*, donde interviene la psique y el cuerpo del espectador. Este nivel es el más difícil, pues requiere una gran preparación de los ejecutantes donde haya apertura hacia nuevas experiencias en el hecho dramático, así como una desarrollada habilidad para improvisar.

Por parte del espectador, se requiere un caldeamiento que le permita integrarse a la forma dramática propuesta en el montaje escénico. Después de este *caldeamiento* se necesita que el público se confronte consigo mismo para que se libere y pueda evitar los bloqueos que no le permiten expresar lo que siente en escena.

La participación física del espectador requiere de un gran cuidado, pues es necesario estudiar una amplia gama de posibilidades que les permitan sentirse seguros a todos los partícipes del hecho teatral.

La participación física del público en un montaje escénico se dividiría de la siguiente forma:

- Juez y parte
- Personaje
- Director-dios.

Los nombres han sido tomados en cuanto a la función que el público adquiere durante su participación en la obra.

- **Juez y parte.**- Este tipo de participación, también la llamaría de palero, requiere de las respuestas del público. Las respuestas del público son guiadas por los ejecutantes, y son limitadas. Por ejemplo en

El ataque de Fer Lucy, una pastorela escrita por Diana Zetina, Fer Lucy, el diablo, trata de describir a su ayudante, una diabla que carece de todos los encantos femeninos; entonces el diablo pide ayuda al público:

Fer Lucy.- Por supuesto. Mirate. Mejor no. Eres un encanto. Tan fuerte, (Preguntándole al público) tan... tan... tan... roja... el rojo es un color sexy, y toda tú eres así, tus ojos, tus uñas... los dientes... debes visitar un dentista... tu ropa. Eres tan fashion, pretciosa. El prototipo de chica ruda... las chicas rudas son sexy... No te quites el rebozo. Ya te dije, mixterio. Esa es la clave.

Esta participación requiere un espacio que tenga unos límites claramente definidos, donde el público y los ejecutantes tengan su espacio. Un ejemplo de este tipo de participación es *Divino Pastor Góngora*, donde el intérprete inquiría al público, los hacía pararse, cantar, bailar y aplaudir, todas estas acciones realizadas desde cada butaca.

- **Personaje.**- Cuando un actor solicita a los espectadores una actuación especial durante la representación y el público adquiere el rol dramático de un personaje. El público ha de ocupar un lugar dentro del escenario, y los ejecutantes le solicitan al público que sea parte de la obra como un personaje.
- **Dios-director.**- Este tipo de participación propone al público modificar la acción escénica en el momento en que crea conveniente. El espectador adquiere una total responsabilidad como actor. Este tipo de participación es la más difícil de controlar, por lo que requiere de una mayor preparación, pues nunca se saben las respuestas que ha de tener cada espectador durante el desarrollo del montaje. El área del público debe incluirse dentro de la acción dramática, de forma que en el momento en que cualquier espectador lo desee pueda cambiar de lugar, incluirse en la acción, modificar alguna escena, etc. Un ejemplo de este tipo de participación es el montaje de Richard Schechner:

Dionysus 69, donde el público podía ubicarse en cualquier lugar y participar en cualquier momento; en una función, los espectadores tomaron al personaje y lo sacaron por las calles:



501

Los tipos de participación planteados anteriormente requieren de un espacio propicio para ello, de hecho cualquier espacio puede servir para que el público participe, siempre que el director, junto con los ejecutantes lo propongan.

Siempre que se realiza un montaje se debe tomar en cuenta el tipo de espacio que se requiere para la obra, y en la elección del espacio se debe tener en cuenta la presencia del público. Por ejemplo, Peter Brook en sus montajes ha utilizado una alfombra donde los ejecutantes realizan sus acciones, fuera de ese lugar, el espacio puede ser utilizado de cualquier manera.

Se pueden utilizar espacios creados especialmente para la representación teatral, tales como teatros a la italiana, carros medievales, isabelinos, arena o herradura, donde hay zonas específicas para que el público se ubique y los actores realicen su trabajo.

Hay otro tipo de espacio, a los que llamo alternativos, y que no fueron construidos con una función teatral específica, sino que son lugares adaptados para la escena. Se han utilizado una infinidad de espacios tales

⁵⁰¹ The Performance Group, *Dionysus in 69*. The Noonday Press, USA, 1970.

como: cocheras, departamentos, camionetas, cementerios, embarcaciones, etc.

Junto con el espacio escénico han de considerarse las relaciones humanas que se desprenden del hecho escénico. Cuando el público participa en el teatro, no sólo se relaciona con los actores, además mantiene lazos consigo mismo, con los demás espectadores y con la sociedad en general.

El actor y el espectador mantendrán un contacto desde que inicia la función teatral. Los actores son los encargados de proponer todo lo necesario para que el espectador logre participar de manera adecuada, según lo planteado por el director:

...lo que la relación del teatro con su público no se establece a partir de un producto artístico que se ofrece en el mercado simbólico, sino que estas relaciones están implicadas desde la concepción misma de la obra y durante la trayectoria toda de su puesta en escena⁵⁰².

El espectador, además de relacionarse con el actor, se relaciona consigo mismo, pues desde los orígenes del teatro se plantea una catarsis, que es un contacto con uno mismo. Uno puede proyectarse e identificarse en lo que es mostrado por los actores, y es cuando comienza un diálogo interno, entre mis deseos y mis bloqueos, aquello que reprimo. Esta relación le permite al espectador crear conciencia sobre algún problema.

La relación que se da entre espectadores inicia cuando los individuos llegan al teatro, con un nombre propio. Al acceder a la sala y al inicio de la obra, ese conjunto de individuos con nombre propio se transforman en una masa anónima, que está a merced de los estímulos provocados por los actores. Es necesario recordar la catarsis en la tragedia griega, donde toda la masa era capaz de liberar una gran energía, que era percibida por todos, según algunas descripciones que nos han llegado hasta la fecha. Finalmente, cada espectador regresa al punto de partida, se vuelve a colocar su nombre y adquirir su máscara social, para regresar a su casa.

La relación más fuerte que puede existir en una obra teatral, es la relación del individuo –ya no importa que sea actor o espectador– con la sociedad. Una

⁵⁰² Jiménez, *Op. Cit.*, Pág. 34.

obra de teatro es una exposición crítica de las posibilidades del ser humano, y esto es producto de la sociedad, que es criticada por los partícipes del hecho teatral. Por ende, el teatro en sí es un cúmulo de relaciones, donde un individuo puede participar en la transformación de su sociedad.

Las relaciones del público en el teatro, y la participación del público en el hecho escénico, también se producen en dos momentos distintos: "*ex-teatrum*" e "*in-teatrum*".

Con *ex-teatrum* me refiero a la participación del público fuera del espacio escénico, desde que el espectador toma la decisión de ir a ver una puesta en escena, compra el boleto para el acceso a la obra, espera la entrada al teatro, sale del teatro, y en algún momento, se dirige a comentar la obra.

Estas acciones son realizadas en algún momento por la mayoría de los espectadores. Todas ellas se dan fuera del teatro, y todas conciernen al mismo acontecimiento, cada una de estas acciones influyen para que el público participe. Por ejemplo, cuando en la taquilla nos recibe una gorda agresiva, nuestra estancia en el teatro no es tan placentera como cuando nos atiende una agradable muchachita con sonrisa.

Las acciones que se realizan fuera del teatro influyen para que el público pueda participar de la forma deseada, por ello, deberán contemplarse dentro de un proceso de montaje escénico.

El momento de participación *In-teatrum*, o dentro del teatro, es cuando el espectador ocupa su lugar en la zona para público y cuando inicia la obra, su permanencia ahí, hasta su salida al fin de la obra.

Cuando hay una participación activa es necesario que los espectadores tengan tres etapas de desarrollo dentro del hecho teatral: al inicio debe haber un caldeamiento, que le permita al público saber las reglas del juego. Posteriormente, una etapa en la que se desarrollan todas las acciones planteadas por los actores, se desatan todos los conflictos y se confrontan las distintas perspectivas de los ejecutantes. Finalmente, un momento de cierre en el que se evalúan los conflictos y problemas desarrollados durante la obra.

Estos momentos deberán ser tomados en cuenta desde la propuesta de dirección, pues podrá ayudar para que la participación del público se produzca, con seguridad y confiabilidad.

Todos estos elementos de la participación del público en el teatro tienen una función, es decir, un para qué. Según lo que he analizado durante el presente trabajo puedo decir que hay cuatro finalidades para hacer que el público participe:

1. *Diversión.*- Esta finalidad busca que los individuos sólo se diviertan, siendo éste el único beneficio que le provoque el participar en el hecho teatral.
2. *Comunicación.*- La finalidad de la comunicación propicia una reintegración de la obra, que el público pueda comunicar aquello que siente, piensa, cree y opina, para que se pueda estructurar el mensaje dentro de una situación determinada.
3. *Comunión.*- El público estará en contacto pleno con los demás individuos [Actores y espectadores], para compartir en algunos momentos el ser, así se conformará una común unión.
4. *Testificación.*- Esta finalidad requiere que el público sea testigo de aquello que observa para su posterior difusión en la vida cotidiana, y no como un panfleto, es decir, no divulgarlo con palabras, sino con acciones.

3.2) Modelo terapéutico de la participación del público teatral

La participación del público en el teatro desde un punto de vista terapéutico necesita unir la teoría con la práctica teatral; por consiguiente, en este capítulo propondré un modelo terapéutico en el que se resalte la función psicológica del teatro.

Esta propuesta está basada en el marco teórico presentado en los primeros capítulos, la cual integra varias corrientes de pensamiento que van desde Aristóteles hasta Grotowski y de Freud hasta Vigotsky. Asimismo, propone integrar la terapia de un público en el desarrollo de una puesta en escena.

Esta propuesta contempla al teatro como la exposición crítica de las posibilidades humanas en un tiempo y espacio para la liberación del ser mediante la relación entre el ser creativo [dramaturgo, director, productor y actor] y el ser receptor del hecho teatral [espectador].

Insisto que es una exposición porque se muestra un hecho, un acto, un momento o un estado de ánimo con la perspectiva del intérprete, de ahí proviene la característica crítica de dicha exposición teatral. Esta crítica expuesta se realizará desde el punto en el que se encuentre el individuo, tanto en el espacio, el tiempo y el estado psicológico que esté viviendo, ya que la percepción es distinta en cada punto.

Por posibilidades humanas me refiero a todo aquello que el ser humano puede lograr: ser, sentir, pensar, actuar y creer. Estas posibilidades deben ser coherentes entre sí, es decir, que el individuo guarda correspondencia entre los elementos mencionados anteriormente. La coherencia es un elemento que debiera estar presente en un ser humano, donde existe una equivalencia entre los ámbitos expuestos y la historia personal de cada individuo.

Esta exposición de las posibilidades humanas se realiza en situaciones y circunstancias provenientes de la dramaturgia literaria, escénica y actoral, o sea, de los emisores del mensaje teatral [el dramaturgo, el director, los diseñadores, los realizadores y los actores].

Resulta reiterativo afirmar que el teatro requiere de un tiempo y un espacio para que pueda desarrollarse; en esta definición de teatro, me refiero al espacio y al tiempo en que se desarrolla la comunión entre el actor y el espectador y a las circunstancias en las que se desarrolla la acción dramática.

Expuse la catarsis y la liberación del ser en el capítulo anterior, que se puede producir mediante la conmoción, la risa, la reflexión... Este acto es interno e inconsciente, que deriva en un acercamiento hacia sí mismo. Es por esto que propongo la liberación del ser como un elemento más de mi definición de teatro.

Estos elementos se conjuntan en la relación planteada por el intérprete y el espectador. Tras el intérprete, se encuentra el grupo de creativos que exponen críticamente su posibilidad mediante el medio que cada uno utilice

para expresarse: elaboración del texto, la dirección escénica, el diseño y realización de escenografía, utilería y vestuario, composición y ejecución musical... Cada uno de ellos se comunicará con los espectadores mediante el actor quien dota de significado cada elemento propuesto por los creativos, o sea, el actor dará una carga dramática a cada signo que intervenga en escena.

La relación entre el intérprete y el espectador estará condicionada a las siguientes acciones [las cuales pueden variar dependiendo la propuesta escénica, pero en este análisis se maneja el teatro ortodoxo]:

ACTOR	Interpreta	→	Significa	→	Emite críticamente
PÚBLICO	Percibe	→	Resignifica	→	Interpreta críticamente

Cuando estas acciones son realizadas llegará el momento en la obra en que haya una comunión entre el intérprete y el espectador, pues será un momento de común unión entre todas las partes.

Para que el teatro exista requiere de dos elementos como mínimo: un expositor y un receptor, tal y como lo ha referido Peter Brook: *“Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral”*⁵⁰³.

He mencionado que el intérprete se expone mientras que el espectador perciba dicha exposición y responde mediante algún signo, que puede ser desde un cambio fisiológico tal como alteraciones en la frecuencia cardiaca y respiratoria, hasta el grito, la risa, el llanto y la catarsis.

A pesar de que ésta es mi propuesta teórica no aspira a convertirse en un recetario teatral, sino que simplemente es el resultado del análisis y del estudio de lo ya expuesto en los capítulos anteriores.

Una obra dramática que se proponga exaltar la función psicológica y terapéutica del teatro quizás podrá experimentar con el siguiente modelo. Los momentos de montaje comienzan desde la elección de la obra o proyecto, hasta la evaluación posterior a la última presentación de la puesta en escena.

Dichos momentos son:

- Elección de la obra
- Análisis de texto

⁵⁰³ Brook (1968), *Op. Cit.*, Pág. 11.

- Trabajo de dirección
- Estructura de la obra y presentación del proyecto
- Evaluación al finalizar el proyecto

Los primeros cuatro momentos corresponden al proceso de montaje escénico, que es la fase preparatoria para la obra teatral con una función terapéutica, pues en este momento se plantea el proyecto, la obra, su objetivo, el público al que va dirigida, la manera en que ha de desarrollarse, así como el proceso propio del montaje escénico.

3.2.1) Elección de la obra

Al elegir una obra de teatro también entran en juego y deben estudiarse las motivaciones personales del director, las motivaciones propias del grupo así como los intereses del público. Es importante que estos tres puntos converjan para que exista un compromiso con lo que el hecho teatral.

Al elegir una obra también se elige la historia que queremos contar; pero algo que ayudaría en dicha elección, sería el plantearse un problema que exista en la sociedad que produce el montaje teatral. Es conveniente retomar temas, problemas y referentes cercanos a la comunidad a la que va dirigida la obra en cuestión.

Esta sugerencia no significa que olvidemos las obras con temas universales, que pueden ser releídas y montadas bajo esta perspectiva. Sólo creo que debemos tener cuidado de no caer inconscientemente en la ilustración de textos; tampoco, montar un clásico por el sólo hecho de serlo, ya que se corre el riesgo de alejar al público con una obra diletante sin ninguna propuesta pertinente que permita a los espectadores recrearse en el hecho escénico, esto es, una obra recitada sin más trasfondo que lo dicho por el autor, carente de una exposición crítica por parte de los ejecutantes y con una recepción con ruido en la percepción de los espectadores.

Al momento de elegir la obra, se debe clarificar el objetivo y propósitos del montaje, ya que esto nos permitirá planear, prever y controlar actos en el desarrollo de nuestra puesta en escena. Cuando se tiene claro el objetivo,

resulta más fácil tomar decisiones en caso de que exista algún percance o eventualidad.

El objetivo o propósito de la puesta en escena se puede encontrar al intentar responder la pregunta *¿Para qué?* De esto derivará una respuesta funcional, o sea, que en la práctica se pueda aplicar el objetivo que se pretende lograr con la obra teatral.

Sin importar el tipo de teatro que sea, se pueden incluir elementos de esta propuesta, pues en ningún momento contradicen el trabajo de cada director. Asimismo, se debe tomar en cuenta que lo que se pretende resaltar es la función psicológica y terapéutica propia del teatro, liberar al ser humano de algunos bloqueos que posea; y esto se puede lograr mediante cualquier propuesta escénica.

Además del objetivo, es menester que sepamos a quién se dirige nuestro montaje, porque de esa manera sabremos el modo en que ha de desarrollarse el montaje escénico. Cada público es distinto, no es lo mismo presentar una obra infantil a un público adolescente, ni una obra con sexo explícito a un grupo de niños de diez años.

Al respecto considero pertinente incluir el estudio del tipo de público al que se dirige nuestro montaje en la elección de la obra porque es donde se analizan los intereses de cada participante del hecho teatral. Lucina Jiménez comenta que: *“Los públicos no son un elemento externo ni posterior a la creación teatral, sino que son constitutivos del hecho teatral y partícipes activos de la construcción de la teatralidad”*⁵⁰⁴.

Cada director estudia al público al que dirigirá su montaje escénico. Dicho estudio puede realizarse por las edades de la población, puntos de interés, orientaciones ideológicas, políticas, sexuales o religiosas. De esta manera, el montaje satisfará un mayor número de necesidades en el público. Para que este estudio tenga validez durante el proceso de montaje es menester que el director perciba la obra desde el punto de vista del espectador:

DIRECTOR		OBRA		PÚBLICO
Espectador imaginario	→	Mensaje	→	Espectador real

⁵⁰⁴ Jiménez, *Op. Cit.*, Pág. 293.

Se insiste en la conveniencia de que el director y su equipo estudien al público al que se dirigirá la obra que están por montar, además de los intereses y problemáticas que afectan directamente a la población en que se producirá el montaje escénico.

3.2.2) Análisis del texto

Después de clarificar estos puntos, se sugiere que se proceda al análisis del texto, el cual depende de la forma de trabajo de cada creador teatral. Para ello se puede utilizar la técnica de análisis dramaturgico que más funcione para alcanzar los objetivos del grupo: el psicoanálisis, la semiótica, la bioenergética, los esquemas actanciales, estructuralismo, marxismo... Si se desea resaltar la función psicológica del teatro, es necesario que se estudie el texto tomando en cuenta:

- SEMIÓTICA.- Signos y símbolos que afectan la codificación y decodificación en el proceso de comunicación teatral. Se debe tomar en cuenta, además, la *Proxemia* como un elemento que comunica intrínsecamente.
- PSICOANÁLISIS.- Momentos dramáticos en que se propicia una mayor proyección de las pulsiones reprimidas con aquello que se está observando y sintiendo.
- BIOENERGÉTICA.- Gestos y expresión corporal que se puede generar como algún signo o símbolo.

Todo este análisis deberá reflejarse en acciones perceptibles por el espectador, que pueden ser internas – psicológicas, externas – físicas, o acciones que se relacionen ampliamente entre el interior y el exterior humano.

El análisis de texto debe ser aplicado por cada creador (director, diseñadores, realizadores, ejecutantes...). Se sugiere que los actores utilicen acciones para analizar el texto mediante exploraciones, las cuales ayudarán para que el ejecutante construya su personaje (según la teoría de Constantin Stanislavski), libere sus propio bloqueos (bioenergética, Grotowski, Schechner, Valencia...).

Por lo tanto, el análisis del actor dependerá del análisis que maneje, incluyendo la acción como un método que lo aproximará a la problemática de la obra.

3.2.3) Trabajo de dirección

La dirección o dramaturgia escénica debe coordinar todos los momentos y elementos del hecho teatral.

Así, cada creador se expondrá críticamente bajo la supervisión del director, quien es el que proporcionará la unidad de la puesta en escena.

El diseño y la realización de la producción deberán servir para alcanzar los objetivos y propósitos del montaje escénico, permitiendo que la relación entre el actor y el público se desarrolle. Por ende, la producción deberá ser cuidada en función de lo planteado en el análisis de texto, asimismo, el director junto con los demás creativos, principalmente los intérpretes, deberán proporcionar un significado dramático preciso a cada elemento que aparezca en la obra teatral.

La mayoría de los estilos teatrales que fueron expuestos en el primer capítulo, coinciden en que las puestas en escena deben poseer unidad y organicidad, es decir, que se conforme un organismo donde cada elemento tenga una función específica dentro de la acción dramática. Todos los elementos que sirven para transmitir el mensaje o para exponer críticamente la posibilidad humana, han de ser controlados, manejados y previstos por el director quien proporciona unidad y organicidad al conjunto.

Un elemento que debe ser contemplado desde que el montaje se genera, es el público, quien deberá ser atendido en gran medida, pues es para quien se trabaja. Además “el director ejerce el papel de intérprete o espectador profesional al diseñar y construir la obra”⁵⁰⁵, ya que es quien observa, manipula y controla los elementos del hecho escénico desde una perspectiva similar a la del público.

Por lo tanto, durante el montaje, el director también debe procurar una dramaturgia para el espectador, puesto que es un elemento más de la

⁵⁰⁵ *Ibidem.*

dirección escénica. El director debe cuidar y retener la atención del espectador sobre el hecho teatral desarrollado en el espacio escénico; para ello, el que conoce bien los elementos de la obra y del montaje que carga un significado especial a ciertas partes de la puesta en escena que lo requieran para obtener el resultado deseado.

Se aclara que se pueden utilizar algunas de las técnicas expuestas en el primer capítulo de este trabajo siempre que favorezcan el propósito deseado para el montaje teatral en cuestión.

3.2.4) Estructura de la obra

Ahora bien, el director deberá procurar que la obra de teatro posea la siguiente estructura para que se resalte la función psicológica y terapéutica del teatro:

- 1°. Caldeamiento
- 2°. Desarrollo
- 3°. Cierre

1° En el **caldeamiento** se buscará sensibilizar al público con el problema expuesto, tratando de eliminar algún bloqueo existente y brindando la confianza de que se habla de una obra teatral en la que se expone una posibilidad por un ser humano. Por ejemplo, los elementos del Teatro Épico podrían servir para lograr este objetivo: si el montaje fuera *Tito Andrónico* de William Shakespeare, quizás se podría empezar por un letrado con las palabras: “*venganza, violación, asesinato y muerte*” las cuales sintetizan la obra y funcionarían para que el público tuviera los referentes necesarios para relacionarse con los temas principales de dicha tragedia, asimismo, provocarían un distanciamiento con los conflictos expuestos.

Por otra parte la música, un narrador o los sueños inducidos son elementos que pueden ayudar a que el espectador se sensibilice con el tema; pues la música es un lenguaje fácil de reconocer, las palabras poseen una función cognitiva muy precisa [que junto con las imágenes son la base del

pensamiento], por lo que también se sugiere que sean utilizadas para la sensibilización del público.

Los sueños inducidos deben ser cuidados y probados por un profesional, pues se puede destapar algún conflicto reprimido, lo cual, en lugar de ayudar podría perjudicar el desarrollo de la obra; por consiguiente, para hacer uso de este recurso deben tomarse en cuenta las siguientes recomendaciones:

- Debe ser una inducción superficial, procurando evitar penetrar en un problema que pueda sensibilizar algún afecto reprimido.
- El desarrollo de la inducción será breve procurando dejar al público con los ojos abiertos para que no haya una introspección profunda.
- Utilizar música e imágenes sugerentes del conflicto, evitando que sean percibidas explícitamente. Para esto sugiero que se utilicen metáforas como el medio para sensibilizar.
- Probar la inducción con grupos control desde los ensayos.
- El guía del sueño inducido debe ser una persona preparada para poder contener pequeños brotes psicóticos

Le recuerdo al lector que este tipo de ejercicios puede desarrollar algunos comportamientos psicóticos, por lo que debe cuidarse el proceso de cada individuo durante la inducción.

En ***Personajes psicopáticos en el teatro***, Freud nos habla de la identificación que el público tiene con algunos personajes; Aristóteles también nos habla del término empatía, el cual se relaciona con la identificación y conmiseración con el personaje expuesto. Esta cualidad debe buscarse desde el inicio de la obra mediante las acciones de los actores (lenguaje corporal, grifos artaudianos...), propiciando de esta manera que el espectador pueda “ponerse en los zapatos del otro”, que se identifique como ser humano y que no sólo exista una identificación moral. Retomando la tragedia *Tito Andrónico*, al ocurrir la muerte de Lavinia por su padre Tito, el público podría asumir la perspectiva de este general romano y comprender las causas y la finalidad de este asesinato, sin que exista la necesidad de emitir un juicio moral, para bien o para mal. Por tanto, lo que se busca con la identificación es la comprensión de las acciones de los individuos expuestos, y no un simple juicio moral, a

menos que ése sea el objetivo del montaje: la escena de la violación dirigida a violadores para lograr la conscientización del problema.

2° Durante el **desarrollo de la obra o representación** se necesita que el espectador haga conciencia de aquellos momentos, sentimientos o experiencias que le permitan conocerse a sí mismo, o al menos, aproximarse a dicha comprensión de sí mismo.

Cualquier hecho terapéutico buscan que el individuo adquiera conciencia de sus problemáticas para que pueda resolverlas, ya que de esta manera es mucho más fácil que se pueda inducir un cambio o transformación de las conductas, emociones o sentimientos dañinos. Así se sabe que es lo que se requiere modificar o reforzar en la personalidad.

El teatro ayuda a concientizar al mostrar una exposición crítica de las posibilidades humanas, ya que activa distintos mecanismos cognitivos que permiten una proyección del ser, es decir, habrá momentos en que el espectador pueda verse a sí mismo en la experiencia ajena expuesta en la obra.

Ya que se ha tomado conciencia, se necesita verbalizar lo que se ha conscientizado, puesto que de esta forma se ayudará para que el espectador pueda aceptar lo que acaba de concientizar.

El hecho de que un individuo verbalice algún afecto reprimido producirá una liberación que le permitirán al individuo adaptarse a su situación o reaccionar coherentemente a los estímulos del ambiente.

La verbalización puede realizarse por dos vías: la primera puede ejercerse utilizando la voz de los actores, ya que son quienes viven el suceso al estar en las experiencias directamente. Esta forma le proporciona seguridad a los espectadores pues sólo trabaja en la proyección de la experiencia, dejando a un lado la experiencia directa del público dentro del hecho dramático.

La segunda forma que planteo es realizada por los espectadores mismos. En ésta, los individuos pueden expresar aquello que se ha conscientizado directamente, sin intermediarios, los únicos que guían son los actores, quienes debe abrir un espacio en su dramaturgia para la expresión del público.

Posterior a la verbalización puede existir un momento para confrontar al público y que así pueda reforzar el proceso liberador que ha vivido desde el inicio de la obra. La confrontación es un momento importante dentro de la dramaturgia del espectador porque es un momento en que se incluye la conscientización del problema dentro de la personalidad del público.

Además la confrontación es una retroalimentación que le permite al individuo afirmar aquellos conflictos que se han trabajado durante el proceso dramático-terapéutico.

3° La última etapa del proceso corresponde al **cierre** de la obra, en él debe existir un momento en que el espectador acepte lo que ha trabajado durante la obra. Es necesario cerrar el proceso que se ha abierto durante la representación, por lo que la aceptación de la problemática trabajada servirá para permitir que el ciclo terapéutico termine.

La aceptación es el punto culminante de la sesión de trabajo, ya que el individuo es capaz de encontrar aplicaciones de aquello que trabajó durante el proceso terapéutico en la obra de teatro. Cuando la función termina, se requiere cerrar el proceso para brindar seguridad al individuo. El cierre puede realizarse mediante algún ejercicio de liberación, una pequeña improvisación, un ejercicio de respiración. Este cierre permite que el individuo concluya el proceso y que no se exponga a una complicación al no cerrar los canales que fueron abiertos durante el desarrollo de la obra teatral.

3.2.5) Evaluación del proyecto

Con el público hay un pendiente al final de la función, después del cierre se sugiere que se debe evaluar al público, para ello se debe buscar alguna metodología que permita conocer el proceso y el desarrollo de cada espectador, si es posible.

Este tipo de evaluación requiere una forma que mida o evalúe conductas y actitudes. La evaluación actitudinal es la más difícil de llevar a cabo, sin embargo, aquí presento opciones de este tipo de evaluación.

Debido a la disponibilidad que observo en el público después de la función, propongo que los instrumentos que se apliquen para evaluar sean breves y

dinámicos, para que el público comparta sus experiencias con el equipo creativo.

Una forma de evaluación que propongo es la discusión al término de la presentación, donde los actores propician un momento en el que se pueden intercambiar experiencias entre los creativos y el público.

Recomiendo que sean justamente los actores quienes fomenten la discusión propuesta porque son ellos quienes se han relacionado con el público. También recomiendo que el director esté presente en la discusión, pues es él, quien puede contener alguna situación que se genere por el trabajo terapéutico.

El director, por tanto, debe poseer suficientes conocimientos en Psicología para poder orientar debidamente a los individuos que requieran de ayuda profesional.

Otra forma de evaluación es la entrevista breve en la que los asistentes puedan expresar las vivencias obtenidas durante la función. Junto con la entrevista oral, propongo las encuestas como otra forma para evaluar los logros y deficiencias del proyecto. Ambas técnicas deben evaluar únicamente la problemática planteada desde la elección de la obra, ya que es el objeto con el que se ha trabajado desde el inicio del montaje. Desde el inicio del montaje hay que definir claramente los parámetros, las variables y los indicadores de aquello que se evaluará.

Quizás sería recomendable que la entrevista oral se realizara a pocos días de la presentación recurriendo a la vía telefónica. Al final de cada función debe elaborarse un directorio del público asistente para ello. Días después se comunicaría el grupo con los espectadores interesados y se aplicaría el instrumento de evaluación. Así se podría obtener una información más clara de lo que deseamos medir. La ventaja de este tipo de evaluación es que después de algún tiempo de la representación se podrían observarse resultados actitudinales en los espectadores.

Otra forma que propongo para evaluar es el uso de *técnicas dramaterapéuticas de improvisación*, en las que se simule una experiencia real donde algunos espectadores voluntariamente resuelvan un conflicto creado en

escena. El pánico escénico, el exhibicionismo... son algunos bloqueos que puede tener un individuo al mostrarse en escena. Por lo que esta forma de evaluación podría entorpecer o sesgar nuestra medición.

La evaluación, al igual que toda la participación física del espectador en la acción dramática, ha de ser de carácter voluntario, pues no se ha de forzar a ningún individuo a que realice algún acto, a menos que sea la propuesta escénica.

Finalmente, propongo tres momentos a evaluar:

1°. evaluación de las expectativas de la compañía antes del estreno

2°. evaluación durante la temporada

3°. evaluación al final de la misma.

La evaluación de las expectativas servirá para crear parámetros que se han de medir durante el proceso; asimismo, propondrán metas y objetivos con el trabajo casi terminado.

La evaluación que se realiza durante la temporada sirve como una retroalimentación que permite analizar la funcionalidad de los elementos utilizados en la representación dramática, y de esta manera se podría modificar alguno de ellos si la obra lo requiriera.

La evaluación al final de la temporada arrojará datos que nos permitan mejorar aquellos problemas surgidos durante la temporada, además de reforzar los aciertos obtenidos en la presentación de la obra; asimismo, se analiza el alcance y cumplimiento de los objetivos y propósitos generados en la elección de la obra.

Conclusiones

La participación del público en el teatro desde un punto de vista terapéutico es un trabajo que me permite relacionar las dos áreas del conocimiento que más me interesan: el Teatro y la Psicología.

Como no puedo abarcar al Teatro y a la Psicología en su totalidad, elegí dos temas que me permitieron encontrar el punto en el que convergen: la participación del público en el teatro y la terapia.

Disertar sobre el público es una tarea muy laboriosa y difícil, pues el material está disponible en cualquier texto que hable sobre teatro, el problema radica en la falta de materiales que traten el tema concretamente.

Es curioso que haya encontrado alguna historia del público de ópera o del público y la música, pero en ningún momento una historia sobre el público teatral, lo cual me indica que falta un mayor estudio en esta área.

Esta tesis presenta diversos enfoques –tanto teatrales como terapéuticos– que han existido para estudiar al público teatral. Se expone al público desde dos perspectivas principalmente: el Teatro como un arte que permite un crecimiento humano y un goce estético; además, el Teatro como un factor terapéutico que posee una función social. Por tanto, la presente investigación es una aproximación terapéutica al estudio del público teatral.

Al exponer sobre cualquier arte, se necesita hablar fundamentalmente del goce estético y de los ejercicios cognitivos y emotivos que nos pueden afectar tanto positiva como negativamente. Recuerdo que la función del arte es producir placer o displacer, a parte de mover al pensamiento hacia la reflexión, hacia el ánimo de cambiar al mundo...

El factor terapéutico está implícito en el Teatro, y en cualquier arte, ya que el arte, como se expuso anteriormente, va a provocar que se desencadenen varios mecanismos de defensa que ayuden a sublimar nuestros conflictos internos.

Además, revisar a lo largo de la Historia del Teatro la participación del público, me obligó a estudiar autores imprescindibles para el tema, y que a

pesar de que necesitaba descartar autores o información, era menester que se mencionara alguna aportación importante, pues de una u otra forma fundamentaron mi modelo terapéutico.

Además, esta tesis me sirvió para completar parte de mi formación teatral, pues me permitió acercarme a autores que desconocía casi totalmente, tal como Jerzy Grotowski y Vsevolod Meyerhold, directores teatrales con los que puedo compartir varias ideas.

A pesar de eso, me vi obligado a descartar a algunos teóricos teatrales porque no aportaban algo novedoso a la propuesta terapéutica, ya que mantenían una concepción similar con otro autor, o porque su propuesta no se relacionaba en modo alguno con el tema que traté; entre ellos se encuentran: Augusto Boal, Vajtangov, Louis Jouvet...

Para que el modelo terapéutico que propongo funcione es necesario que la terapia se fundamente desde la Estética, es decir, desde el goce estético que se produce al participar en el hecho escénico, y desde el lenguaje teatral que semióticamente incluye la relación del público con el intérprete en el teatro.

Una conclusión importante a la que llego es que todo teatro es participativo, y que hay diferentes niveles de participación, lo que depende tanto de los creadores escénicos como del público, pues no se puede obligar a todos los espectadores a participar físicamente en alguna obra de teatro, ni tampoco se puede hacer que todos los teatreros hagamos teatro de calidad para beneficio de la comunidad –¡Claro, si primero está la papa!–.

Sé que a pesar de que no somos ni el público ideal, ni los creadores escénicos ideales, estamos transformando poco a poco el fenómeno teatral, cada quien desde su lugar –tanto físico como psicológico–.

Otra conclusión es que todo teatro es terapéutico, pues produce emociones, sentimientos, reacciones físicas y cognitivas que ayudan para que el individuo se perciba dentro de su realidad. Por tanto, es necesario enfatizar la función terapéutica del Teatro para que se pueda producir un cambio individual en los partícipes del hecho teatral.

Creo que este modelo apenas es un esbozo que necesita y requiere ser probado durante bastantes representaciones, puesto que teóricamente se plantea una metodología que, al parecer, es funcional.

En el proceso de elaboración de tesis fueron surgiendo algunas dudas sobre el modelo de teatro terapéutico mediante la participación del público, mismas que serán estudiadas durante mis siguientes estudios en Psicología. Entre las dudas que surgieron están:

- ¿Cómo evaluar al público asistente a un proyecto teatral?
- ¿Cómo acercar al público a una terapia?
- ¿Qué contenidos deben estar presentes en la educación básica para que el Teatro deje de ser un simple divertimento y sea visualizado con una función social más compleja?
- ¿Cómo relacionar la Ciencia con el Teatro?
- ¿Cuál es el futuro del Teatro ante los medios de comunicación existentes en la actualidad?
- ¿Cuál es la función del teatro en una sociedad globalizada?

Las dudas enunciadas pueden ser complejas, algunas carecerán de respuesta o de lógica alguna, pero todas ellas señalan la necesidad de que exista una Psicología del Arte y una Psicología Teatral como disciplinas de investigación científica. El Arte y el Teatro pueden ser formas de conocer mejor al ser humano.

Por último, la docencia ha sido la manera en como me he relacionado ampliamente con el teatro, mis alumnos han sido quienes me han permitido poner en práctica gran parte de lo que aquí fue expuesto. Y es desde mi cátedra que apoyo y produzco teatro, con todo el corazón y con todo mi ser.

Esta tesis está enfocada al estudio del ser humano, por lo tanto, será un estudio inacabado y en constante cambio, pero que permite entender mejor a los seres humanos, a la sociedad y al desarrollo los homo sapiens con su entorno.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Martín. **Enciclopedia del idioma**. Aguilar, México, 1994. Tomo I.
Tomo II y Tomo III.
- Aristóteles. **La poética**. Aguilar. España, 1992. 126 pp.
- **La poética**. Emecé, Buenos Aires, s. f. 149 pp.
- Artaud, Antonin. **El teatro y su doble**. Tomo, México, 2002. 139 pp.
- Ávila, A. y Poch, J. **Manual de técnicas de psicoterapia**. Siglo XXI, Madrid, 1994.
- Baudelaire, Charles. **42 flores del mal**. Mondadori, España, 1998. 68 pp.
- Baudouin, Charles. **La obra de Jung, y la psicología de los complejos**. Gredos, España, 1967. 362 pp.
- Beristáin, Helena. **Diccionario de retórica y poética**. Porrúa, México, 1987. 520 pp.
- Berthold, Margot. **Historia social del teatro**. Vol. 1. Guadarrama, España, 1974. 295 pp.
- Bentley, Eric. **La vida del drama**. Paidós Studio, México, 1998. 326 pp.
- Blatner, Howard A. **Psicodrama, cómo utilizarlo y dirigirlo**. Ed. Pax México, México, 1986. 131 pp.
- Bloom, Harold. **El canon occidental**. Anagrama, Barcelona, 1995. 585 pp.
- **Shakespeare, la invención de lo humano**. Anagrama, Barcelona, 2002. 862 pp.
- Brecht, Bertolt. **Escritos sobre teatro**. Nueva Visión, Argentina, 1976. 212 pp.
- **Teatro**. Ed. del Consejo Nacional de Cultura, Habana, 1963. 347 pp.
- Brook, Peter. **El espacio vacío, arte y técnica del teatro**. Península, Barcelona, 1968. 207 pp.
- **La puerta abierta: reflexiones sobre la actuación y el teatro**. El milagro, México, 2000. 147 pp.
- Cabré, Víctor. **Escenoterapia, dramatización terapéutica en grupo**. Paidós, Barcelona, 2002. 152 pp.

- Calmet, Héctor. **Escenografía (escenotecnia, iluminación)**. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2003. 302 pp.
- Cassirer, Ernst. **Antropología filosófica**. F. C. E., México, 2001. 335 pp.
- Ceballos, Edgar. **Principios de dirección escénica**. Escenología, México, 1992. 686 pp.
- Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral "Rodolfo Usigli". **Documenta Citru**. CITRU, Nueva Época: Mayo 2000, Número 2. México.
- Châtelet, François (dir.). **Historia de la filosofía, ideas, doctrinas**. Espasa-Calpe, Madrid, 1983. 4 tomos.
- Chávez Baltazar, Claudia Graciela. **Teatro terapia con un grupo de ancianos**. Tesis. U. N. A. M., Fac. de filosofía y letras, México, 2003.
- Conde, Teresa del. **Las ideas estéticas de Freud**. Enlace Grijalbo, México, 1985. 319 pp.
- Conroy Paz, Ma. del Carmen. **Definiciones de personalidad**. Apuntes para la clase de psicología del teatro.
- Consentino, Olga, y Zunino, Pablo. **Teatro del siglo XX: el cansancio de las leyendas**. Paidós Postales, Buenos Aires, 2001. 168 pp.
- Corominas, Juan. **Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana**. Gredos, Madrid, 1976. 1ª. Ed.
- Craig, E. Gordon. **El arte del teatro**. U. N. A. M. Gaceta, México, 1987. 410 pp.
- Dana, Richard H. **Teoría y práctica de la psicología clínica**. Paidós, Buenos Aires, 1966. 295 pp.
- DiCaprio, Nicola. **Teorías de la personalidad**. McGraw Hill, México, 1997. 432 pp.
- Dupont Villanueva, Marco Antonio. **Manual clínico de psicoterapia**. J. G. H., México, 2000. 182 pp.
- Duvignaud, Jean. **Espectáculo y sociedad, del teatro griego al happening: función de lo imaginario en la sociedad**. Tiempo Nuevo S.A., Venezuela, 1970.

- Elizalde, Ignacio. **Temas y tendencias del teatro actual**. Publicaciones de la Universidad de Deusto, Bilbao, 1984. 317 pp.
- Ende, Michael. **La historia interminable**. Alfaguara, Madrid, 1983. 648 pp.
- Escárcega Rodríguez, Ignacio. **Teatro épico de Erwin Piscator**. Tesis. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1988. 107 pp.
- Escenología. **Máscara, cuaderno iberoamericano de reflexión sobre Escenología**. No. 11-12. Octubre 1992-Enero 1993. Escenología, México.
- Evreinoff, Nicolás. **El teatro en la vida**. Ercilla, Santiago de Chile, 1936. 248 pp.
- Fanchete, Jean. **Psicodrama y teatro moderno**. La Pléyade, Argentina, 1975. 254 pp.
- Foucault, Michel. **Historia de la locura en la época clásica I**. F. C. E., México, 1998. 574 pp.
- Freud, Sigmund. **Esquema del psicoanálisis y otros escritos de doctrina psicoanalítica**. Biblioteca Freud, Alianza Editorial, España, 1999. 382 pp.
- . **El chiste y su relación con lo inconsciente**. Iztaccihuatl, México, 1983. 390 pp.
- Galindo, Carmen, et. al. **Manual de redacción e investigación, guía para el estudiante y el profesionista**. Grijalbo, México, 1997.
- García Arteaga Aguilar, Ricardo Alberto. **Estudio dramático de Galileo Galilei de Bertolt Brecht, previo a la puesta en escena**. Tesis. UNAM, Fac. de Filosofía y Letras, México, 1994. 128 pp.
- García González, Eva Laura. **Psicología General**. Publicaciones cultural, México, 1997. 262 pp.
- García Lorca, Federico. **El público**. Rei México, México, 1990. 189 pp.
- Gómez de Silva, Guido. **Breve diccionario etimológico de la lengua española**. F. C. E., México, 2001.
- Gómez Sánchez, Carlos. **Freud, crítico de la ilustración**. Crítica, Barcelona, 1998. 269 pp.
- Grotowski, Jerzy. **Hacia un teatro pobre**. Siglo XXI, México, 2002. 233 pp.

- Innes, Christopher. ***El teatro sagrado: El ritual y la vanguardia***. F.C.E., México, 1992. 281 pp.
- Jiménez López, Lucina. ***Teatro & públicos: el lado oscuro de la sala***. Escenología, México, 2000. 311 pp.
- Jones, Phil. ***Drama as therapy: Theatre as living***. Routledge, Inglaterra, 1996. 326 pp.
- Knoepfel, H. K. ***Psicoterapia para el médico de cabecera***. Gredos, Madrid, 1967.
- Lamber, Wallace y William. ***Psicología social***. Uteha, México, 1964. 218 pp.
- Lemoine, Gene y Paul. ***Jugar-gozar, por una teoría psicoanalítica del drama***. Gedisa, Argentina, 1986. 169 pp.
- León, María Teresa. ***Obras dramáticas y Escritos sobre teatro***. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 2003. 467 pp.
- Maire Bobes, Jesús. ***Teatro breve de la Edad Media y del Siglo de Oro***. Akal, España, 2003. 276 pp.
- Meyerhold, Vsevolod. ***Teoría Teatral***. Fundamentos, España, 1998. 224 pp.
- Mignon, Paul-Louis. ***Historia del teatro contemporáneo***. Guadarrama, Madrid, 1973. 316 pp.
- Mirlas, León. ***Artaud y el teatro moderno***. El Ateneo, Argentina, 1978. 145 pp.
- Moreno, Jacobo L. ***Las bases de la Psicoterapia***. Lumen, Buenos Aires, 1995. 374 pp.
- , ***Psicoterapia de grupo y Psicodrama***. F. C. E., México, 1975. 409 pp.
- Mueller, Fernand Lucien. ***Historia de la psicología***. F. C. E., México, 2001. 576 pp.
- Paín, Sara y Jarreau, Gladis. ***Una psicoterapia por el arte, teoría y técnica***. Nueva Visión, Buenos Aires, 1994. 383 pp.
- Piscator, Erwin. ***Teatro político***. Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1973. 406 pp.

- Priestley, J. B. **El maravilloso mundo del teatro**. Aguilar, España, 1972. 94 pp.
- Pujol, Carlos (comp.). **Forjadores del mundo contemporáneo 4**. Planeta, Barcelona, 1990. 399 pp.
- Raymond, Ross. **Persuasión, comunicación y relaciones interpersonales**. Trillas, México, 1978. 325 pp.
- Real academia de la Lengua Española. **Diccionario de la lengua española**. 22ª ed. Espasa, España, 2002. 10 tomos.
- Reyes, Alfonso. **Obras completas: La crítica en la edad ateniense y La antigua retórica**. F. C. E., México, 1961. Tomo XIII. 587 pp.
- Reyes Palacios, Felipe. **Artaud y Grotowsky, ¿el teatro dionisiaco de nuestro tiempo?** Escenología, México, 1991. 196 pp.
- Rosenzweig. **Psicología biológica**. Ariel, México, 2002. 540 pp.
- Ruesch, Jurgen. **Comunicación terapéutica**. Paidós, Buenos Aires, 1980. 399 pp.
- Ruiz Lugo, Marcela. **Diccionario de términos teatrales**. Trillas, México, 1991. 252 pp.
- Salvat, Manuel [dir.]. **Nuevos rumbos del teatro**. Salvat, España, 1973. 143 pp.
- Sánchez Ramírez, Citlali Alejandra. **De la pieza romántica El gato con botas de Tieck al modelo del teatro épico de Brecht**. Tesis. U.N.A.M., Fac. De filosofía y letras, México, 2003.
- Scheff, T. J. **La catarsis en la curación, el rito y el drama**. Fondo de Cultura Económica, México, 1986. 198 pp.
- Sillamy, Norbert. **Diccionario de psicología**. Larousse, España, 1969. 344 pp.
- Sierra Carrascal, Madeleine. **El payaso: la historia, la técnica, su influencia en el teatro y la significación social en México**. Tesis. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2001. 113 pp.
- Singer, Erwin. **Conceptos fundamentales de la psicoterapia**. F. C. E., México, 1994. 432 pp.

- Sopena, Ramón. **Aristos, diccionario ilustrado de la lengua española.** Sopena, España, 1969. 689 pp.
- Stanislavski, Constantin. **Creación de un personaje.** Diana, México, 1997. 332 pp.
- **Mi vida en el arte.** Traducción directa del ruso por Salomón Merecer. Quetzal, Buenos Aires, 1993. 428 pp.
- **Un actor se prepara.** Diana, México, 1997. 267 pp.
- Sten, María [Coord.] **El teatro franciscano en la Nueva España: Fuentes y ensayos para el estudio del teatro de evangelización en el siglo XVI.** UNAM-Facultad de Filosofía y Letras-CONACULTA-FONCA, México, 2000.
- Stoppelman, Gabriela y Harmeier, Jorge. **Artaud para principiantes.** Era Naciente SRL, Buenos Aires, 1998. 176 pp.
- The Performance Group. **Dionysus in 69.** The Noonday Press, EUA, 1970.
- Tocuhard, Pierre. **Apología del teatro.** Fabril, Argentina, 1961.
- Toro, Fernando del. **Semiótica del teatro, del texto a la puesta en escena.** Galerna, Argentina, 1989. 231 pp.
- Ubersfeld, Anne. **La escuela del espectador.** Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1996. 364 pp.
- Wagner, Fernando. **Técnica teatral.** Labor, España, 1952.
- Wasson, Gordon; Hofmann, Albert y Ruck, Carl. **El camino a Eleusis, una solución al enigma de los misterios.** F. C. E., México, 1995. 235 pp.
- Weissman, Philip. **La creatividad en el teatro, estudio psicoanalítico.** Siglo XXI, México, 1967. 249 pp.
- Wolberg, Lewis R. **La técnica de la psicoterapia.** Universidad Iberoamericana, México. 242 pp.
- Zinker, Joseph. **El proceso creativo en la terapia gestáltica.** Paidós, Méx., 1995. Col. Psiquiatría, psicopatología y psicósomática. 211 pp.