

13
201



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

"RITO-TEATRO-RITO: RESCATE DE ELEMENTOS
COMUNICATIVOS EN EL TEATRO. TEATRO
ANTROPOLOGICO, ALTERNATIVA COMUNICATIVA"

DIRECTOR DE TESIS
CARLOS VILLAGRAN

T E S I S

PARA OBTENER EL TITULO DE:
**LICENCIADO EN CIENCIAS
DE LA COMUNICACION**
P R E S E N T A N :
**ANABELL CHAVIRA RIOS
SILVIA ADRIANA TAPIA COVARRUBIAS**



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

I N D I C E

Pág.

INTRODUCCION.

CAPITULO	I.- TEATRO: LA NECESIDAD DEL HOMBRE PARA LA REPRESENTACION.	
1.1.	PREHISTORIA.....	1
1.2.	TEATRO GRIEGO.....	6
1.3.	TEATRO ROMANO.....	10
1.4.	ESCISION RITO/TEATRO EN OCCIDENTE.....	13
1.5.	TEATRO ORIENTAL.....	24
1.5.1.	TEATRO JAPONES.....	24
1.5.2.	TEATRO CHINO.....	30
1.5.3.	TEATRO HINDU.....	32
1.5.4.	TEATRO TIBETANO.....	42
1.5.5.	¿PORQUE TEATRO ORIENTAL?.....	44
1.6.	EVOLUCION DEL TEATRO EN OCCIDENTE.....	47
CAPITULO	2. EN MEXICO.	
2.1.	TEATRO PREHISPANICO.....	48

	Pág.
2.1.1. EDUCACION Y ARTES.....	50
2.2. ARTE TEATRAL.....	51
2.2.1. EL MONTAJE.....	61
2.2.2. ACCION TEATRAL.....	63
2.2.3. VESTUARIO Y MAQUILLAJE.....	65
2.2.4. ANEXO.....	71
 CAPITULO 3. CONQUISTA Y COLONIA.	
3.1. RELIGION.....	76
3.2. DEL TEATRO EN LA NUEVA ESPAÑA.....	80
3.3. ¿Y EN ESPAÑA?.....	85
3.4. EL INICIO.....	86
3.4.1. TEATRO DE MISIONES.....	89
 CAPITULO 4. PANORAMICA DEL TEATRO EN MEXICO DURANTE EL SIGLO XIX.....	92
4.1. ¿TEATRO MEXICANO?	94

	Pág.
CAPITULO 5. SIGLO XX, , .	102
5.1. INICIA EL SIGLO.....	108
5.2. MEXICO Y SU NUEVO TEATRO.....	111
5.3. TEATRO OCCIDENTAL.....	113
CAPITULO 6. RITO - TEATRO - RITO.....	125
6.1. HERRAMIENTAS COMUNICATIVAS DEL RITO.....	139
6.1.1. EL SIMBOLO COMO MEDIO DE CONOCIMIENTO.....	145
6.1.2. PROCESOS COMUNICATIVOS.....	151
6.1.3. INTROSPECCION Y TRABAJO INTERNO....	156
6.2. HERRAMIENTAS COMUNICATIVAS DEL TEATRO	
6.2.1. SIGNO, SERAL Y SIMBOLO.....	160
6.2.2. EL DISCURSO REPRESENTACIONAL.....	168
6.2.3. KINESIS.....	173
6.2.4. PROXEMIA.....	185
6.2.5. AMBIENTACION.....	190
CAPITULO 7. TEATRO ANTROPOLOGICO : NOCIONES GENERALES ..	197
7.1. LAS REGLAS.....	209
7.2. EL ACTOR.....	216
7.3. DIRECTOR.....	221
7.4. TEXTO.....	223
7.5. ENTRENAMIENTO.....	226
7.5.1. MODELOS.....	229

	Pág.
7.5.2. ACROBACIA.....	230
7.6. ENERGIA Y EQUILIBRIO.....	230
7.7. LOS PIES.....	235
7.8. LAS MANOS.....	236
7.9. ROSTRO Y LOS OJOS.....	238
7.10. PREEXPRESIVIDAD.....	240
7.11. MONTAJE.....	241
7.12. EL CUERPO Y LA TECNICA.....	245
7.13. EL ESPECTADOR Y ACTOR.....	247
7.14. AL RESCATE DE LA ACCION COMO HERRAMIENTA BASICA DE COMUNICACION EN LA ESCENA.....	252
7.15. PRINCIPALES EXPONENTES DEL TEATRO ANTROPO- LOGICO Y SUS PROPUESTAS ARTISTICAS Y COMUNI- CATIVAS.	
7.15.1. CONSTANTIN STANISLAVSKI.....	257
7.15.2. VSEVOLLOD MEYERHOLD.....	264
7.15.3. ANTONIN ARTAUD ...-.....	271
7.15.4. JERZY GROTOWSKY.....	281
7.15.5. BERTOLT BRECHT.....	292
7.15.6. EUGENIO BARBA.....	302
7.15.7. PETER BROOK.....	305
7.15.8. RICHARD SCHECHNER.....	311
7.15.9. GABRIEL WEISZ...-.....	315
7.15.10. JAIME SORIANO.....	320

Pág.

7.16. TEATRO ANTROPOCOSMICO: UNA PROPUESTA DE TEATRO ANTROPOLOGICO EN MEXICO.....	328
--	-----

CAPITULO 8. C O N C L U S I O N E S	334
---	-----

BIBLIOGRAFIA	350
--------------------	-----

INTRODUCCION.

El desarrollo de una especie animal se limita al crecimiento anatómico, fisiológico o biológico. El hombre a pesar de encontrarse dentro del reino animal, posee una cualidad que le hace único: la actividad intelectual, la cual le permite percibir, aprehender y aprender el mundo que le rodea, además de realizar actos volitivos; estas características derivan en una más... la sociabilidad. Este ser -- tiende por naturaleza a la convivencia, a la interacción -- con otros hombres, lo cual permite la existencia y continuidad de una sociedad; se forma una atmósfera, en donde el hombre como parte activa, influye, acciona y reacciona frente y sobre dicho medio, además de que le permitirá activar su facultad de entendimiento y de voluntad que le llevará a trascender y a mirarse como creador y dueño de sus decisiones y obras.

El ser humano se ha movido en un tiempo que le provee de pasado histórico y de un sentido de futuro dentro de la sociedad en la que vive y en donde se identifica con los demás. El hombre preserva a su grupo a través de la interacción social, la que a su vez se hace posible gracias a la comunicación. Es así como el hombre expresa su sentir, deseos, pensamientos y necesidades, al mismo tiempo que aprende las experiencias de los demás, esta acción nos lleva ha-

cía una vigorización de los vínculos sociales. Así la función de la comunicación no solo es la de expresar, sino también - la de poner en común. Anselmo Romero señala que la comunidad de maneras de sentir, querer y obrar, constituyen "La peculiar fisonomía de los distintos grupos sociales" (1); la comunicación puede tener una pretensión solamente informativa-- si se limita a hacer saber de algo o a enterarse de algo, pero la adopción del sentido de las vivencias comunicadoras - da una semejanza espiritual entre los sujetos de la comunicación.

El hombre ha establecido este proceso de comunicación a través del lenguaje, el cual es a un mismo tiempo instrumento y producto de la interacción social; ese lenguaje formado por símbolos y signos, los cuales surgen por consensu, es el vehículo de expresión y medio a través del cual - se aprende y comunica la realidad conocida y se descubre lo no conocido; el lenguaje se convierte en un receptáculo de experiencias que adquieren un significado y que se transmiten de generación en generación. Estos conocimientos particulares de la población pasada y presente, conforman la cultura y le permite al hombre adaptarse a ese mundo complejo en que vive y le proporciona un sentido de creación .

Definiciones de cultura hay muchas, pero en general

(1) Cuadernos de Comunicación No. 13. Julio 1976. Pag. 60
Juan Beneito. " Información y Sociedad". Madrid.

III

convergen en que es aprendida, que permite al hombre adaptarse a su ambiente natural y variable. Este concepto se manifiesta en instituciones, normas de pensamiento y objetos materiales. "En este sentido para conseguir la autopersistencia de la cultura, y al mismo tiempo continuar la elevada complejidad social, ésta debe ser transmitida, enseñada y aprendida, es decir, reproducida en cada nuevo individuo durante su periodo de aprendizaje"(2)

Dentro de la comunicación se manejan signos (que mencionan cosas y estados del mundo), permiten la abstracción y generalización de las experiencias particulares, así se da un conocimiento significativo que adquiere sentido en la realización particular de tales experiencias por otros hombres. Así, esos signos se organizan y estructuran en el lenguaje, que puede ser verbal o no verbal, pues el hombre comunica abstracciones que expresa también con gestos, posturas, miradas, etc. Así pues, cualquier proceso de comunicación entre seres humanos "presupone un sistema de significación* como condición propiamente necesaria"(3)

(2). Edgar MORIN. EL PARADIGMA PERDIDO. ED. Kairos, Barcelona. 1983. Pág.89.

(*). Proceso mediante el cual un objeto, ser, noción o acontecimiento se une a un signo que lo copia, lo evoca o lo sugiere. ALAN RICHARDSON. MENCIONADO POR MELVIN D' - FLEUR.

(3). ECO HUMBERTO, Tratado de semiótica general. ED., Nueva Imágen. Méx. 1978. Pág.37.

Ciertamente las manifestaciones artísticas son parte de la cultura y tienen, o como dijo Levy Strauss, constituyen un lenguaje. "Lo propio del lenguaje es ser un sistema de signos que no guardan relaciones materiales con aquello que tienen por misión significar. Si el arte fuese una imitación completa del objeto ya no tendría carácter de signo". (4) Así pues, se concibe el arte como un sistema(s) significativo. El artista se dirige a un grupo de espectadores con el objeto de dar un mensaje dentro de lo artístico esta constituido de Códigos que son manejados para reajustar un contenido (según artista, creador), este movimiento se reflejará en los Códigos produciendo en la creación una nueva visión del mundo y poniéndolas a prueba (a interpretar). Las manifestaciones artísticas recogen el palpitar de una situación cultural en una época dada, pero va más allá ya que cada movimiento histórico recrea un momento de la humanidad, susceptible a una evolución constante.

En el primer período de la historia humana la religión combina y domina todos los campos de la vida. Religión, ciencia y arte estaban inseparablemente unidos. Lo mágico, lo estético y lo ético son una sola cosa. Se concibe al mundo como un panteón o cosmos divino, como una estructura orgánica, armónica, como un todo básico y coherente. De la --

(4). Ferdinand de Saussure, Lévi Strauss. "El arte como sistema de signos". Lecturas Universitarias No.14. Mex.1987. Ed. UNAM. Pag. 115.

idea del cosmos se deriva el principio artístico de un sistema cerrado con una dinámica propia interior. El micro y macrocosmos (mundo y hombre) forman el universo en armonía hasta el tiempo del renacimiento, el hombre ve, piensa y vive de acuerdo con este principio que es religioso y artístico a un tiempo. Así el saber no se escinde en diferentes esferas de conocimiento. La historia, la religión, la poesía son solo saber. Las formas artísticas de la lírica, épica y tragedia se encuentran combinadas en las primeras epopeyas, en el drama de la antigüedad. Una nace de otra.

La filosofía en Grecia reúne el conocimiento de lo científico, de la naturaleza y del hombre en un solo modo de expresión poético y artístico. La pintura y la escultura atestiguan su mayor profundidad y conocimiento de la forma humana en las representaciones de Dioses y Santos; lo más significativo es que lo esencial y lo real coinciden aquí; lo que se representa como real, se cree que es real, no se necesita de la ficción. Con los griegos se da una ruptura del conocimiento: ciencia, arte y religión. Los griegos desarrollan la historia profana, las matemáticas y la medicina, así la salvación del alma queda separada del bienestar físico y de la curación del cuerpo.

Con la secularización del mundo, queda separado el -

el hombre de la naturaleza, lo orgánico de lo inorgánico. --
refleja la explotación racional y deliberada de la naturaleza por el hombre. Se separa la ciencia y el arte, la naturaleza se ve puramente física y material, privada de divinidad y con más probabilidad de explotación.

La ciencia desarrolla una conciencia objetiva que va más allá del hombre, mientras que el arte tiene una relación directa con el ser, con el conocimiento personal, que procede de éste y se dirige a él mismo.

En la forma de dioses, mitos, el arte encuentra y encarna espontáneamente la verdad fundamental, pero enfrentándose con la diversidad y plenitud, el mundo profano se ve forzado a seleccionar sus temas a tratar, se ve forzado a rescatar la esencia para mantener la unidad, coherencia y plasticidad; ya no es capaz de reflejar el todo en su realidad - "el mundo en toda su plenitud", entonces es necesario buscar un ser(es) acontecimientos (símbolo) que agrupe lo individual y lo general.

La religión pasa a ser un simple sector de la existencia psíquica. Razón y ciencia se independizan, el arte se transforma en esfera independiente al iniciarse la edad moderna; este proceso es uno de los más importantes de la gran desintegración de la unidad del alma humana (todo) que tiene-

lugar en ese momento. Los temas del arte pasan de lo religioso a lo profano, experimentan un cambio de estilos, temas, estructuras y composición. El hombre copia y representa a la naturaleza con idea de dominarla espiritualmente. Los impulsos creadores del artista, la función y posición del arte van cambiando con el desarrollo de la sociedad humana.

El sentimiento de soledad en el hombre se acentúa cada vez más, la incertidumbre de la vida moderna le desconcierta, está lleno de angustia frente a un mundo que no comprende. Se ve bombardeado por imágenes, por mensajes propagandísticos y publicitarios, estribillos que mecanizan su pensamiento y encajonan su sentir. Formas de vida y de conducta que sabe falsas. Contradicciones en todas las manifestaciones de vivir y, se ve precisado a recibir las con sonrisas irónicas, pero acepta a pesar de su molestia interior. No cree en la política, sufre experiencias que nulifican sus íntimas concepciones y contradice lo que las normas e ideales dictan.

Mira cerca la sujeción del hombre a la técnica y teme a la esclavitud de la gran industria que domina al hombre en vez de liberarlo. La mecanización y especialización del mundo moderno, se unen al aplastante poderío de las máquinas anónimas.

Le predicán los procesos económicos y sabe que en-

ellos pierde, se asoma a lo social y se encuentra un tumulto de situaciones dudosas en el vaivén de las circunstancias.

De lo moral no alcanza a comprender los orígenes profundos de una moral desquiciada y ve amenazado su círculo familiar. En algunos tiempos creyó a la familia su único refugio y que hoy entra también al juego de contradicciones constantes.

Hasta lo histórico y lo nacional encuentra desazón perdiéndose en una secuencia inútil de fechas y acontecimientos que no se entrelazan con el presente, encuentra lagunas irreconciliables con el devenir.

El problema psicológico le angustia, su tiempo es incomprendible. Se vive con apuros, depresión, frenesí de actividad pérdida. Vivir en un mundo que se escinde.

¿vivir? acaso sea bueno vegetar o mejor?

La distancia del hombre común con la ciencia y sus alcances es inconmensurable.

Por los caminos de la fe, la sensación de trivialidad se agudiza. Sus cultos y rituales quedaron atrás en otros tiempos.

El arte que resume la expresión de un espíritu, -- que levanta sus raíces en el tiempo y modela la visión del-

mundo y de la vida, con voces y rostros que llegan desde el mismo fondo de los siglos, da golpes, puñaladas con los impactos de la música, campañas de promoción y penetra a la propia artesanía (mecanizada) en serie.

Así, este hombre mira su paisaje, su mundo; ¿Sabra mirar?. ¿Y su arraigo nativo?. ¿La conciencia de éste, de sus tradiciones?. Se busca identificar con el alma de su comunidad: Hombre ambiente: unidad = familia-casa, región, - pueblo; hay que saber mirar para sentir su diálogo, diálogo de tradición y espíritu nacional con tonalidades anímicas - que sin hablar dicen muy quedo, que nuestro suelo nos pertenece y sentimos la vida.

Estas formas de apreciación determinan un perfil-subjetivo para apreciar y comprender la vida. Estos valores forman parte de la cultura.

En nuestros días, época de transición, de revaloración cultural, proliferan las tendencias, se busca al -- ser humano y se revela la incertidumbre en la que se sumerge el hombre moderno eternamente insatisfecho de su vida. Comunicándolo a través de sus obras artísticas.

Hoy existe una demanda desmesurada de entretenimiento, esto derivan ganancias, objetivo principal de productores y distribuidores de arte de masas; se comercializan imágenes de sueño (ideales), producción de "narcóticos artísti-

cos " , y por otro lado algunos que luchan contra los clichés y buscan los medios para reproducir una nueva realidad. Hacer conciencia de que nuestros medios artísticos se desgastan, en algunas sociedades y en algunas otras a la par, el arte viejo les es completamente nuevo, aún tienen que aprender, formarse, para exigir y disfrutar cosas de calidad.

Estas tensiones se dan también en el teatro, tema que nos ocupa, como en cualquier otro campo artístico. Al igual que otras artes, se considera al teatro a lo mucho - como medio de expresión poética, que divierte e instruye, - pero que no hace mucho por establecer una verdadera retroalimentación interhumana. De hecho el papel del teatro como medio de comunicación ha sido poco estudiado a través del tiempo!

Lo cierto es que desde los orígenes , cuando teatro y rito eran la misma cosa y, cuando las artes aun no se fragmentaban entre sí, formando parte de la existencia cotidiana, las artes representacionales constituyen un instrumento fundamental de la comunicación humana. Las celebraciones rituales tenían la finalidad no sólo de comunicar al hombre con las fuerzas sobrenaturales , sino también eran espacios en donde se comunicaba por medio de símbolos y acciones rítmicas todo un acervo socio-cultural transmitido de generación en generación. Eran espacios de encuentro, de comunión

destinado a despertar periódicamente dentro de la comunidad un sentimiento de armonía entre ellos y la naturaleza.

En el teatro tribal, ritual o colectivo, no hay distancia estética o de otro tipo, entre actor y comunidad. Los espectadores y actores intercambian papeles. Esta habilidad de transformar, es la eficacia del rito; esto es su estructura esencial, es una unidad garantizada no a través de fijar roles, sino demostrando que potencialmente cada uno es el otro (identificarse con la vida del otro).

La división entre teatro y rito se da principalmente en occidente, bajo el racionalismo griego y cartesiano, el teatro junto con las demás artes pasa a convertirse en un accesorio cultural. La división sujeto-objeto repercute en la división actor-espectador y el pueblo deja de participar en el proceso de comunicación.

Se pasa del rito al teatro, y en el presente siglo se trata de recuperar el sentido original del arte representacional. Rito== teatro== Rito. Ambos fenómenos se suceden diacrónicamente , pero también se retroalimentan.

A partir de la afirmación de teóricos dramáticos como Richard Schechner y Gabriel Weisz, en el sentido de que tanto el rito como el teatro son básicamente " situaciones representacionales " que surgen " ... en el momento en que el cuerpo, el espacio y el material salen de la esfera exclusivamente utilitaria " (5) y además " cuando el indivi-

(5) WEISZ, GABRIEL. El juego viviente. Ed. Siglo XXI. MEX. p. 54

duo logra la transformación de su aspecto, modifica su discurso y cambia el espacio" (6) Así, el arte escénico será considerado como inmediato y fugaz, pero como creación humana contará con elementos biológicos, culturales y psicológicos herencia de un pasado milenario.

Para comunicar tal herencia, la actividad teatral utiliza una multitud de lenguajes: palabra escrita o hablada, manejo de elementos visuales, kinéticos, sonoros, espacio-temporales; por esta razón algunos llaman al teatro el "arte total". Se ha buscado en técnicas rituales y del teatro oriental, la forma de renovar este arte escénico occidental para articular sus elementos, buscando una mejor comunicación dramaturgo-director-actor-espectador.

Así en los años 70's, empieza en Europa y América una serie de proyectos "parateatrales" que busca la manera en que fuera del escenario, pero con técnicas representacionales, un grupo de personas establezcan comunicación directa - mas allá de las fronteras raciales, ideológicas y culturales.

El teatro empieza a retroalimentarse de varias disciplinas como la psicología, neurofisiología y la antropología, para trascender su función únicamente estética e intentar reubicarse como medio de comunicación imprescindible para las sociedades.

Cierto es que el tipo de comunicación que se da en el teatro no es propiamente discursiva o racional, siendo

(6) WEISZ. Ob cit. p 21.

un arte, puede valerse del marco poético, por lo que se dirige mas que nada a la mente intuitiva. Al incorporar técnicas rituales, emplea un lenguaje simbólico * y por lo tanto, polivalente que genera en el espectador una respuesta interpretativa.

El símbolo apela en el inconsciente, e invita al espectador a un proceso de introspección que muchas veces no es posible a través de los medios de comunicación masiva; por ejemplo en la televisión el escenario está en un sitio y el público esta disperso ;esta relación distante entre escenario y público provoca en el espectador la idea de irregularidad, ademas de que no puede participar de ese acontecimiento. Así- el público queda individualizado, impotente, disperso, reaccionando de diferentes maneras, que raramente serán conocidas por los emisores.

Cuando un público logra entrar en contacto con las áreas profundas de su ser, puede percibirse así mismo y a quienes le rodean de una forma más inmediata y directa. En ese momento es posible una comunicación auténtica que reconozca los puntos de contacto y las diferencias como elementos que promueven una convivencia armoniosa y creativa. Esto ha ofrecido a los individuos una alternativa de comunicación interhumana.

Asi, las escuelas que buscan este tipo de comunicación y que cuestionaron radicalmente la actitud escéni--

*Todo ritual implica necesariamente un lenguaje que le es propio y sobre todo, consiste en atribuir significaciones particuales a comportamientos habituales.

ca occidental a partir de los de los 60s y procuraron replantarse desde un profundo conocimiento de las posibilidades comunicativas tanto del intérprete como del espectador, se nombraron "teatro antropológico". Hemos de aclarar que al realizar la investigación nos encontramos con denominaciones como "teatro avant-garde", "etnodrama", "antropología teatral"-- "tercer teatro", "pos teatro", "parateatro", "metateatro",-- "teatro alternativo", "pos modernista", "sangrado", etc. Pero decidimos integrarlos dentro del término "Teatro antropológico".

El uso de la palabra "antropológico" no quiere decir que estas corrientes se estén remitiendo necesariamente a la metodología de esa disciplina, sino que implica el enfoque -- sobre el terreno humano (el anthropos) dentro de una situación representacional que integra aspectos culturales, biológicos y psicológicos del mismo. Este tipo de teatro, también puede considerarse antropológico debido a su preocupación -- por el estudio del arte desde una perspectiva transcultural, que muchas veces lleva al análisis de los ritos y de formas de teatro asiático. Se ve al hombre que utiliza su presencia física y mental según principios distintos a los de la vida-- cotidiana, es decir, el uso "extracotidiano" del cuerpo en el teatro (técnica)..

Los antecedentes de este teatro fueron:

Stanislavski

Meyerhold

Artaud

Brecht

Y sus representantes:

Grotowski

Barba

Brook

Schechner

Weisz

Nuñez.

Soriano.

Algunos de estos representantes no quieren verse inmiscuidos con el término antropológico, sin embargo, se utiliza por considerar que describe mejor el fenómeno.

- Las bases teóricas y prácticas del teatro antropológico permiten en el campo representacional una alternativa de comunicación interhumana diferente a la que se da en el teatro convencional.

La forma innovadora en que se emplean los elementos representativos, la manera en que se superan las barreras comunicacionales entre intérprete y espectador da como resultado una comunicación que va más allá del esquema lineal emisor-receptor: se enfoca en el intercambio dinámico de ideas,

imágenes, sensaciones y maneras de percibirse así mismo y a su entorno (incluyendo al otro).

El carácter interdisciplinario de nuestro objeto de estudio nos llevó a estructurar un marco teórico que pudiera incluir tanto a dramaturgos como a científicos sociales. Este ha sido el enfoque utilizado por los investigadores de teatro antropológico.

Así damos antecedentes, ofrecemos una descripción histórica del fenómeno representacional en oriente y occidente (a groso modo), mas tarde nos dedicamos a "las herramientas comunicativas" del teatro y rito. Esto para entender los elementos que forman parte del lenguaje representacional y que pueden ser utilizados para comunicar el mensaje. Replantearse el origen, las características y finalidad de dichas herramientas ha sido la tarea principal del teatro antropológico. Incluimos también un acercamiento a lo que significa e incluye el teatro antropológico, así como sus impulsos en estudio y práctica.

A pesar de la extensión de este trabajo, debe verse como una introducción al estudio de este teatro, enfocándose a sus procesos comunicativos, deseamos que este estudio despierte interés por esta disciplina.

C A P I T U L O I

TEATRO: NECESIDAD DEL HOMBRE POR LA REPRESENTACION.

1.1 PREHISTORIA

El arte esta condicionado por el tiempo y representa a la humanidad en tanto que refleja las ideas, aspiraciones, relaciones (sociales, políticas, religiosas) y necesidades de una época determinada; sin embargo, el arte va más allá, ya que en cada etapa histórica recrea un momento de la humanidad susceptible de un desarrollo.

El individuo tiene medios para fusionarse con el todo y el arte es uno de ellos; es a través de éste como refleja su infinita capacidad de asociarse y de compartir las ideas y experiencias. El ser humano deja expansionarse, complementa su ser, busca un indicador que le permita verse como algo más que un individuo, pero sabe que solo puede alcanzar la plenitud, la totalidad, si toma posesión de aquellas experiencias de los demás que pueden ser potencialmente suyas. Esto lo hace por medio de la actividad artística.

El hombre desea absorver el mundo que le rodea, hacerlo parte de su personalidad y extender su " yo " hambriento del mundo por los ámbitos de la ciencia y la tecnología. Quiere unir su yo limitado a una existencia comunitaria,

desea hacer de su individualidad algo social.

Con el teatro el hombre logra producir una imagen practicable del mundo.

Cuando mas retrocedemos en la historia, más definidos, pero a la vez, más extraños son los fines del arte. Entre esos primeros grupos o pueblos, no existe la diferencia entre creación útil y creación de imagen; sus chozas y cuevas están para resguardarlos de la lluvia, del sol y de los espíritus; las imágenes les protegen de las fuerzas mágicas que son tan reales como las de la naturaleza. El arte no se realiza como un fin en sí mismo, no es el arte por el arte. La obra siempre tiene una función o utilidad generalmente religiosa, mágica, cremonial.

Apenas aparecen destellos de inteligencia, cuando el hombre reconoce la potente y salvaje naturaleza, las variaciones del clima, de la flora y de la fauna. Los primeros hombres captan y representan a la naturaleza decorando armas o cuevas, con la idea de dominarlas de controlarlas espiritualmente. Todo lo que crean es con el fin de rendir culto y piedad a las fuerzas secretas, a los espíritus, -
almas y Dioses. Así pues, el arte en sus orígenes era una mezcla de religión, ciencia y arte, necesaria para dominar un mundo real pero inexplorado; era una forma de ejercer poder sobre la naturaleza, sobre un enemigo, sobre la realidad; es un poder para fortalecer el colectivo humano. En estos primeros albores de la humanidad, el arte tiene muy poco

que ver con la belleza y mucho menos con el deseo estético, solo es un instrumento mágico o un arma de la colectividad en la lucha por la supervivencia.

De tal suerte, el hombre de la antigüedad crea instrumentos para satisfacer necesidades biológicas, se refugia en cuevas y busca sustento en la caza, en la pesca y en la recolección; el mundo de ese hombre es un cosmos divino, un todo armónico y coherente en donde lo mágico, lo religioso y las fuerzas naturales son una sola cosa.

Se cree que los antiguos hombres pintaban en las cuevas a los animales, porque así éstas sucumbirían y serían más fácil de atrapar. Sin embargo, también se tiene noticia de que cuando cazaban se ponían encima las pieles de algún animal e imitaban los ruidos de sus presas; mas tarde copiaron los movimientos de dichos animales para atraerlos, así como realizaron una especie de representación.

Con el propósito de obtener poder sobre las presas como si pudiesen ser hombres y bestias al mismo tiempo, muchas tribus realizaron ceremonias en las cuales emplearon máscaras para sentirse transformados en animales. Todos los integrantes de la tribu creen en una deidad en los ritos, danzas y ceremonias. Estas tribus cuentan con un jefe a quien le atribuyen características mágicas. El es el encargado de celebrar los ritos; este hombre, será llamado " chamán".

" Al producirse el fuego, el hombre de la primera

tribu debía ser el representante del Dios, era el encargado de hacer la guerra o la alianza. Este grupo se organiza con el tiempo, al igual que se cree en una sociedad de espíritus que también tiene jefes; los Dioses tienen una historia y los sacerdotes, como sus representantes, deben enseñarla" (7)

Así el culto dramático ya no solo es homenaje de imploración, ya que el sacerdote encarnando al Dios, representará la primera historia (primer actor), es el hombre que representa el primer drama al yuxtaponer en su propia realidad otra inventada por él. De esta forma aparece el embrión del teatro. El hombre ya no vive solo en la tierra, se le ha revelado la divinidad que está sobre él y que le rige, por eso hay que alabarlo y regocijarlo con bailes y fiestas para tenerlo contento; siempre se baila alrededor de su altar.

Cuando en la tribu ya no solo el sacerdote representa la historia de los Dioses, sino que además intervienen otros miembros del grupo reproduciendo hechos, repitiendo palabras y sonidos, se encarnan personajes secundarios de una leyenda.

Podemos clarificar entonces que la interacción de las culturas es necesaria para nuevas ideas, visiones, formas, sentimientos, pasiones e ideas que laten en la naturaleza del arte. Así el teatro inicia con creencias y festividades religiosas, en donde la danza y los cultos de tipo

(7) DIAZ PLAJO., GUILLERMO Y OTROS. Enciclopedia del arte escénico. Ed. Noguera. Barcelona 1985 p. 20.

religioso y militar son determinantes y varían conforme a las sociedades y a sus valores.

Dentro de esta primera etapa, el ritual es importante en la vida cotidiana del ser humano y el objetivo, de esa comunicación ritual es el que dos o mas individuos realicen una mayor coordinación respecto a una determinada finalidad. A este nivel, el ritual produce un " efecto de grupo": el aumento de la complejidad de la comunicación representa una forma muy eficaz de desarrollar la coordinación y la integración interindividual, es decir, de promover conductas sociales, que tienden a convertirse en conjunto, en una estrategia adecuada. Entonces, el rito no solo tiene la finalidad de transmitir o reforzar patrones culturales, sino que además, crea las condiciones adecuadas para establecer los lazos entre dos o más personas. Al participar activamente del mensaje religioso o cultural, los miembros de la sociedad coordinan rítmicamente sus acciones para el logro de un objetivo. Para llegar a esto, el rito está basado en modelos repetibles. La repetitividad facilita la interacción, poniendo a disposición de cada individuo información sobre determinados eventos o sobre las intenciones de los demás componentes de la sociedad. (Situación rescatable por el Teatro Antropológico).

De estos ritos se rescata un personaje: "el chamán quien tiende a dirigir la ceremonia y por tanto tiene un público ;su actuación esta diseñada para involucrar, complacer, asustar y afectar a su público. Así, las representaciones cha

mánicas no son un simple espectáculo," también son un drama"

(8)

La representación de este hombre es una prueba a la capacidad de respuesta de la comunidad ante sus propias necesidades psicosociales.

Cuando la sociedad desarrolla instituciones para reemplazar al chaman, surge el intérprete. Cuando la comunidad se privatiza y la familia se aísla, es cuando se busca un sitio para representar las necesidades psicosociales. Así el artista, explica los acontecimientos a los demás hombres, hace comprender el proceso según su punto de vista, las necesidades y las reglas del desarrollo social e histórico, el resolver el enigma en las relaciones esenciales entre hombre y naturaleza y entre hombre y sociedad.

1.1 TEATRO GRIEGO

El más antiguo indicio que se tiene de la primera representación teatral en occidente, proviene de la civilización griega. De ellos heredamos tres tipos de obras: la tragedia, la comedia satírica y la comedia. La tragedia es la primera manifestación teatral cuyo origen se remonta a los ritos celebratorios de la muerte-resurrección del Dios Dionysios, llamados Ditirambos, los cuales a su vez provienen del periodo paleolítico; cuando la comunidad de cazadores, guiados por su hechicero, invocan la presencia de ciertas fuerzas que faciliten la captura de la presa. El hechicero invoca y personifica de modo simultáneo a la presa deseada, a las fuerzas que permitirían su

captura y al cazador mismo. Todo esto ante la imagen del animal que él mismo pinta

De esta forma, lo antes mencionado se convierte en el primer fenómeno de personificación, de desdoblamiento, de acción dramática y apoyatura visual (escenografía) de -- que se tenga noticia. Esto ocurrió hace aproximadamente 50 mil años.

Estos ritos, en honor al Dios Dionysios, se celebran en primavera con fiestas en las que la música y la danza se combina hasta alcanzar la histeria y el desenfreno que, hace pensar a sus ejecutantes, que liberan la conciencia, el alma.

En esas fiestas, al calor del vino, se sacrifica un macho cabrío (Tragos), en honor al Dios y se cantan ditirambos en forma de himnos; al evolucionar éstos últimos, se alterna los cánticos entre el sacerdote celebrante y los fieles. Posteriormente, esta especie de diálogo se desarrolló entre el Corifeo (solista) y el conjunto de Coruetas (el coro).

Pero además de la tragedia los griegos nos heredan las comedias satíricas y las comedias. Las tragedias se abocan a las leyendas heroicas en donde los Dioses resuelve la historia con un final feliz, oportuno. En tanto que en las

comedias satíricas se crítica un hecho con humor, además - se incurre en una mímica muy particular. Por último, las comedias, trata temas de la vida cotidiana desde un punto de vista burlesco, cómico.

Estas tres variantes que se representan en determinadas ceremonias de carácter religioso y cívico, además convergen en la idea de la fertilidad.

Como es de suponerse, de la civilización griega - también proviene el primer actor -director que se preocupa por la formación de una auténtica compañía teatral; Su nombre es Tespir, quien recorre con su grupo toda Grecia, llevando consigo, las máscaras, coturnos y túnicas, tres elementos -- imprescindibles en las representaciones griegas.

El actor griego es un artista sumamente hábil - y versátil. Por ejemplo, en los parlamentos tiene que remarcar con su voz el cambio de emociones y en pasajes líricos -- debe mostrar sus dotes como cantante, ^{es} acompañado por notas provenientes de una flauta. El actor, al igual que el -- coro se auxilia en las representaciones de máscaras; éstas le permiten al actor, representar a más de dos personajes.

La máscara es larga, con rasgos exagerados, marcados tanto por la forma como por el color, lo cual facilita su distinción. recordemos que los teatros en la antigua

Grecia alberga a más de 15 mil espectadores, quienes además de verla escucha al actor, gracias a que en la máscara, en la boca, hay un orificio que actúa como megáfono.

La máscara marca la edad, sexo, estado de ánimo y hasta el rango del personaje. e incluso el tipo de obra = pues en las comédias, algunas máscaras reflejan serenidad mientras que en las tragedias los rasgos provocaban pánico, como en la obra "Las Euménides".

En lo que se refiere al vestuario, los actores griegos utiliza únicamente el "Quitón" o túnica larga que cae desde el cuello hasta los tobillos, y en algunos casos se utilizaba otra túnica pero de colores vivos con el objeto de que el protagonista sobresalga del foro y para que su figura no rompiera con el aspecto que marcaba la máscara.

Si la actuación es un tanto dramática, el personaje emplea un tocado exagerado llamado "ocnos", y en ocasiones unos zapatos de suela muy gruesa denominados "coturnos".

En cuanto al escenario, éste es rectangular y elevado un poco del suelo. Al fondo había algunos decorados y tres puertas.

--

En épocas posteriores el teatro griego contará con

grandes máquinas y tramoyas que ayudan para efectos de aparición y elevaciones por el aire, incluso, para salidas--subterráneas.

Otro elemento importante en las representaciones de esta civilización, ^{es} la orquesta que se encuentra en una especie de pista al mismo nivel que el del piso, pero --aquí solo actúa el coro.

El público puede observar el desarrollo de las obras desde las graderías que está distribuidas en forma semicircular, envolviendo el lugar donde está la orquesta.

Los espectadores acudían durante el día a ver -- las representaciones teatrales conscientes de que no venían -- una historia nueva, ^{existen} con el objeto de revivir -- emociones, "iban en busca de una sublimación de los dolores de la tierra" (9)

1.3. TEATRO ROMANO.

En las regiones campesinas de Italia primitiva, se convocan , después de la recolección de frutos una especie de certámenes orales, en los que se festejaban entre sí -- los labriegos. De aquí nace el llamado versus fescenicus

(9). Orten bach, Enrique, Sección y Traducción de Notas.25 Siglos de Teatro. Ed. Mateu, Barcelona, España, 1959. P.193.

de la ciudad Falisca de Fescenio, donde tienen el origen esos rápidos diálogos.

Paralelamente, esto pueda muy bien tener lugar en el Siglo IV A.C. en la ciudad de Roma--según cuenta Tito Livio-- a donde acuden unos historio o bufones etruscos. Las evoluciones de dichos ambulantes agradaron a los jóvenes romanos y de ahí nace un movimiento escénico al que se superpuso el antiguo diálogo de las fascennicas o bien fiestas rurales. De esta mezcla surgió un nuevo género de diversión: la sátira. "especie de diálogo entre pastores, en el que se mezcla lo grotesco, y lo satírico" (10). "Eran representaciones rústicas acompañadas de música y danza que no resistieron la competencia del teatro griego" (11)

El diálogo o la conversación de estas primitivas obras no se ha conservado ni por referencia, pero el caso es que ya existía la necesidad de una representación formal.

Estos fueron antecedentes autóctonos del teatro^a los-- que cabe añadir otros dos tipos de presentaciones las atelanas, especie de farsa con 4 personajes genéricos fijos y el mimo, espectáculo al parecer silenciosos, del que casi no tenemos referencia.

Las últimas sátiras primitivas más o menos improvisadas,

(10). Op. Cit. Enciclopedia del arte escénico. Díaz Plaja. P.12
(11). Op. Cit. Díaz Plaja. P.18.

son a lo largo del tiempo, provistas de un texto escrito lo mismo ocurrió con las atelanas que, caso curioso persiste como género propio, una vez que el teatro evolucione hacia formas más perfeccionadas .

Así el teatro romano sufre pronto la influencia -- griega.

En la segunda mitad del siglo III aproximadamente, nace el creador del teatro latino: Livio Andrónico. Quién - en el año 207 aparece en Roma - hace representar una tragedia traducida por él al latín.

La "Burla Fescenica", germen del drama romano - tiene las siguientes características: dos rústicos se cubren la cara con máscaras de corcho, compiten en lanzarse pullas e injurias, al delirio de los observadores.

La distancia entre ritual y fiesta profana marcha a juntos, con naturalidad (mientras celebraban a un General, - se escucha a la par canciones de sus soldados sobre sus debilidades corporales y pecados morales. En un funeral, un actor se viste del muerto e imita sus gestos característicos).

Otra distinción, es la de las diversas clases de espectáculos públicos, en ellos incluye bajo el título de Ludi= "Juegos ", representaciones teatrales, combates gladiatorios,

lucha contra fieras y carreras circenses. Estas tienen mucho en común, ocurren a menudo en los mismos edificios y el público en general acuden a presenciarlas con la misma expectativa de diversión y estremecimiento.

1.4. ESCISION RITO - TEATRO EN OCCIDENTE.

En el mundo occidental distinguimos el período histórico en el cual es y se da una "evolución del rito al teatro"; de la intuición a la razón, del mito a la historia y del gozo comunitario a la "serena contemplación" individualista.

Hacia el siglo VIII a.c. prolifera en Grecia antigua, un tipo de celebración ritual llamada "Ditirambó", cuyo objetivo es rendirle culto a Dionisio, divinidad de árboles y frutos de la uva, del vino, y de la embriaguez. Este evento se celebraba periódicamente, por lo general cada primavera cuando el pueblo griego expresa con danzas y cantos el gozo de su unidad con la naturaleza que renace.

"Bajo el encanto de la magia dionisiaca, no solamente se renueva la alianza del hombre con el hombre; la naturaleza enajenada, enemiga o sometida, celebra también su reconciliación con el hijo pródigo, el hombre (12) por el evangelio de la armonía universal, cada uno se siente no solamente-

(12). Nietzsche. El origen de la tragedia. Colección Austral-Ed. Espasa, Calpa. Méx, 1975. P. 27-38.

reunido, reconciliado y fundido, sino también uno cantando - y bailando, el hombre se siente miembro de una comunidad superior: Ya se ha olvidado de andar y de hablar, y está a punto de volar por los aires, danzando (...) También el hombre se siente Dios; su actitud es tan noble y plena de éxtasis - como la de una obra de arte; el poder estético de la naturaleza entera entera, por la más alta beatitud y la más noble satisfacción de la unidad primordial, se revela aquí bajo el estremecimiento de la embriaguez" (12).

Nietzsche hace aquí una descripción no tan de la forma como del fondo del rito dionisiaco, nos evoca el sentimiento de comunión que produce una embriaguez resultante no solo del vino, sino de una canción danzada colectivamente.

Tal celebración inicialmente tiene un carácter espontáneo dentro del cual las "bacantes" o sacerdotizas de Dionisios participan.. junto con el pueblo en actividades que las describe como "purificación de efectos", anímicos y éticos al colocarlos fuera del orden real y casual.(13) .

Este "salirse de si mismos" purificados es lo único que sobrevive de la intensa comunicación entre los antiguos ritos dionisiacos. Cabe aclarar que la desaparición del culto ritual al Dios del Vino no significa que se dejaran de practicar ritos en Grecia antigua.

(13). Aristóteles. La poética. Ed. Unidos Mexicanos. Mex, 1985 P.47.

Paralelamente al surgimiento del género teatral, -
continúa siendo celebrados los ritos iniciáticos de Eleu-
sis. El carácter de los mismos es distintos al ritual dioni-
siaco ya que éste se efectúa dentro de un templo-cueva --
lejos de la muchedumbre profana. No son celebraciones gozo-
sas orgiásticas, sino solemnes y misteriosos eventos en los
cuales un reducido grupo de iniciados ingieren sustancias -
psicotrópicas que, como el vino de Dionisios alteran la --
percepción de quienes lo prueban. . El grupo entonces se --
internan en un salón oscuro dentro del cual son testigos--
participes de representaciones rituales cuyo contenido se des-
conoce. El objetivo de esos rituales es enfrentar al inicia-
do con una muerte metafísica para después experimentar un re-
nacimiento.

De hecho se sabe que algunos elementos de los ritos
Eleusianos son incorporados a la tragedia. Por su parte-
la comedia hereda su espíritu festivo, así como los bailes--
bailarines, directamente de las celebraciones dionisiacas.

En tanto el nuevo arte teatral continúa desarro-
llándose en los siglos IV, V y VI a C. gracias a dramaturgos
como Esquilo, Sófocles, Eurípides, y Aristófanes. Ellos con-
solidan el arte teatral en dos grandes ramificaciones; la tra-
gedia y la comedia.

Además se desarrollaron paralelamente otros géneros

como la farsa y el melodrama. Todos entran en lo que hoy conocemos como "teatro". Dicha palabra se deriva del griego - "Theastai" que significa mirar, y hoy se asocia tanto con el arte escénico mismo, como ^{con} el espacio donde se lleva a cabo. No contaban con una forma preestablecida. Sin embargo, poco a poco las danzas comenzaron a adquirir una forma fija y los cantos se transformaron en coros dramáticos. Hacia el siglo VII, el rito ya cuenta con una línea narrativa, misma que es expresada por el coro en contrapunto con un personaje recitante, a estas alturas, el texto transmitido oralmente comienza a ser fijado en textos escritos y aparecen los autores individuales que sustraen sus historias del mito colectivo.

La celebración ya no se realiza, en un bosque, sino en un espacio construido especialmente para el evento, ya que ahora se tiene al público sentado a un lado y el coro y el personaje del otro. Dionisios, antes una fuerza sobrenatural que habita en cada uno de los participantes, ahora se materializa y toma el cuerpo de una fría estatua colocada al centro de la "orquesta".

Este cambio radical tanto ^{de} forma como de fondo no se puede explicar, salvo como un movimiento, en términos de Nietzsche del "espíritu dionisiaco" al "espíritu apolíneo". El filósofo entiende la evolución del arte como un resultado de la tensión dialéctica entre estas dos fuerzas. El arte dio-

nisiaco es metafísico y se mantiene mejor a través de la -- música; su lenguaje es universal porque no viste a la idea - mutante con una imagen inmutable . En este sentido, se exige la participación creativa del oyente en la evocación de dimensiones que trascienden todo raiciocinio.

Por otro lado, tenemos el arte apolíneo que tiene como Dios patrono a Apolo, deidad de la luz que revela a las apariencias, Patron a la vez, de la emergente casta de filósofos. Apolo encarna los ideales de la nueva sociedad helena: humanismo y racionalismo. Apolo viste a las escencias abstractas con temas comprensibles al entendimiento humano ordena - al caos de la naturaleza por medio de la luz natural de la razón.

Es así como el Ditirambo dionisiaco religiosa va-
cediendo poco a poco a la tragedia apolínea secular que tiene bien delimitadas las fronteras entre autor, actor y público. - Ahora la finalidad de este teatro es ya el entretenimiento, y en el mejor de los casos ^{la} catarsis

El drama por otro lado viene del griego "Dran", - que significa "hacer" actualmente se asocia con el origen -- literario de la obra. Estas anotaciones nos hacen ver de que - forma el teatro se va apartando de ser un arte visual, de acciones, para convertirse en un arte fundamentado en la palbra escrita.

En cuanto a la tragedia, este género . manejado por Esquilo, Sófocles y Eurípides se basa en el conflicto-- que establece las tensiones entre fuerzas de asesinato y ven ganza , crimen y castigo, cobardía y valentía, protesta y resignación; orgullo y humildad humanos, El héroe trágico experimenta toda la gra de emociones, pasando desde las más elavadas y sublimes para caer en . las mas bajas y miserables. La finalidad del drama, entre dras cosas, es la de - transmitir al público un mensaje ético,moral dentro del que se pueden contemplar las consecuencias de un acto pasional o de la desobediencia de los designios divinos.

El fin último del mensaje dramático, es según - Aristóteles, la purificación o purgación catártica que con siste en la "... liberación del peso de una realidad que se nos esta volviendo pesada". (1⁴) A simple vista quiza es to puede sonar como un escape, pero vamos alla, debido a las normas éticas y psicológicas que busca transmitir la obra dentro de un marco estético.

El ideal griego de unvardedera pieza artística es aquellos que purifica las emociones que se disuelven bajo la luz de la pasión haciendose más humano.

Por su parte , la comedia busca la misma finalidad pero no a través del llanto, sino de la risa. No tenemos

(14). Aristóteles. Op. Cit. P. 54.

tanta información de ellos como en el caso de la tragedia, debido a que los escritos de Aristóteles al respecto se han perdido, sin embargo existen algunos datos fundamentales que expone Umberto Eco:

"La comedia nace de las "komai" o sea, en las aldeas de campesinos : ~~ea~~ era una celebración burlesca al final de una comida o de una fiesta, no hablaba de hombres famosos -- ni gente de poder, sino de seres viles y ridículos, aunque no malos. Y tampoco termina con la muerte de los protagonistas. Logra producir ~~el~~ ridículo mostrando los defectos y los vicios de los hombres comunes. Aquí Aristóteles ve la disposición de la risa como una fuerza buena, que puede incluso tener un valor cognoscitivo cuando, a través de enigmas - ingeniosos y metáforas sorprendentes, nos muestran las cosas-- distintas de lo que son, como si mintiese, de hecho nos obliga a verlas mejor y nos hace decir, pues mira, las cosas eran así, y yo no me había dado cuenta . La verdad alcanzada a través de la representación de los hombres y del mundo, - peor de lo que son o de lo que creemos que son; o en todo caso, peor de como nos lo muestran los poemas heroicos, las tragedias y las vidas " (15)

Se considera a Aristófanes como el máximo representante de este género, sin embargo, podemos distinguir casos-

(15). Eco Umberto. El Nombre de la Rosa. Representaciones. Editoriales S.A. Méx, 1985, P. 517.

en que tanto tragedia como comedia se encuentran íntimamente entrelazadas.

De cualquier forma, la temática secular del teatro griego tiene un carácter lírico que convierte al teatro en un género más que nada literario. A partir de entonces, el arte dramático en occidente se caracteriza por el predominio del texto escrito sobre los demás elementos.

La separación entre teatro y rito es total. El arte dramático como escribe Aristóteles es un arte de sacrificio que intenta una "abstracción purificada" de la realidad por medio de la producción imitativa. La acción dramática debe tener unidad dentro de una estructura líneal perfectamente compresible.

" En cuanto a la imitación narrativa y en métrica- es evidentemente precisa como en las tragedias, componer las tramas y argumentos dramáticamente y alrededor de una acción unitaria íntegra y compleja, con principios, medio y final, para que siendo a semejanza de un (ser) viviente, un todo, - - produzca su peculiar delite" (15)

Los elementos dramáticos están bien delimitados--
en 6 partes:

(16). Aristóteles Op. Cit. p.168.

1. Argumento o trama.
2. Los caracteres éticos.
3. El recitado o dicción.
4. Las ideas.
5. El espectáculo
6. El canto.

El vestuario, las máscaras y la escenografía son-- "artificios " que estan dentro del 5o. Punto , y si la obra es en sí, un artificio, así también la reacción del espectador debe ser "artificial". Con esto Aristóteles se refiere aunque la respuesta afectiva del público no puede ser la -- misma ante una "muerte" teatral que ante una muerte auténtica. Nada puede suceder realmente. Y este último es el elemento que separa al teatro del rito, en donde realmente esta -- sucediendo algo, es decir, en donde la presencia de las fuerzas sobrenaturales así como las transformaciones experimentadas por los oficiantes y participantes no son vistas por -- ellos como artificiales sino como auténticos.

Aristóteles expone elementos que permiten el grado de perfección de una obra artista . Esto es fundamental-- para efectos del evento teatral que se ha convertido en una-- competencia ^{cuya} finalidad es premiar al mejor dramaturgo o actor.

Estamos ante el triunfo del individualismo racional que a partir de entonces es el sello distintivos del pensa-

miento occidental engendradora del proceso de enajenación que actualmente vivimos. Como nos dice Schechner (17) esto es la causa fundamental de que el teatro occidental sea generalmente un teatro de competencia y no de cooperación. Tal -- competencia no se da sólo entre una representación y la otra, sino entre los mismos elementos de la obra: un actor quiere estar sobre el otro; riñe el escenógrafo con el director y todos toman parte de una auténtica guerra de Egos.

En la historia del teatro occidental se puede apreciar un constante predominio del espíritu apolíneo sobre el espíritu dionisiaco. Nietzsche señala que la condición ideal sería una armonía entre las dos fuerzas que finalmente son -- complementarias. Apolo es la aparición visible del espíritu de Dionisios y la mejor obra dramática nos hace ver que Apolo no es más que una máscara de ilusión tras la cual inesperadamente se revela la esencia universal. La sabiduría-- dionisiaca. Dionisio habla de la lengua de Apolo, pero Apolo habla finalmente la lengua de Dionisio habla la lengua y de este modo es alcanzado el fin supremo de la tragedia del arte" (18)

(17). Schechner Richard, Between Theatre and Anthropology University of Pennsylvania Press. USA. 1985. p.250.

(18). Nietzsche Op. Cit. P.129.

pero entonces. ¿Cual será el lenguaje de Dionisio?. es el lenguaje de los símbolos, mismos que apuntan a realidades-- que todo ser humano tiene en comun. Por ello, si el arte en general y el teatro en particular han de aproximarse a su -- fin supremo, es necesario que vuelva al rico lenguaje simbólico que desde siempre manejan los ritos.

"En el ditirambo dionisaico, el hombre se siente -- arrastrado a la mas alta exaltación de todas sus facultades -- simbólicas". (19) De ahora en adelante la esencia de la naturaleza se expresa simbólicamente un nuevo mundo de símbolos-- será necesario, toda una simbólica corporal, no solamente el simbolismo de los labios, del rostro, de la palabra, sino también de todas las actitudes y los gestos de la danza ritmando los movimientos a través de todos los miembros.

Se trata de reunir a todos los elementos artísticos, al servicio de un universo simbólico . 25 siglos han pasado para que el hombre occidental reconozca esta urgencia. Para entender por qué y cómo hemos llegado a la situación actual, nos parece importante repasar la evolucion del arte -- dramático en Europa, América y Oriente y claro esta, en México.

(19). Nietzsche Op. Cit. Pág. 31.

Posiblemente podremos reconocer dentro de este drama histórico a la máscara de Apolo detrás de la cual se adivina el espíritu emancipador de un Dionisio cuya voz ya no se hace esperar.

1.5 TEATRO ORIENTAL

En este recorrido histórico hablaremos del teatro oriental ya que sus características rituales, que hasta hoy día permanecen, han sido retomadas por el teatro antropológico, refiriéndose específicamente a técnicas del trabajo representacional.

En este trabajo lo místico, lo ritual y lo religioso; la danza y el teatro; la meditación y lo extracotidiano convergen uniéndose al tejido del arte representacional, sin perder de vista que en el mismo equilibrio va unido un texto que da orden a los movimientos y expresiones, a la comunicación misma de este teatro.

1.5.1 TEATRO JAPONES.

La historia del arte japonés, incluyendo al teatro de las menos antiguas de Asia, comienza poco antes de la era Cristiana. Mas tarde en el siglo VII a.C. , se introduce el Budismo, el cual no rechazó totalmente la religión anterior, que fue el Sintoísmo ;el Japón comienza a tomar parte en los grandes movimientos religiosos y artísticos de Asia Oriental.

El teatro antropológico también ha estudiado de

cerca a las escuelas dramáticas del Japón, concretamente el Noh y el Kabuki.

Al igual que en la India, se considera que el teatro tiene un origen divino, siendo los mismos Dioses quienes establecieron las partes esenciales de dicho arte. Cuando los hombres se hacen actores, siguiendo el ejemplo de los Dioses, la tradición japonesa nos da un nuevo testimonio del carácter sagrado de esta innovación.

Hacia 700 y 800 d.C., se abre un abismo cerca de la ciudad de Nara, que es la primera capital fija que tiene el Japón, en donde brota de la tierra una humareda pestilente, esparciendo la muerte; los sacerdotes del templo vecino tienen una idea: ejecutar una danza emblemática sobre un tumulto cubierto de césped, situado ante el santuario. La humareda ceso de elevarse como por encantamiento; así es la creación del drama. En memoria del feliz resultado, la danza Sambasho precede entonces todos los espectáculos; a partir de entonces, el teatro está señalado en la liturgia.

Los Matzuri (festivales solemnísimos) acompañan ceremonias de culto Sintoísta, primera religión que tuvo el Japón, y que significa camino de los Dioses, con plegarias dramatizadas con procesiones y pantomimas que tienen el poder de alejar las desdichas. Así es la " Kagura " sucesión de pasos lentos y actitudes hieráticas, practicadas preferentemente en

el venerado santuario que será el Palacio Imperial; serán practicadas por compañías de sacerdotes especialmente dedicados a ese oficio.

Historicamente hablando, el Noh (palabra que significa habilidad o destreza), nace en el siglo XIV cuando en Japón las técnicas de mímica, canto y danza son integradas armonicamente. Es un teatro basicamente espiritual cuyas raíces se encuentran en el Budismo Zen. El principal representante de esta escuela, quien consolida su técnica, es el actor Zeami Motokiyo (1363-1443).

Formalmente el Noh se caracteriza por una austeridad escenográfica, que va a tono con la economía de movimientos que ejecutan los intérpretes; curiosamente en sus orígenes, se ligo íntimamente al entrenamiento Samurai, se aprendía a concentrar la atención y energía. La belleza del Noh reside en la manera en que logra sintetizar la acción dramática en unos cuantos gestos que se ejecutan con infinita paciencia, precisión y elegancia.

La temática de las obras gira en torno al ser humano en relación con el plano divino o ancestral. Hay dos personajes básicos, siendo el "Shite" el principal y que representa al sueño, visión o espíritu que se aparece ante el "Waki", quien es el testigo humano. Renée Sieffert describe al Noh como la cristalización poética de un momento privilegiado en la vida de un héroe, separado de su contexto espacio-temporal y proyectado en un universo de sueño, evocado y revela-

do por medio de un testigo o Waki". (20)

El ambiente mágico se complementa por las notas musicales de percusiones y cuerdas que marcan el ritmo particular de las acciones. El intérprete que domina a la perfección su papel, puede alcanzar una particular cualidad estética y espiritual que Zeami denomina " Hana o flor ". Según Zeami, la flor es aquella " magia sutil " que hace al actor aparecer nuevo y espontáneo a pesar de sus innumerables representaciones. Gracias a la flor el público es cautivado y penetra en la esencia del Noh. Esto se asemeja al " Rasa " hindú, en tanto que requiere de un público conocedor y atento. Es una cualidad metafísica que une a intérprete y espectador en el gozo estético. " Hana " solo se alcanza si el actor controla su cuerpo y espíritu y esto sucede si se conoce perfectamente. Por ello, Zeami asegura:

Por ello Zeami asegura: " el conocimiento de si mismo pertenece a quien se ha perfeccionado en el Noh " (21) .

El trabajo tiene tres fases:

- * el ejercicio físico dirigido al cuerpo.
- * el estudio dirigido a la mente .
- * la meditación dirigida al espíritu.

El actor que domina estos elementos trasciende la técnica

(20) PRONKO, LEONARD. Theatre east and west. University of California, press. 1978. pag. 80.

(21) PRONKO, LEONARD. Ibid. pag. 80.

y deja que su espíritu mueva su cuerpo.

La preocupación del intérprete del *nôh* por su público es evidente al hacer cambios de último momento; por ejemplo en el vestuario o en el ritmo de las acciones. Si se presenta un público poco preparado o muy joven, se requiere entonces de un vestuario más llamativo y de acciones más rápidas. Se trata de una práctica del concepto Zen de la "inmediatez"; la comunicación, entonces, se hace más efectiva ya que el intérprete está sensibilizado a su público. A diferencia del carácter espiritual del *Nôh*, el *Kabuki* surge como un teatro accesible a las masas y con un carácter "mundano". Fue el más tardío en su origen, inicio en los albores del siglo XVIII.

Kabuki proviene de un verbo que significa "comportarse atrozmente" y en sus orígenes se asoció con un teatro popular de mujeres "fáciles", sin embargo en 1652 al prohibir actuar a las mujeres, es cuando surge el *Kabuki* como un arte al grado de los caracteres chinos que componen su nombre: "Canción-danza-destreza".

Dentro de las tradiciones del teatro oriental clásico, el *Kabuki* es el que más semejanza tiene al teatro occidental, ya que utiliza diálogos, así como una escenografía elaborada, y una plataforma que está rodeada por tres secciones para los espectadores. El drama no solo es llevado al interior de un auditorio, sino también a otras áreas.

Así el formato escenográfico tiende a ser altamente estilizado y espectacular, aunque existen obras con temática y estilo más realistas.

A pesar de ello, cuenta con elementos que mucho han inspirado a artistas occidentales como Sergei Einesntain, quien a principios de siglo quedo impactado por el Kabuki. Una de las características que destacò es su logro de unidad a la que llamo "ensamble de monismo" y que describe de la siguiente manera: "sonido, movimiento, espacio y voz, aquí no acompañan ni van paralelos el uno con el otro, sino que funcionan como elementos de igual significancia" (22).

Einstein llama al efecto logrado por el actor "synesthesia", en donde cada gesto o movimiento corresponde al ambiente musical o sonoro, afectando al espectador en distintos niveles.

Con respecto a la técnica actoral, el intérprete no busca enfatizar un movimiento, sino mas bien la soltura y elegancia, tensión dinámica de las posturas, mismas que tienen un significado específico. Tampoco la danza es gratuita, "en lugar de enfatizar a la danza como una abstracción, el kabuki acentúa el tratamiento elevado o económico del movimiento natural". (23)

Otro dramaturgo, citado por Pronko, es Paul Caludel, quien descubrió el uso dramático de la música en esta tradición que intenta "sacudir y mover nuestras emociones por medios puramente rítmicos y sonoros, más directos y más brutales que las palabras". (24)

(22) PRONKO Ibid p.20

(23) Pronko Ob cit.p 148

(24) Pronko Ob cit.p 153

Así el kabuki se hermana a las otras escuelas del teatro oriental para construir un arte estilizado, total y participativo. Hay otros tipos de representación dramática como la gran Opera de China y el teatro Balinés.

Finalmente, es Barba quien mejor resume la importancia que guarda este tipo de teatro para los fines que nos interesa: "Las reglas numerosas y complejas que parecen encerrar a los actores y bailarines de la India, Bali, China y Japón es un armazón de signos preestablecidos, son en realidad formas de manejar la energía para transformarla en comunicación." (25)

1.5.2 TEATRO CHINO.

El teatro oriental no deja nada a la improvisación. Todo en él está calculado: los gestos, trajes, escenario y obras. Esta condición de precisión tiene mucho de rito religioso y de canon estético. A esto hay que agregar la actitud del espectador, quien acude con la imaginación despierta. Con ello las palabras, gestos, canciones, etc, adquieren otra dimensión

El origen del teatro en China es parecido al de los demás. Por una parte intervienen fiestas populares, de contenido religioso y profano.

(25) Citado por Scechner. Between ... Op cit p. 251.

Los antiguos chinos expresaron sus esperanzas de buena cosecha con bailes; los rituales del ceremonial mágico, junto con las crónicas de la historia que el pueblo relata, van evolucionando y enriqueciéndose con ballets y pantomimas guerreras provenientes del centro de Asia.

El actor utiliza el cuerpo para dibujar ,en la imaginación del público, que empuña un latigo decorado ,o que cabalga o que flexiona la pierna para indicar que atraviesa una ventana.

El actor chino es un ser que en el escenario crea todo el decorado, el ambiente, la distancia y el tiempo. Es un artista completo, producto del trabajo y estudio de toda una vida.

Rewi Alley, escrito inglés y poeta, nos describe el vestuario de los actores de la Opera de Pekín:

" los héroes militares usan una especie de peto acolchado, llamado Kao, enriquecido con profusión de ornamentos. Los colores de estas vestiduras proporcionan cierta noticia de la posición social del personaje representado; el amarillo pertenece a la familia imperial; el rojo a la nobleza; el blanco a los altos funcionarios de edad el rojo o azul, a hombres honrados y el negro a personas algo violentas" (26)

(26) kordon, bernardo. El teatro tradicional Chino. Buenos Aires Ed. Siglo XX pag. 34.

1.5.3 TEATRO HINDU.

La tradición dramática hindú es la más antigua del mundo entero. Hace más de dos milenios postuló teorías y técnicas teatrales que apenas en este siglo los dramaturgos occidentales creen inauguradas.

Podemos darnos una idea de la importancia que el hindú otorga a la actividad teatral, cuando vemos que en su tradición religiosa (intimamente ligada a la vida diaria) se denomina a la actividad creadora del Brahma en el momento de concebir al mundo como "Lila" equivalente en sánscrito a "obra teatral". Así, el mundo es visto como una esena de-- una obra divina en la que los hombres actúan gracias a la fuerza dinámica y rítmica del "karma" (acción). Sin embargo, el gran "lila" es una ilusión llena de dramáticas pruebas y obstáculos que finalmente deben superarse para unirse con la realidad esencial del Brahma.; éste comunica sus enseñanzas mediante textos sagrados, "vedas". El quinto libro ha desaparecido en su forma original y trata de la actividad teatral. Su título: "Natya Veda". el snto Rishi Bahrata, que dirige en el cielo la representación, resume la sustancia de dicho libro en una especie de enciclopedia en verso titulada "Natya Sastra" y gracias a esta revelación los hombres pueden componer dramas. Además, la Diosa Shiva y Parvati crean la "Tandava" o danza violenta; y la "Lasya" o danza del encantamiento.

Se piensa que el Natya Sastra fue escrito a lo largo de varios siglos por diversos autores. Natya significa drama enriquecido con música y danza, lo que nos expresa el sentido original del teatro hindú.

En cuanto al contenido mismo del Natyasastra, se trata del mas extenso (36 capítulos) y detallado compendio de técnicas teatrales conocido hasta nuestros días. El original se redactó en sánscrito pero las traducciones son pobres y fragmentadas; aunque es posible rescatar la idea o ideas fundamentales.

Para empezar Bharata explica que Brahma destina al teatro a todas las castas como instrumento, no solo de entretenimiento, sino de instrucción y consejo ético. Señala que el teatro debe reunir todas las ramas del aprendizaje que contiene en sí mismo y genera a las demás artes.,

Bharata habla extensamente acerca del espacio teatral, así como de las distintas relaciones existentes entre actor y espectador. Al respecto cabe señalar que en el siglo IV a.C., el dramaturgo Subandhu produjo "Vasavadatta Natyadhara", una notable obra donde los actores de un acto son los espectadores del siguiente y viceversa. Estos no son rituales religiosos, se trata de dramas formales y estructurados que desde un principio tienen una preocupación por las posibilidades de interpretación escénica con el público. Son eventos religiosos en tanto que relegan al actor con espectadores y a todos con Brahma, presente siempre detrás de toda forma de ilusión artística., De hecho, el Natyasastra asegura que un intérprete que realiza su arte a la perfección, se une a la esencia cósmica; por tal motivo en la antigüedad algunos monasterios budistas imponían al drama como una disciplina que todo novicio debía aprender. Kalidasa, dramaturgo de principios de nuestra era, afirmó al respecto: "aquel que ofrece una representación dramática, hace un regalo extraordinario y el, así como espectador, llegara al cielo" (27)

(2.7) Baumer and Brandoo editores. Sanskrit drama in performance. University press of Hawaii. 1981. pag. 257

Es así como el teatro, religión y vida son elementos inseparables dentro de la cosmovisión hindú.

Pero no cualquier obra de teatro elevara a quienes participan de ella al cielo, solo aquella obra que logre evocar el "rasa" alcanzara el objetivo.

El "rasa" se refiere a una cierta emoción que el actor va a despertar en el espectador a través de sus acciones. Bharata describe ocho tipos de "Bhava" o sentimientos humanos, representados por el intérprete que producirán sus "rasas" equivalentes en el público; después se agrega uno más a la lista para quedar de la siguiente manera:

	BHAVA (intérprete)		RASA (espectador)
1.-	Shringara,	lo erótico	amor
2.-	Hasya,	lo cómico	humor
3.-	Karuna,	lo patético	dolor
4.-	Raudra,	lo furiosos	ira
5.-	Vira,	lo heroico	heroísmo (energía)
6.-	Bhayananka	lo temeroso	miedo
7.-	Vibhasa,	lo repugnante	disgusto
8.-	Adbhuta	lo maravilloso	admiración (asombro)
9.-	Shanta	lo meditativo	serenidad.

Dice Bharata: "nada procede en el escenario sin referencia al "rasa"; solo los componentes de un drama, como se produce en el escenario, se presentan, es que este rapport o realización de "rasa" se manifiesta al espectador". (28)

De esta forma la comunicación intérprete-espectador

(28) Baumer and Brandon Op. cit. p. 21.

se convierte en la preocupación central del teatro hindú. La obra será un éxito si se logra conmover al público, cuando el espectador se hace "uno de corazón" con el dramaturgo y su personaje.

El predominio que tenga un tipo de emoción sobre otra, distingue a los diferentes tipos de drama que, según el caso, será una obra de amor, heroísmo, farsa etc. En el teatro clásico hindú no existe, sin embargo, la tragedia, ya que ningún conflicto puede quedar sin solución. El concepto de la tragedia es contradictorio con la cosmovisión hindú en la cual los elementos positivos y negativos se suceden a lo largo de la existencia para llevar la armonía primordial. Por ello, el teatro de la India representan una fe inherente en el futuro del hombre, y es fundamentalmente optimista.

El concepto "Rasa" es muy sutil, pero insitiremos en él, ya que contiene la clave del proceso comunicativo dentro del drama sánscrito en particular, y del teatro hindú en general. "Rasa" es una experiencia que se da en el proceso mismo de la relación actor-espectador. Su logro implica una interacción dinámica en la que no solo trabaja el intérprete, sino también y de forma determinante, el espectador.

Según Schechner, Brecht se inspiró en este concepto de elementos independientemente variables donde el espectador puede "saborear" la obra en algunos instantes, dejándose ir y adquiriendo un distanciamiento crítico en otros. También el intérprete puede dejarse absorber por su papel en ciertos instantes y estar distantes en otros.

El concepto "rasa" no puede señalar exactamente a un obra, no es una forma analizable; existe únicamente en tanto es experimentada.

Por otro lado, el artista no impone una emoción que se trata de una dialéctica en donde las emociones son compartidas, en donde "la obra de arte controla en lugar de causar una respuesta del experimentador (quien) también debe traer un elevado entendimiento, sensibilidad e historia de vida para sujetar a la obra" (29)

Se trataba de un proceso "transpersonal" en donde el significado de la obra requiere una experiencia compartida.

En función de lo anteriormente expuesto "la obra de arte es capaz, a través de la imaginación creativa del artista, de despertar esa unidad extasiante del sujeto y objeto, en donde alcanzan una realización de su ser" (30)

Por eso es que a través de la "rasa" se puede alcanzar el gozo estético o la "conciencia gozosa".

Bharata explica que "esta conciencia gozosa" se logra a través de la "abhinaya" o expresión actoral, compuesta de cuatro elementos: el maquillaje, la palabra hablada o cantada, la acción voluntaria del cuerpo y las reacciones involuntarias que se presentan o manifiestan bajo la tensión emocional proveniente del interior. Bharata habla con detalle de cada elemento, enfatizando que el teatro no debe ser naturalista. Así, gestos, vestuario, cantos y demás componentes son exagerados y estilizados. En términos de Barba, presentan una realidad "dilatada" que hará más claro e impactante el mensaje para la conciencia del espectador.

(29) Braumeer and Brandon Ibid. p. 216.

(30) Baumer and Brandon Ob cit. p 223.

Bharata considera la acción corporal como uno de los elementos mas importantes para comunicar el "rasa" y por ello dedica ocho capítulos a la acción física. El análisis se efectúa en tres niveles:

El movimiento del cuerpo entero en relación al espacio físico, tanto en la selección del lugar y plan de suelo para teatro como en la instalación simbólica del poste (un asta bandera que se ubica en el centro del escenario)

El análisis del cuerpo humano, sus órganos y extremidades en vista de examinar las posibilidades de expresar y evocar respuestas psíquicas, individuales y colectivas.

La metodología por la cual se establecen las relaciones entre micromovimientos (rostro y manos) y macromovimientos (cabeza, pecho, manos y piernas) y la palabra (recitada o cantada), música (vocal o instrumental) y el ciclo métrico". (30)

Esta minuciosidad en el estudio y ejecución del lenguaje corporal ha sido retomada de distintas formas por el Teatro antropológico ya que sus principios son universales.

Fundamentalmente el exaus tivo sistema representacional que expone Bharata " es un vocabulario consistentemente evolucionado; para evocar la experiencia informa "rasa" a través de signos y símbolos concretos. La estructura de la obra y de la representación está determinada por la finalidad de evocar este estado de "beatitud" a través de una compleja metodología de personificar la emoción y presentarla a través de diferentes medios" (31)

(30) Baumer and Brandon Ibid p.48

(31) *Journal of Indian Education* p. 19

Así el drama sánscrito se presenta como un ejemplo para todas las artes dramáticas del mundo. Su finalidad es la integración de la experiencia humana a través de la evocación de una "conciencia gozosa", guía moral, comunión y gozo, lo que se alcanza gracias a unas muy estudiadas técnicas interpretativas yescénicas.

Historicamente hablando, la representación en la India de obras de teatro en sánscrito, se mantiene desde unos siglos antes de nuestra era hasta el siglo XVII d.C. (durante 1500 años aproximadamente) momento en que son sorprendidos con la invasión del Islam. Sobreviven algunos textos de dramaturgos como Kalidasa y Sudraka, pero su representación resulta dificultosa, ya que a diferencia del drama griego, el texto escrito no es el elemento más importante, y no se conservan las indicaciones precisas del tipo de vestuario, música y gestos que lo acompañan sin embargo, existen otros tipos de representación dramática como el Kathakali, cuyo origen se remonta al siglo XV a.C. y que mantiene muchos de los principios enunciados por el Natyasastra.

Katha es historia en sánscrito y Kali, obra; por lo que tal término puede traducirse como "historia representada o "drama bailado".

A diferencia del drama sánscrito, el Kathakali relata episodios exclusivos de la mitología hindú, particularmente del Ramayana; aquí el intérprete es sometido a doce años de intenso entrenamiento físico para tener la posibilidad de ejecutar a la perfección la "mímica danzada", particular de esa escuela. No existe el lenguaje dialogado y la comunicación se realiza a través

de los movimientos codificados del cuerpo entero, incluyendo ojos y manos (mudras).

En momentos, el intérprete se puede apoyar en sonidos y exclamaciones que no llegan a convertirse en palabras. El vestuario y el maquillaje son sumamente fastuosos y policromados, cargados también de significados. Mientras que los actores ejecutan la mímica danzada, dos cantantes, apoyados por una pequeña orquesta tradicional, narran los acontecimientos en sánscrito.

Grotowski es el primero en reconocer y aplicar las técnicas del entrenamiento del kathakali con sus intérpretes; Barba, en aquel entonces, discípulo de él, viajó a la escuela de Kalamandalam en 1963 para estudiar, en primera instancia, los métodos, los cuales serán adaptados al contexto del trabajo del teatro laboratorio en Polonia. Los ejercicios de expresividad corporal (trabajo sobre extremidades, equilibrio, ejercicios faciales y de mirada) son muy oportunos para Grotowski, quien experimenta su principio de " teatro pobre ": un teatro que se fundamenta en la pobreza de recursos escénicos y en la riqueza de la expresividad del actor.

Schechner viajó a Kalamandalam en 1967 para investigar la tradición del Kathakali desde una perspectiva académica, sigue de cerca la intensa rutina de entrenamiento practicada por los estudiantes y puede constatar diversos aspectos de trabajo disciplinado que tiene aplicación universal. También aprecia las diferencias en cuanto al trabajo de actuación occidental. Explica por ejemplo, que el intérprete de kathakali, desde muy joven

aprende, imitando con precisión el lenguaje expresivo que le transmite su maestro. La improvisación esta descartada para los novatos y solo un maestro consumado tiene la autoridad para improvisar. Schechner ^{percibe} esta diferencia en cuanto a la costumbre occidental, donde es el joven a quien se le invita a improvisar; en occidente no se espera que un actor o un director, con experiencia, intente nuevas técnicas, saliendo ^{se} de su línea establecida .

A raíz de su estudio Schechner ofrece una lista de lo que el considera son puntos buenos y/o puntos malos dentro de la escuela kathakali.

Puntos buenos

- la danza penetra al cuerpo
- hay libertad desde dentro: cuando las rutinas de la representación estan en el cuerpo, la mente esta libre, y finalmente el cuerpo esta libre también. Los maestros del Kathakali improvisan.
- un teatro danza , muy hermoso, es mantenido mas o menos intacto.
- el entrenamiento es un modelo para un entrenamiento corporal, intenso y profundo que se necesita en la tradición euroamericana (donde existe en el ballet y en la danza pero no en el teatro)

Puntos malos

- excepto algunas pocas personas, se coarta la iniciativa individual.
- por lo menos en Kalamandalam, hay muy poca experimentación.
- el lenguaje del Kathakali es mas o menos cerrado, como un museo.
- conforme se hace un lado la relación "guru-shishya", pero conservando su rigor externo, los estudiantes y maestros se aíslan

los unos de los otros.

-el resultado es un dogmatismo autoritario.(32)

En esta línea el dramaturgo, director o intérprete occidental puede tomar o dejar los puntos que considere valiosos para renovar su oficio.

Existen además otros estilos representacionales en la India como los "Ramlilas" que son celebraciones populares representando la historia del Ramayana y que dura varias semanas; sin embargo para efectos del presente trabajo, tomamos las escuelas que más han ejercido influencia sobre el teatro antropológico.

(32) Schechner. Between theatre and anthropology. University of Pennsylvania press. 1985 p. 227.

1.5.4 TEATRO TIBETANO

Según escribieron Nuñez en su libro "Teatro Antropológico", el origen del teatro tibetano se encuentra en el siglo VIII d.C. cuando un monje indio llamado Padmasambhava va a predicar al Tibet por invitación del rey Chisong-Degan; una de las cosas que le impresionaron son las danzas de aquella región; esto le inspiró para componer la danza del Brujo o la danza del Sombrero Negro.

Para el año de 1395, estas danzas se enriquecieron cuando un santo tibetano de nombre Thangton Gyalpo agregó elementos narrativos y otras danzas populares, así como la predicación de Sutras Budistas. De esta mezcla se obtiene una especie de "ópera teatro-tibetano" que posee una estructura simultáneamente religiosa y secular.

Sin embargo Jacques Batot define al teatro tibetano como esencialmente religioso cuyo repertorio es limitado, basado en fábulas indias especialmente de los jakatas y otras historias del Tibet.

Actualmente, dice Nuñez, esas danzas se desarrollan a través de "un código corporal específico que tiene la cualidad de actualizar la conciencia debido a la estructura de desprogramación de sus movimientos. Su secuencia está organizada de tal forma que fluyen con la energía del cosmos" (33).

Retoman para el código corporal, diseños que provienen de ritos muy antiguos, que entremezclado con otra serie, de elementos como los diálogos y la música", conforma un mensaje que nos habla de emociones y de conductas humanas". (34)

(33) Nuñez Teatro Antropológico .á. Foro 1983. p.38

(34) Nuñez . Teatro antropológico. Ed. foro 1983 p.38.

La estructura dramática del teatro tibetano esta basada en fragmentos narrados que enlazan actuación, danza y cantos.

Los narradores pueden ser brahmanes si se leen "misterios", o el denominado " cazador " si se trata de algún escrito de origen tibetano;ellos a su vez conforman el coro y el ballet.

Los párrafos se recitan en prosa y los diálogos en verso y también se cantan y se bailan,alargando con ,ello la representación que en ocasiones llega a consumir dos o tres días.

Estas representaciones se llevan a cabo en monasterios localizados en montañas o bosques;por tal motivo los tibetanos acampan en aquellos lugares.

Los actores utilizan en sus representaciones objetos de la vida cotidiana,lo que facilita expresar con mayor intensidad cada emoción.

1.5.5 PORQUE TEATRO ORIENTAL?

En este inciso, hablaremos del teatro oriental tocando aquellos puntos que son considerados importantes para el teatro de vanguardia. Desde Artaud pasando por Brecht hasta Barba, muchos directores contemporáneos reconocen a las escuelas de teatro-danza oriental como fuentes de inspiración y enseñanza para la revitalización del oficio escénico en Europa y América.

Las características del teatro oriental según Leonard Pronko se pueden resumir en tres adjetivos: Participativo, total y estilizado. Participativo porque el público oriental asiste como parte integral de sus vidas sociales y no por ^{simple} diversión. Además el teatro es un espacio para convivir y gozar; es total porque va dirigido a los cinco sentidos, así como al intelecto y es un teatro ^{para} todos los sectores de la sociedad.

Otra de las razones por las cuales se considera como total es porque todos los elementos escénicos se integran armoniosamente. Y la tercer característica, Pronko la explica de la siguiente manera: "la estilización no significa el divorcio de la realidad, simplemente la aproximación de la realidad a través de una perspectiva distinta, seleccionando lo que es más significativo, placentero o dramáticamente efectivo" (35) De esta forma el drama se convierte en una tensión entre el arte y la realidad cotidiana.

El dramaturgo o el actor oriental se preocupa por lograr una representación naturalista que " imite " a la vida; presentan una realidad paralela cargada de simbolismos

(35) Pronko, Leonard Theatre east and west. University of California press. 1974 p. 67.

y que obliga al espectador a ampliar su campo perceptivo. De cierto modo esta realidad estilizada es "mas real" ya que implica una mayor intensidad, tanto por parte del intérprete como del espectador.

Por otra parte el teatro oriental es representante vivo de una tradición que ha sido conservada de generación en generación a través de los siglos. Cada género cuenta con una escuela y hay casos como el del teatro Nôh en que los actores deben pertenecer a ciertas familias para estar en posibilidad de aprender los estilos heredados por sus antepasados. En cualquier caso, el actor oriental se entrega por completo a su género desde pequeño sin tener la oportunidad de asistir a otra escuela y aprender simultáneamente otro estilo.

Todas las escuelas someten a riguroso entrenamiento a los alumnos para preparar al cuerpo a ejecutar con precisión las danzas y movimientos.; esto es importante ya que cada gesto, mirada o desplazamiento tiene un significado y, por tanto, equivale a aprender el texto dramático.

En occidente la única escuela que conserva o transmite su tradición con este espíritu es la del ballet clásico; desde hace siglos, los géneros de teatro y danza se manejan por separado, el teatro se ha enfocado hacia el discurso y la danza, al lenguaje exclusivamente corporal.

Para muchos teóricos teatrales, el evento representacional en oriente, refleja un estancamiento, dice que el teatro Nôh, kabuki, kathakali y afines, se han convertido en museos pues guardan poco interés para el público contemporáneo. Evidentemente se puede

distinguir cómo cada una de estas escuelas tuvo un periodo de formación evolutiva que en un momento dado se " estancó " en formas establecidas; pero esto no quiere decir que estén estancados, solo son ejemplos vivos de una tradición cultural que ha sabido conservar intacta su enseñanza.

1.6. EVOLUCION DEL TEATRO EN OCCIDENTE.

Cuando se derrumba el teatro clásico Greco-Romano, Europa conoce un largo periodo de sueño, que durará aproximadamente 10 siglos; se puede decir que deja de existir el teatro.

El golpe decisivo lo aplica la antigua ideología Cristiana, que una vez institucionalizada, reacciona violentamente en contra de la cultura clásica pagana"

Durante el primer milenio de nuestra era, sobreviven como únicos representantes del arte escénico unos individuos astutos, creativos y escurridizos llamados " Mummers "; en Inglaterra serán los juglares; en Francia, España e Italia serán conocidos como los trovadores.

Todos trabajan de manera semejante, llevando - historias épicas y románticas al pueblo en forma de poemas cantados; asimismo, encontramos a los " histriones " que - complementan sus cantos con mímica hasta llegar a usar máscaras, pero estos espontáneos artistas generalmente actúan de forma individual y no llegan a cristalizar un teatro organizado.

CAPITULO 2

EN MEXICO ... 2.1. TEATRO PREHISPANICO.

La información con la que se cuenta de las diferentes culturas en el mundo, señalan que las manifestaciones teatrales, tanto en Grecia, Egipto, Japón, así como en América, poseían un carácter eminentemente religioso-heroico, esto se atribuye a que los hombres de aquellas épocas sentían la presencia de un ser muy superior a ellos y al cual tenían que venerar para que no les castigara.

En esta parte del estudio nos abocaremos a la cultura Nahua, la cual abarco a los siguientes Grupos: Tenochcas (Cuahuacan) Cuitlahuaca (Tlahuac, lago de Chalco, parte de Xochimilco), Mixquica (entre xochimilcas y Chalcas), (Xochimilcas. Chalcas (altos Volcanes y Tlalmanalco). Tecpanecas (zona de lagos cerca de Xochimilco), Acolhuaque (parte oriental del Valle). Mexica (Chapultepec, Tenochtitlan, Tlatelolco y Azcapotzalco). Estos grupos, en esencia guerreros, pronto predominaron sobre otros de la altiplanicie, en el último siglo antes de la conquista, de tal forma que sus tradiciones, arte, religión, y sistema político, se extendieron por toda la región hasta predominar y alcanzar poder y prestigio.

Las manifestaciones teatrales en este grupo o en esta cultura Nahua, así como dentro de los Aztecas, Mayas y

Purepechas, entre otras, se dan dentro de las ceremonias-religiosas y es dentro del culto religioso que se mezclan personajes cómicos (Tetlatetlaueutzquití, chocarrero, truhán o juglar, entre los aztecas el Baldznan, con los mayas), -- ellos formaron mas tarde compañías pequeñas, sus actuaciones fueron, en un principio, en fiestas públicas y privadas; estas últimas eran fiestas de los grandes señores. Es -- ahí en donde el lector y los actores imitan la forma de hablar, de andar de vestir de pueblos de otras latitudes. Esto es ---- una señal del gusto de un pueblo por el genero teatral, -- por las representaciones.

2.1.4. EDUCACION Y ARTES.

Por más de cien años antes de la conquista, la -- educación entre los habitantes de la altiplanicie , es univer -- sal y obligatoria. Todos los niños deb-en asistir, ya fuese a los Calmecac o centros de educación especializada, o a los -- Tepochcalli, donde asiste la mayor parte del pueblo. En los Calmecac se enseñan las doctrinas y los conocimientos -- más elevados , como son los cantares, divinos, la ciencia de interpretar los Códigos, los conocimientos calendáricos, la -- historia y las tradiciones . A estos centros asisten los -- hijos de los nobles y sacerdotes, aunque también van niños-- y jóvenes del pueblo, siempre y cuando presentan una parti -- cular disposición para los estudios. Además en ese lugar - se aprende danza y lo relacionado con los aspectos artísti-- cos, de ahí que posteriormente salieran danzarines y cómicos.

En cuanto a los Tepochcalli, o casa de jóvenes, se transmiten los elementos fundamentales de la religión, la -- moral y las artes de la guerra.

Casi cada barrio o Calpulli cuenta con un Tepochcalli. En ambos centros se enseñan los cantares divinos, mitos, narraciones épicas y otras formas de composición literaria.

2.2. ARTE TEATRAL.

De acuerdo con investigaciones de los historiadores Fernando Horcasitas, Miguel León Portilla y Angel Ma. Garibay, los ritos y la vida del mundo Nahuatl, en general -- están profundamente inmersos en un espíritu de teatralidad; existen en el mundo nahuatl prehispánico, dice León Portilla, "algo así como un ciclo sagrado de teatro perpetuo y que sucedía sin interrupción a través de sus 18 meses de 20 días (38) y es que su origen vinculado estrechamente a la religión lo hace ser un teatro espejo del hombre; un teatro que refleja como pocos " las raíces" de lo humano, un teatro que busca que el público rescate de la representación, intensidad en su experiencia como seres vivos; fortaleza para resistir al de la fatalidad y, sobre todo, conciencia de su temporalidad como seres mortales, ya que todas las "obras" conocidas incluyen a la muerte como final de la representación y no solo esto, el teatro rito-nahuatl busca. a

(38). Argudín, Yolanda, Historia del Teatro en México, Ed. Panorama, Méx. 85.

a través de la representación, acercarse a sus dioses, comunicarse con ellos para comprender como el drama humano -- estaba influido por fuerzas cósmicas, ajenas a su control.

Miguel León Portilla, distingue cuatro momentos en el teatro prehispánico, alguno de estos logran permanecer aún después de la época de la colonia; estos son los siguientes.

- a). Danzas, cantos, y representaciones. - Es la manifestación más antigua que se conoce, aunque en un principio se realiza aisladamente, después de la incorporaron a las acciones dramáticas en honor a sus dioses.
- b). Actuaciones cómicas y divertimentos.-- Este tipo de representaciones son eminentemente festivas, por lo que su objetivo es divertir al público y son ejecutadas por titiritos, juglares y hasta prestidigitadores.
- c). Escenificaciones de los grandes mitos, y leyendas.-- El objetivo es honrar a los dioses en eventos - representaciones intensos; aquí el elemento religioso de veneración a sus dioses, combinado con el realismo, llegaban a extremos insospechados.

Representaciones de la vida social y familiar que muestran indicios ya más conservadores sobre la estructura teatral

(39)

Fray Diego Durán, quien vivió desde los cinco años en contacto con los indígenas, profundiza en el conocimiento de las tradiciones precortesianas. Describe las fiestas de los pueblos vecinos de Tenochtitlan; reseña las diversiones que tienen lugar en honor a la Diosa Xichiquetzalli, abogada de los pintores, lavanderas y tejedoras de plateros, entalladeros y de aquellos que tienen el oficio de imitar a la naturaleza en cuanto a labor y dibujo. En sus fiestas se despiden a las rosas y se da la bienvenida a los hielos que habrían de marchitarlas. Las personas se cubren de rosas y bailaban y ese día llamado Xochihuitl (fiesta de las rosas) sacrifican a una india vestida con el atuendo que portaba la diosa, la desollan y un indio se disfraza con su cuerpo y los aderezos que ella lleva. Al indio lo sientan junto a las gradas del templo y le dan un telar y lo hacen tejer de la misma manera que las mujeres tejedoras. El indio se ocupa de imitar, además, los menesteres propios de la mujer; los oficiantes, disfrazados de monos, gatos, perros, adibes, leones o tigres, bailan en una danza de placer, en la cual, cada persona lleva las insignias de su oficio; por ejemplo, los pintores sus pinceles y escudillejas de los colores, así, después del baile, comúnmente se les dan pan pintado de diversos colores en forma de muñecos, pinceles, rosales o pájaros.

Podríamos desprender de este relato, que hay una forma incipiente de representación teatral, ya que los personajes que participan en la ceremonia religiosa, uno de ellos, caracteriza a la Diosa, que intenta simular que teje, mientras que los otros representantes interpretan diversos animales. En la misma fiesta

tienen lugar una representación en el Momotzli, principal templo a Huitzilopochtli. Fabrican una casa de rosas, simulan unos árboles llenos de flores junto a los que sientan a la diosa Xochiquetzalli; mientras bailan, descienden unos muchachos vestidos de pájaros y mariposas aderezados con plumas verdes, azules, rojas y amarillas, después suben por los árboles y van de rama en rama chupando el rocío de aquellas rosas; luego aparecen indios vestidos como los Dioses, quienes con sus cerbatanas tiran a los pájaros. Y es cuando la diosa de las rosas sale a recibirlos, los toma de las manos y los cuenta a su lado dándoles humazos, es decir, purificándolos con saumerio.

Si analizamos la descripción de Durán, tenemos la creación de un escenario para la representación, la intervención de personajes que representan pájaros y mariposas. La escena es muy sencilla y aunque hay acciones, no podemos afirmar que haya diálogo. En las festividades religiosas no falta la música y el baile.

En otra de las festividades se puede observar que los actores fingan estar ebrios y llevaban en las manos "cantarillos como que iban bebiendo, todo fingido para dar placer y solaz a las ciudades, regocijándolas con mil géneros de juegos que los de los recogimientos inventaban de danza y farsa y entremeses y cantares de mucho contento" (40)

(40) Duran, Fray Diego de. Historia de las Indias de la Nueva España.

Por lo que respecta al trabajo de Fray Bernardino de Sahagún, que inicia en 1529, se ocupa de la llamada - - Atamalquafiztli (ayuno de pan y agua), que se realiza cada ocho años, y en ella se dice que bailan todos los dioses. "Y así, todos los que bailaban se ataviaban con diversos personajes, unos tomaban personajes de aves, otros de animales y así unos se transfiguraban con Tzintzones, otro como mariposas, y otros como abejones, otros como moscas, otros como escarabajos, otros traen a cuestras un hombre durmiendo, que decían era el sueño, otros tenían unos sarteles de tamales que llaman Xocotamalli, otros de otros tamales que llamaban naca tamalli". (41)

Otros tenían que dar tamales a los asistentes, -- mientras "tomaban personajes de pobres, como son los que traen a cuestras leña a vender, y también tomaban personajes de enfermos como son los leprosos y bubosos, otros tomaban personajes de aves como búhos, y de lechuzas y otras aves" (42)

De lo anterior desprendemos que hay una imitación de la realidad cotidiana, los pobres, los cargadores de leña, o de verdura, los enfermos son personajes característicos, en el ambiente prehispánico.

{41 } Durán, Fray Diego de Historia de las Indias de la Nueva España. Cap. XCIV Tomo II.

{42 } Sahagún Fray Bernardino de Historia General de las Cosas de la Nueva España. Tomo I. libro II. apendice I p.231

Todo el pueblo Azteca es guerrero y fervientemente religioso, su vida cotidiana, incluso, está envuelto en un misticismo. A lo largo de su calendario, el pueblo cuenta con fiestas a los dioses. Por ejemplo, en el duodécimo mes del año, celebran una fiesta denominada Teotleco (llegada o venida de los Dioses) en la cual varios personajes vestidos como Dioses, aparecen en la escena, y bailan en el altar llamado Teocalco.

Un mancebo " aderezado con una cabellera larga, con un plumaje en la corona; la cara teñida de negro con una rayas de blanco, una que salía desde la punta de la ceja hacia lo alto de la frente y otra que se escondía desde el lagrimal del ojo, hasta la mejilla, haciendo medio círculo, era probablemente la representación de Xiuhtecútlī (Dios del fuego) Además esas pinturas traían a cuestras un plumaje que se llamaba huacalli, un conejo seco en él, cuando echaban un cautivo en el fuego, silbaban como murciélagos : traían unas sonajas, en cada mano suya, que son hechas con cabezas de adormideras grandes, con esto hacían el son, habiendo echado en el fuego a los cautivos, luego los sátrapas se ponían en procesión compuestos con unas estolas de papel. Subían trabados de las manos a la hoguera y daban una vuelta alrededor de ella muy despacio y descendían corriendo abajo, deshaciéndose de las manos los unos de los otros casi por la fuerza; algunos de ellos caían, unos de bruces y otros de lado" (43)

(43) Sahagún Op. cit. p. 198-199 Libro II cap. XXXI.

Aunque muy primitivo, ya existe entre los Nahuas un tipo de maquillaje y el uso de cabelleras postizas. Conocen la manufactura de trajes y disfraces, así como de aditamentos que sirven para acompletar ese atuendo, tales como alas, máscaras, garras y penachos.

Son importantes las descripciones de Durán y Sahagún acerca del carácter teatral de las fiestas y de la aparición de personajes; pero también hay textos que son testimonio de la existencia de una actividad teatral. Como los que se encuentran reunidos en los cantares mexicanos manuscritos en nahuatl reunidos en la Biblioteca de México, formada por poemas desde 1560 a 1570.

Pertenece a la recopilación que hizo Sahagún para su historia, cantos como:

Canto de Teoxinmac, varios de Nezahualcoyotl, de Totoqui-huatzin y el de Tecayehuatzin.

Los poemas tienen alteraciones de tipo musical que permiten distinguir a los que se representan de los que simplemente se cantan. " de este género, es decir, con anotaciones referentes al ritmo, hallamos treinta poemas; todos ellos son cantables en danzas y rudimentarias representaciones teatrales "(44)

(44) Garibay, Angel. Historia de la literatura Nahuatl p.351-

Por ejemplo en la celebración de Huitzilopochtli un joven lo representa un año y al siguiente otro, pues el joven muere en la fiesta en donde se baila y canta . se -- hace el sacrificio y se inicia la representación:

Sacerdote: " Yo me iré para siempre
es tiempo de un lloro
¡hay envíenme al lugar del
misterio.
¡ hay pero si alguno
y a mí me causa vergüenza
es que no me conocían bien
visotros sois mis pdres, mi sacerdocio.
serpiente tigre" (45)

Estos son himnos rituales ,cantados en forma de diálogo son la primera manifestación dramática a decir del doctor Garibay quien los considera "fragmentos de melo drama" ya que son" poemas nacidos para el canto y ejecutados siempre con canto y por eso deben clasificarse mejor en el género del melodrama, que en el drama puro" (46)

Sin embargo, se han englobado las representaciones Nahuas en dos grandes grupos, las que se refieren a la memoria de los héroes .

"las que se refieren a la problemática de la vida social" (47) en las leyendas se pueden encontrar a personajes imaginarios y reales.

(46) Garibay 20 himnos. P. 51.

(47) Garibay Historia de la Literatura. p. 353 TL. Cap. XVI.

El personaje que representa a Quetzalcoatl se aleja del escenario seguido de sus más fieles servidores. Entre un canto y otro hay exclamaciones de los que escuchan - el relato y un baile que alarga la representación, el coro - danza y canta, es mitad de actores y mitad de espectadores.

Las representaciones son para el pueblo sustitutos de lectura. Venía personificando a sus Dioses y a sus Héroes, oía sus hazañas y grandezas y le tenía para siempre lo que iba constituyendo la historia viviente de su raza y de su cultura" (48)

El teatro cumple con una función social, la de enseñar y comunicar la historia de una manera amena. El pueblo recibe las enseñanzas y concepciones del mundo y al participar en el espectáculo vive aquella parte de su historia.

Los Cuicapique, oponen cantos para perpetuar la memoria de personajes importantes y queridos por el pueblo; esos cantos se representan en el aniversario luctuoso de aquellos. Se habla del héroe incluso él sabe hablar y es aquí en donde se tiene el germen de la poesía dramática.

"Coros recitados, danzas y canciones dan a constituir el embrión del teatro propiamente dicho y es entonces -- (48) Garibay Op. Cit. Cap. VI. 354.

cuando aparece el actor profesional" (49)

Del teatro litúrgico revive el teatro profundo - que se incie en los personajes secundarios de las obras religiosas o en los personajes del pueblos que se agregaban a las representaciones.

El doctor León Portilla habla de un Bufón que con habilidad y destreza usa varias máscaras, al momento de declamar se convierte en un cómico; esa comiáridad que surge de la imitación natural del hombre, de genio mímico espontáneo, de su necesidad de alegre expresión de su inclinación a mofarse de los defectos humanos.

El teatro indígena tiene varios tipos de representaciones: Las religiosas en honor a los dioses; las que se hacen en conmemoración de los heroes de difuntos, y por último las actuaciones cómicas, las cuales se realizan en las plazas cívicas o de los mercados. El pueblo goza y ríe con un tipo de actuación burda, en tanto la nobleza tiene sus representaciones privadas en los territorios de los grandes señores, en las casas en donde se reúnen los Pipiltin(nobles), para participar en cierto concurso de poesía, aunque también los sacerdotes escriben sobre la grandeza de los Dioses en los llamados Calmecac.

(49) Espina Antonio, las mejores escenas del teatro español e hispanoamericano Ed. Aguilar, Madrid, 1959. P. 8.

2.2.1. EL MONTAJE.

Con cierta frecuencia se componían cantos y danzas, lo cual obligaba a que estas fueran ensayadas antes de las fiestas. Esto se realizaba en una casa especial donde se enseñaba a los jóvenes, de ambos sexos, a bailar y a cantar, en el Cuicacalli (Casa de Canto) en donde se realizan los ensayos, diariamente, desde muy temprano y hasta el anochecer. Los jóvenes adquieren una habilidad para mover los pies, y levantar las manos con gracia.

En el pensamiento de los antiguos mexicanos se cree que durante la niñez y la juventud, las deidades dan sus dones y riquezas y señalan a los que han de ser capitanes, reyes, gobernadores, etc. Por eso se dice que durante estas dos etapas e incluso en la edad adulta, es conveniente agradecer una penitencia que consiste en el baile llamado macehualiztli (merecimiento o penitencia); así, toda la comunidad, participa en las fiestas y tiene empeño en aprender los cantos y lograr la habilidad en el baile.

A Camaxtli Dios de la caza, entre los Tlaxcaltecas y los Huejotzincas, lo interpreta un sacerdote anciano que quiera ofrendar su vida al Dios.

El sacerdote para poder hacer un sacrificio voluntario, tiene que ayunar 80 días y quedar flaco y macilento y un día antes de la fiesta se adere-

za como la deidad. Se dice que todos los poemas dramáticos del manuscrito de "cantares mexicanos", o al menos la mayoría requerían de la variación de trajes. El canto de los viejos implica la presencia de ancianos o mejor dicho de actores, de que aparec^{en} disfrazados, en voz y trajes e -- incluso usan máscaras de viejos. En otro poema "El canto de los pájaros de Totoquihuatzin los personajes se disfrazan de pájaros para una mejor caracterización.

Los nahua emplean en sus representaciones diversos tipos de máscaras; unas las usaban los dioses. por ejemplo la de Tezcatlipoca es "una máscara con tres vetas de espejuelos y dos de oro que le atravesaban el rostro, con un bezote de caracol blanco y dos orejas grandes como de lobo" (50) También las hay para fiestas como las de Tlaloc -- "era una cara fea con gran nariz y una cabellera larga -- hasta la cintura, esta cabellera estaba ingerida con la carátula" (51.) Por último, existe cierto tipo de máscaras que utilizan los danzantes como adorno en las funciones públicas y les sirven como complemento en las representaciones. Las máscaras de Dioses son de Turquesa, obsidiana, tecalli y pizarra entre otros. Las de danzantes y sacerdotes necesitan ser más ligeras y se hacen de madera perforada para dejar libres los ojos, nariz y boca.

(50) Pomar, Juan Bautista. Relacion de texcoco en Poesía Nahuatl. Vol I. UNAM. México, 1964. p.160

(51) Sahagun, Ob. Cit. Tomo I. Cap. XXV. Libro II. P. 169.

2.2.2. LA ACCION TEATRAL.

En los textos que hablan sobre las fiestas o celebraciones, se deja entrever muy poco como fueron o como - - eran las actuaciones.

Tal vez consumada la conquista, todos los personajes que tenían un papel central en las piezas dramáticas, -- desaparecieron durante la lucha sobre todo cuando ----- llegan hombres como Durán o Sahagún, quienes conquistan - la confianza indígena, empiezan a recobrase los secretos de la vida indígena, su religión y sus costumbres. Sin embargo esto se da después de varios años, y cuando ----- se les pide que representen algunas de sus obras, posiblemente ya no las efectuaron como antes, pues con el paso del tiempo -- fueron olvidando ciertos detalles y posiblemente ante aquella ("simplificidad en la acción) los europeos negaron la existencia de un teatro.

Se ha mencionado que dichas representaciones fueron acompañadas de música, canto y baile, pero, "no hay en el fondo una trama, un nudo que se prepara, se complica y desenlaza" (.52)

No podemos hablar de un teatro complejo , encontramos más bien, "cuadros figurativos" en los que predomina mas -

(52) Garibay, Angel. Panorama literario en los Pueblos Nahuatl. Ed. Porrúa, Méx, 1963 P. 101

que el diálogo, la danza, la música y el canto. Por tal motivo podemos decir que el teatro náhuatl es más teatro de "baile que es de representación directa" (53)

Sabemos que hay dos tipos de acción teatral una interna y otra externa, la primera corresponde a la acción dramática en sí misma, deja ver la manera en que los personajes se combinan y evolucionan conforme la obra toma mayor intensidad; nos presentan los conflictos internos de sus personajes. Y este tipo de luchas internas no las encontramos con los nahua y el tipo de acción externa se refiere a los movimientos del cuerpo, a los gestos, ademanes, etcétera.

Hay un canto a Netzahualcoyotl que puede aclarar el panorama de la acción teatral.

Este se divide en cinco tiempos que equivale a cinco actos de cualquier obra de teatro, con la diferencia de que

Estos son más breves. El poeta apresta un atabal para que bailen y canten los caballeros águilas y tigres. Por sus palabras sabemos que el príncipe Netzahualcoyotl ha muerto y desde el "lugar del misterio" hace oír su voz llorosa. En un momento dado, aparece en escena, el efecto producido es dramático y situamos la representación al atardecer e iluminamos las escenas con braceros y antorchas, tendremos un escenario de sombras propicio para este drama: el príncipe

(53) Garibay. Literatura de los Aztecas; Ed. Joaquín Hortiz México 1964. P. 79.

muerto, aparece adornado con sus ricas vestiduras y destellos. Así entonces, el asunto del poema es honrar las memorias del príncipe. Ese asunto se ve adornado con monólogos de un poeta que decía de que "solo el canto es nuestra gala" y de que, "nadie tiene cosas y casa propia en la tierra, porque todos e- hemos de regar las bellas flores."

Como podemos ver a través del poema la acción se limita a unos cuantos pasos de danza y cantares. Las partes 4 y 5 parecen no relacionarse con el tema central, sin embargo se puede suprimir porque son complementarias desde el canto de los guerreros que lloran la muerte de Netzahualcoyotl el canto de las aves sobre la existencia pasajera del hombre, La inquietud de Netzahualpilli (hijo del rey) hasta la fase en donde los guerreros deciden entender su misión y gozar la vida con cantos y danzas.

En síntesis, la acción se reduce a la profunda -- tristeza de todo, a llenar de ánimo los corazones al pesar - de la misión que se tiene en la tierra y en la grata recompensa querecibirán.

2.2.3. VESTUARIO Y MAQUILLAJE.

El actor sale a escena ataviado con la misma riqueza y pompa de la indumentaria que los dioses. Muy común entre

ellos, el uso de arejeras de oro y papel, cascabeles en las -
piernas, sandalias de hule o cuero, tocados de plumas en las
cabezas, brazaletes y collares de oro o turqueza, además de
sonajas para acompañar los cantos, la riqueza de los mantos que
usan y de los mazcles, ponen de manifiesto el gusto por los
colores vivos.

El maquillaje últimamente ligado al vestuario -
guardan " una relación de mutuo apoyo y de armonía de
colores en que entonces como ahora, se habra cifrado, la - -
elegancia." (54)

La pintura negra azul o verde, resalta los
rasgos de la cara del actor, con ayuda de las máscaras se logra
un rostro viejo o una expresión alegre; mas no todos los
personajes llevan mascarar, los que participan sin ella, se
gún el personaje se maquillan de distintas maneras y se ins---
piran en la pintura facial de sus deidades. Asi tenemos ros--
con rayos blancos, negros, mitad rojo o mitad amari-
llo, labios carmin, etc, a veces se pintan círculos negros
alrededor de los ojos y el cuerpo rayado, de "tiza" o al --
natural cubiertos con mantas preciosas.

(54) Novo, Salvador. "Cosmética Nahuatl", el tercero, de una se-
rie de artículos publicados en el Novedades. Mex. Agosto
de 1965.

Segun Sahagún los movimientos de pies y manos en las fiestas religiosas son ágiles, en el baile denominado Texcacho chola, las doncellas y sacerdotes, bailan con accesorios propios. Los sacerdotes con sus cetros de palma y en cuya punta van una flor de pluma negra, llega al suelo con el cetro, ejecutando algunos pasos rítmicos al son de los instrumentos musicales. Acostumbran bailar tambien asidos de la mano y culebreando o asidos de gurinaldas o cuerdas, bailan saltan corren segun los requerimientos de la música. Otras danzas llevaban teas encendidas y con la música realiza evoluciones rítmicas.

Hoy en día esos danzantes de la villa o de la Catedral son reminiscencias de aquellas danzas que honraban a los dioses prehispánicas antes de la conquista y que se ha ido transmitiendo de generacion en generacion, claro que se ha perdido-- la solemnidad de antaño en las representaciones y en el vestuario, aún en los instrumentos musicales, pero, aún así, la música, podríamos decir que, conserva su ritmo.

Así pues en las ceremonias religiosas el canto es conforme a la deidad o personalidad honrada, participa en la presentación un coro que contesta al personaje que dice versos.

el atabal mudaba el tono y todos cesaban de cantar, hay intervalos en el canto, pero no en el baile. Los cantares aumentan con el campo musical, se muda de tonos y cantos.

En los intervalos entre los poemas, danzaban algunos bufones remendados en sus trajes diferentes naciones y animales, y haciendo varias acciones ridículas -- para divertir a los espectadores" (55)

Desde la hora de víspera hasta la noche, los cantos y bailes van avivando y alzando tonos y sonidos.

Hoy danzas que se bailan en los palacios o templos "se componían de pocos danzantes, formados en lo comun en dos líneas rectas y paralelas que a ratos danzaban con capas que cubrían hombros. Después mirando cada uno al correspondiente de la otra línea, o entreverandose los de una línea con los de la otra y permutando el lugar a ratos se desprendía una y los de la otra danzaban solos en el espacio interpuesto entre ambas líneas, cesando entre tanto los demás " (50)

Nos relata Sahagún varios bailes como :

Uixtochihuatl.

Algunos de estos se bailaban entre los recipientes con fuego y fogones, haciendo contrapeso, o nematlaxo (petición), empezaba en la tarde y acababa al poner el sol, durante (55) Clavijero Fco. Javier, Gistoria Antigua... T. II. Cap.XLV P. 303.
(50) Op.Cit., p. 303.

8 días. al final de esta celebración las viejas cuñanderas (médicos), mujeres y mozos hacen peleas o escaramuzas partidos en dos escuadrones para deleitar a la doncella, que muere en honor a Toci o a otros dios.

Habia gran numero de bailes entre la sociedad pre hispanica mexicana. algunos sagrados y otros solo para divertir.

El pueblo despues de haber parricipado en el sacrificio o fiesta sagrada, se reñia en las plazas para ver == las actuaiones cómicas ligeras. (57)

En la mayoría de los poemas hay un prólogo, donde los poetas indican el motivo de su canto o bien presentan el lugar donde ocurrió la acción, despues hay un intercambio e in termedio con canto y baile, en algunos casos esta parte musical es representada por una especie de coro.

En las ceremonias religiosas se da génesis al drama, en el ritual participar sacerdotes, actores, músicos, cantores y la masa del pueblo que participa al danzar == en torno a la piedra del sacrificio, en medio de la danza hay representaciones míticas.

(57) Acosta José Historia Natral y Moral de las Indias -- FCE. Bibl. Americana. No.38. Mex. 1962. Cap. XXX Lib. 5. P. 278.

Los escenarios ^{son} adornados con arcos de flores hojas, verdes, idolillos, ;frendas de copal, comida, plumas - ricas, pájaros, conejos, etc. Los indígenas que se dedican únicamente a las representaciones (actores que componen cantos, danzas, entremeses para honrar a los dioses y divertir al pueblo, en diferentes festividades, del año, salen de casas especiales donde se les adiestra, es una institución oficial, en todas las ciudades había junto a los templos -- una casas grandes, a las cuales llamaban cuicacalli, que quiere decir casa de canto, donde no había otro ejercicio sino enseñar a cantar a bailar y a tañar a mozos y mozas (58).

Los poemas dramáticos están divididos en varios - tiempos o momentos de danza en los que varia el ritmo y asunto las estrofas en los pequeños dramas nahuas se interrumpen con bailes, lo cual permite el cambio de persona o escena -- aparece tambien un coro que dialoga con los dioses del drama.

En fin hay una mezcla de poesía, danza, canto - - combinado. con mímica. Las representaciones religiosas, heroicas u cómicas van siempre acompañadas de canto y baile y por eso algunos autores les llaman melodrama o drama ballet (embrión).

Igual que el teatro griego, japonés y egipcio, -- el teatro nahuatl tuvo un origen religioso y heroico y de -- éste se derivó, mas tarde, el teatro profano.

(58) Garibay, Angel Ma. Historia de la Literatura Nahuatl- lera. Parte Ed. Porrúa, S.A. de Mex, 1953. P.P. 337-341

El teatro profano tiene la tarea de conservar en la mente popular, mediante el deleite producido por la poesía canto, música, danza, el culto de los dioses y héroes que ha contribuido a la grandeza del imperio.

Así entonces, la vida cotidiana del azteca está regida por la religión y el misticismo, y las representaciones rituales, son el medio para que el equilibrio de esa vida no se quiebre con el enojo de sus deidades. Mediante estas representaciones, los hechos magnánimos de Dioses y Héroes son perpetuados en la cotidianidad del precolombino, incluso su calendario está impregnado de deidades que deben ser veneradas diariamente, esa veneración es el lubricante del engranaje de la vida diaria prehispánica.

2.2.4. ANEXO.

En la sociedad mexicana, el arte ocupa un lugar preponderante, así lo demuestra el hecho de que los Tenochcas, utilizan buena parte de su tiempo en actividades creativas, tanto como artistas u observadores. Viven influidos en diferentes grados según la posición social y la ocasión, por las artes de la época.

En esta sociedad lo mismo que en otras culturas, digamos preindustriales, casi toda corriente estética, esta encaminada hacia expresiones religiosas, y bajo estas condiciones apenas y puede existir un arte creado con propósitos únicamente estéticos, de esta manera, el arte nahua--desempeñó funciones sociales al expresar cuestiones religiosas alejándose de tal forma de fines estéticos o individuales. El arte estaba unido a la religión y se manifestaba como rito y como instrumento de control por los dirigentes. Esto--gracias a que el arte materializa conceptos--intangibles como los de la religión, además de ser un medio (atractivo) de comunicación de símbolos muy llamativos.

El objetivo principal de los dirigentes tenochcas, es el controlar e impulsar aquel mito que dice -- que el pueblo mexicano es el elegido para alimentar el sol con la sangre de sus víctimas (sacrificadas de la guerra, siendo este el único medio para mantener en equilibrio

el universo. Las técnicas para lograrlo son diversas, por un lado amplían y sugieren el temor frente a las fuerzas naturales, y por otra parte divierten a los Dioses en banquetes, fiestas y celebraciones. En ambos casos, el arte juega un papel importante en las interpretaciones de las imágenes de los Dioses, en las ceremonias, ritos, procesiones, cantos, música, bailes y otras formas santuarías de la religión. Toda esta gama cautiva al pueblo, y fue convirtiéndolo el mundo religioso en una vivencia de la comunidad destinada a la consecución de los propósitos del Estado.

Así entonces, la función social más importante del teatro en la sociedad tenochca, es la de servir de instrumento a la religión de unión y encuentro, pues al representar las formas básicas de la ideología, plasma la vivencia metafísica, de los valores del individuo y de su grupo social, así como del orden y unidad del universo. Conceptos que la religión maneja pero que mediante el arte se hacen alcanzables para el hombre común. Se le comunica que su seguridad, la continuación de su existencia y la del mundo, dependen de la satisfacción de los poderes divinos.

Otra función del arte mexicana, en este caso del teatro, es el didáctico. La educación continua, desde muy temprana edad, los inclina a la obediencia y la disciplina en cualquier momento. Con el arte se reafirma el sentido de colaboración comunitaria: se trata de difundir la idea de que "la unión hace la fuerza".

El pueblo sabe que el baile, además de proporcionar placer, era un modo de obtener favores; no se debe olvidar que satisface la necesidad básica de comunicación; eleva la moral colectiva y da al individuo paz, seguridad, esperanza y orgullo de su pueblo (canaliza emociones reprimidas y frustraciones). El arte suaviza asperezas de la organización imperante, además

capacita al pueblo para aceptar su posición y sufrimiento, el arte hace que las normas penetren en el individuo en forma agradable, dulce y suave.

En Teotihuacan, metropoli mexicana, importante centro "urbano" con una elevada densidad de población a la que afluyen constantemente una considerable riqueza por ser el centro político, estaba dirigido por un estado poderoso que controlaba la vida y manera de pensar de los habitantes desde la entrada y salida de mercancía, hasta la organización de la guerra, los juegos, festivales, para ello la religión es un instrumento ideológico que a través del arte logra un dominio político.

En la esfera del arte, los tenochcas son mas bien adaptadores y organizadores, mas que creadores inventores. Los mexicas elaboran un estilo propio en sus obras, las cuales son realistas en cuanto a detalles, pero abstractas en su conjunto, ya que se perciben conceptos religiosos a través de un lenguaje simbolico.

El arte tenochca tiene un gran sentimiento de monumentalidad de enorme dramatismo, virilidad y sobriedad creada para inspirar admiración o terror religioso o simplemente para impresionar a la población de la grandeza del estado. Todo esto expresado con un intenso sentido de la composición, la estructura, el ritmo y la armonía.

El arte tenochca, en la época de esplendor es producto de una civilización agraria y de una etapa militarista, refleja por ello la tradición de culto a la fertilidad, a la madre tierra, a la germinación, a la cosecha, a el agua, etc.

Solo el auge económico de la metropoli permitió el desarrollo de arte tenochca. Gracias a que se dispone de excedentes es posible canalizar grandes sumas de recursos financieros a empresas arquitectónicas, escultóricas, pictóricas, así como a actividades que incluían representaciones llenas de decorados. Para todo lo anterior es necesario contar con grupos de personas que son artistas y administradores. Había un grupo patrocinador de estas artes. Además contribuían grupos de comerciantes, quienes traían productos exóticos, y artistas de tiempo completo.

De esta manera, podemos decir que la chispa que encendió el motor de la sociedad mexicana fue la religión en manos de la clase dirigente que utilizó el arte como medio de difusión de todo el contenido religioso.

El arte se convirtió en portavoz de la corriente místico-guerrera y el binomio religion-arte funciona como --

C A P I T U L O 3 .

CONQUISTA Y COLONIA

3.1 RELIGION

Los conquistadores españoles vislumbran un 8 de noviembre de 1519 las montañas del Valle de México, agrupadas en forma de anfiteatro que deja ver a la Venecia Azteca dormida sobre los lagos.

Los recién llegados tratan de justificar sus actos a través de su misión cristiana. La conquista es una empresa religiosa que destruye una civilización pagana; y la encomienda y el corregimiento son instituciones que aseguran una sociedad cristiana. Con la autoridad Papal, todos los aspectos de la colonización hispánica se convierte en tema de interpretación religiosa. Dentro de la Iglesia, los frailes mendicantes regulares y el clero secular eran los dos grupos poderosos de oposición.

El primero está formado por los Franciscanos, dominicos y agustinos, a quienes les han confiado poderes parroquiales y sacramentales para la realización de metas misioneras. El segundo, constituido por los clérigos de la jerarquía episcopal, son poseedores tradicionales de estas facultades que consideran el control parroquial por el clero regular como una intromisión no autorizada. Aunque cientos de monasterios se constituyen en México bajo la dirección de órdenes mendicantes; los frailes no viven en retiro, por el contrario, y especialmente durante los primeros 50 años, son agentes activos del programa de conversión. Los esfuerzos de los frai

les traen la eliminación casi inmediata de numerosos elementos no cristianos en la sociedad indígena, especialmente los templos paganos; la clase azteca de los sacerdotes y los actos de sacrificio humano. Los aspectos abiertos de la religión cristiana son lo que los indígenas abrazan más fácilmente (grandes iglesias y edificios de monasterios, las ceremonias, las representaciones, procesiones, imágenes de santos etcétera) Esto es aprovechado por los religiosos para que a partir de rituales y representaciones teatrales, estructuradas con principios precortesianos, incluyan temáticas de la nueva religión, de la nueva visión del mundo. La religión azteca ha incluido prácticas semejantes a algunas de las practicas del cristianismo, especialmente el matrimonio, la penitencia, el bautismo, la vigilia y las ofrendas. Pero en ningún caso, las semejanzas son tan exactas como para permitir una simple transferencia sin matices.

El dilema del cristianismo en la colonia no es simplemente el no adoctrinar a las masas con su mas pleno significado, sino que la aceptación por parte de los indígenas se ve fuertemente influida por valores residuales de su religión. En general los indigenas no abandonan su visión politeísta; la comunidad de santos es vista no como intermediarios, sino como un panteón de deidades antropomórficas. El Dios cristiano es admitido pero no como deidad única y omnipotente ; cielo e infierno son reconocidos pero acentuando sus propiedades concretas y con atributos paganos intrusos.

El culto cristiano es aceptado sin una distinción entre los grados de adoración. Los indígenas continúan actuando como si el objeto de adoración descansara en el que rinde culto para su sustento y mantenimiento. Los primeros frailes se enfrentan con problemas administrativos parecidos a los de la encomienda y el corregimiento; se exige delimitaciones de fronteras jurisdicciones geográficas.

Se debe hacer incapié en la preocupación que tuvieron los religiosos en la educación, se procuraba que hubiese un colegio en cada iglesia, así, muchos conventos fueron centro de enseñanza, se editaron libros, incluso en lenguas indígenas; mas tarde no solo se hicieron colegios para indígenas, sino también para criollos y mestizos. Para 1538 se funda la Universidad de Santo Tomás de Aquino en Santo Domingo, de ahí siguieron otras .

Es claro que la iglesia en los últimos años de la colonia alimenta sus propios fines, pero también preserva las formas comunales de vida entre la población.

Punto tras punto, los intereses de la comunidad indígena son obligados a coincidir con el cristianismo y a ser expresados en términos cristianos (en las finanzas, fiestas, cultos ,etc) .Visto así, el cristianismo aparece como fuerza de cohesión que pone en vigor la organización comunal.

Que la religión haya sido punto importante para la conversión cristiana no es extraño, ya que los pueblos

ESTADO DE LA BIBLIOTECA

de la meseta son altamente religiosos. Lo único que hacen estos frailes es explotar los medios de difusión ideológica ya existentes. Explota las bases del ritual: interacción grupal, conocimiento de sí mismo y del otro, introyección, ser parte de un grupo (conciencia de esta circunstancia). Mas tarde se pierde el interés en este tipo de representación ya que el pueblo se suma al cristianismo. El teatro empieza a especializarse, habrá actores y espectadores, una división fría, que esta violentada en las representaciones rituales. Aparecen actores especializados y compañías. Se olvidan de las plazuelas, de los templos y aparecen los teatros al estilo europeo.

3.2 DEL TEATRO EN LA NUEVA ESPAÑA.

En el momento en que se dan las turbulencias de la conquista, caen imperios, se hunden templos, se desmoronan - sistemas económicos y políticos y por lo consiguiente tam--- bién sociales; de entre los escombros surge una AMERICA uni- da bajo el signo de un nuevo monarca, un nuevo idioma, una nueva estructura administrativa y un nuevo credo. Así, el teatro no es la excepción.

Los españoles deb'en integrar a los indígenas a - una nueva religión; la cristiana; en ese momento es cuando se aprovechan al máximo las dimensiones teatrales y se les otorga a la representación, no sólo un carácter ceremonial, sino también un carácter didáctico... un carácter evangeli- zador.

En EUROPA el teatro se utiliza para re- forzar la fe mediante representaciones de escenas bíblicas, misterios y la vida de los santos. Cuando los misioneros - españoles llegan a AMERICA, se encuentran con una sociedad desmembrada, con gran número de artistas y especialistas - desempleados... y que mejor que aprovechar toda esta fuerza creativa en pro del proyecto evangelizador, el teatro es . entonces el mejor medio de comunicación entre vencedores y vencidos. Al tener ambos una gran tradición teatral reli- giosa, la representación se convierte en el marco común de

referencia.

" Fue un teatro medievalista con espíritu renacentista; fue una manera culta de superar la violencia y la frustración que genera todo proceso regido por los términos de vencedores y vencidos." (59)

Algunos elementos del Teatro Prehispánico, como el zoomorfismo, se incorporaron a este teatro de la Colonia. Así mismo, los telones se sustituyeron por espacios abiertos y el maquillaje, evocador del teatro clásico de occidente, aparece, adaptándose a la magia esencial del pueblo Nahuatl "...rayas vigorosas de colores estridentes, surcaban rostros, brazos y piernas; los torsos también se adornaban con variedad de tinturas y tonalidades bronceas y auríferas; máscaras de obsidiana, de turquesas, madera, cuero y otros materiales.

" Todo ello sobre un tempelete rodeado por la magia capaz de reproducir aspectos de la naturaleza con elementos de sugerencia solemne." (60)

No obstante que el teatro Nahuatl de la Colonia, es estrictamente religioso, también se realiza gran cantidad de obras cómicas y festivas para divertir al pueblo.

{59} ARGUDIN YOLANDA p.25

{60} ARGUDIN YOLANDA.Ibid. p. 25

Tales obras estaban salpicadas de ironía.

Estas representaciones " juglarescas " se realizaban en los llamados " Mamoxtli " que eran plataformas de piedra hechas " para lo asentar (el tabuco) en uno como teatro que está en medio de ella (de la plaza del mercado de Tlatelolco). Techo de cañ y canto cuadrado, de la altura de dos estados y medio y de esquina a esquina habrá 30 pasos; el cual tenía para cuando hacían algunas fiestas y juegos que los representantes de ellas no ponían allí porque toda la gente del mercado y los que estaban bajo y encima de los portales pudiesen ver lo que hacían." (61)

El teatro se convirtió no sólo en el medio para difundir la nueva religión, sino también la nueva ideología, una nueva manera de afrontar la vida.

Así, el teatro evangelizador cumplió su misión, engloba pantomima, mezcla danza, diálogo, el auto religioso tradicional, la comedia a la manera de Lope y las formas renacentistas del coloquio, la Égloga y la Tragicomedia.

Se da un sincretismo del areito (bailes cantados con elementos mímicos) o mitote prehispánico, y canto litúrgico de Navidad. Así se aplicó un recurso teatral muy adecuado.

(61) CORTES, HERNAN. Cartas de Relación. FCE. México 1973 p. 20.

cuado para quienes no conocen la lengua indígena, la pantomima.

Los "Metros solemnes" de Pedro Gante, los areitos -- prehispánicos, la pantomima utilizados por los religiosos son los pasos para la creación de las obras teatrales plenas.

Prueba de la misión cumplida es "La Caída de Adán y Eva" representada en Tlaxcala en 1530. Al final de ésta obra miles de indígenas son bautizados, consolidando así su legítima pertenencia a la nueva religión. Sin embargo, la Iglesia Española considera que el método teatral de Evangelización es profano y poco honesto. Así mismo a partir de 1574, la Inquisición comienza su labor de Censura de obras dramáticas. a partir de entonces surge una de las más terribles barreras, entre españoles e indígenas. Los españoles comienzan su producción de obras dramáticas profanas, totalmente escritas en español, olvidándose por completo de la lengua nahuatl. Además, cabe señalar que éste carácter "profano" es muy relativo, y para probarlo baste echar un vistazo por los nombres de éstas piezas: "Coloquios espirituales y Sacramentales" o "Poesías Sagradas", ambas fruto de la inspiración del clérigo Fernán González de Eslava.

En realidad podemos decir que el teatro verdaderamente profano surge hasta finales del siglo XVI con autores dra-

máticos como Alfonso Ramírez Vargas, Juan Becerra, Juan Ortiz Torres y Eusebio Vela.

El signo característico de la liturgia novohispana posterior al teatro evangelizador es la total evasión de la existencia de un mundo indígena en una actitud quizá mezcla del temor, odio, incomprensión y desprecio.

Sin embargo, los indígenas, al parecer prisioneros -- de "underground", continúan ejerciendo su identidad a partir de manifestaciones a simple vista inofensivas, como la danza.

En efecto, una gran cantidad de elementos del teatro evangelizador continúan presentes en las ceremonias religiosas que actualmente se llevan a cabo en todas las regiones del país. Entre ellos tenemos el hecho de que la naturaleza siempre sirve de escenario para este tipo de representaciones.

Entre las manifestaciones de la vida nahuatl que permanecen casi intactas por su sorprendente integración a la Cosmovisión Cristiana, encontramos a la danza conchera, la cual asimila imágenes y efectos de la ortodoxia católica, -- creando así un sincretismo religioso que es difícil deslindar; "todas las religiosas son fusiones, amalgamas, crisoles. El

fenómeno del sincretismo religioso en la danza conchera es - un reflejo fiel de como las inspiraciones de un auténtico --- cristianismo y de la religión prehispánica se concilian en un mismo impulso por bailarle a Dios" (62)

Así, según señala Horcasitas, el mestizo, el mexicano lejos de permanecer uraño a la nueva religión, asimila su estructura, uniéndola a su carácter inicial.

3.3 ¿Y EN ESPAÑA?

Las formas dramáticas que permanecen en la Península al momento de la Conquista Americana, son todavía rudimentarias y esencialmente medievales.

En ese siglo es precisamente cuando evoluciona bajo la influencia de las corrientes renacentistas hacia las más - sazonadas y complejas estructuras de la comedia española.

Recordemos que Juan de Encina, iniciador del teatro de rústicos y pastores y Lucas Fernández, su competidor, escriben la mayor parte de sus obras al principio del siglo XVI y que de la primera mitad de dicho siglo, son sus continuadores Gil Vicente y Diego Sánchez de Bandajos. Lope de Rueda -

(62) NUNEZ, NICOLAS, Teatro Antropologico. 2a. Edición. Ed.- SEP/FORO 2000. México 1987. p. 52.

vive entre 1510 y 1565 Juan de la Cueva, cultivador de his--
torias y leyendas nacionales como temas teatrales, llegã a --
residir en México desde 1574 hasta 1577. Y Lope de Vega que
reune y funde las innovaciones predominantes para dar a la co
media su forma definitiva, no surge en la escena española has
ta 1593 a las puertas del siglo XVII.

Una vez establecidas las comunicaciones, entre la me
trópolis (ESPAÑA) y sus colonias, llegar. las innova--
ciones en los mismos estados de evolución en que van apare--
ciendo en su suelo nativo.

Destacaremos el gusto por el
teatro entre los colonos y la rapidez con que surgen entrete--
nimientos de este género en el suelo mexicano.

Tenochtitlan cae a manos del conquistador en 1521, -
ya en 1526 se celebra el Corpus Christi con representaciones :
En la Procesión ya acostumbrada.

3.4 EL INICIO.

El teatro de evangelización parece haber nacido por
una carencia: la dificultad de expresión encontrada por -
los misioneros ante las barreras indígenas. Los naturales se
niegan por años a escuchar los sermones religiosos. "La gen-

te común estaban como animales sin razón -dice Pedro de Gante- indomables, que no los podíamos traer al gremio, congregación de la iglesia, ni a la doctrina, ni al sermón sino -- hufan en esto, que nunca como tengo dicho, los podríamos --- atraer sino que hufan como salvajes de los frailes y mucho - más de los españoles". (63)

Pedro de Gante uno de los tres primeros religiosos llegados a N. E., conoce la condición de vida de los indige nas, su adoración por los dioses, cantar y bailar frente a - ellos para alcanzar alguna victoria o por necesidades tempo- rales. Todos sus cantos son para sus Dioses "compuso me--- tros muy solemnes sobre la ley de Dios y de la Fé y como --- Dios se hizo hombre para salvar el linaje humano y como na- ción de la Virgen Marfa, quedando ella pura y sin mácula y - ésta dos meses más o menos antes de la natividad de Cristo, (...) y luego cuando se acercaba la pascua hice llamar a to- dos los convidados de veinte leguas alrededor de México, pa- ra que se uniesen a la fiesta de la natividad de Cristo, --- nuestro Redentor. Y así vinieron tantos que no cabían en - el patio" (64) (Pedro de Gante), éstas palabras nos dan --

(63) Carta de Fray Pedro de Gante al Rey Felipe II GARCIA - IZCABACETA. Nueva Colección de Documentos para la Histo- ria de México. 86. Vol. II. p. 223

(64) TORQUEMAUA, FRAY JUAN DE. Monarquía Indiana Porrúa Méx. 69 Vol. 3 p. 387.

idea de lo que es el primer brote, del teatro de evangelización

El historiador franciscano ha compuesto una "Psalmodia" para que los indios cantasen en sus bailes cosas de edificación de la vida de nuestro salvador, y de sus Santos, con celo de que olvidasen sus dañosas antiguallas".

Sobre los modelos ancestrales de los indígenas, expresión estética y adoración a sus dioses, los religiosos europeos van a tratar de insertar la nueva doctrina, utilizando de alguna manera, aun confusa, las raíces profundas de esas manifestaciones idolátricas.

Así se celebraban cantos y bailes de "Metros Solemnes" frente al pesebre donde nace Cristo (improvisando en el patio del viejo templo de San Francisco, construido en el lugar en que estaba la casa de las fieras del Palacio de Moctezuma II), se tradujeron algunos pasajes de las Escrituras al nahuatl, era el primer paso de la Evangelización. Fray Toribio de Benavente (Motolinía) que llegó con otros compañeros franciscanos después de Gante, nos da constancia de la práctica de transformar el areito pagano en ópera religiosa.

3.4.1 TEATRO DE MISIONES.

Hacer intelegible a las grandes masas su credo y - presentarlo de manera atractiva y convincentemera ka tarea de los misioneros cristianos que llegaron, inmediatamente después de la Conquista a tierras Americanas. Así pues, se diron a la tarea de escribir, o más convincentemente, a adaptar a la lengua indígena piezas teatrales religiosas europeas, - especialmente autos de carácter medieval que servían de vehículo idóneo para penetrar a la Cosmovisión indígena y extirpar su idolatría pagana.

Así, el verbo cobró forma en carne americana y la - idea se matizó con el gesto y la inflexión del intérprete - que empleaba sus antiguos recursos teatrales para llegar al entendimiento y emoción del auditorio. Así el teatro misionero fue más que trasplante, fue injerto de temas occidentales en la cepa teatral americana.

Se ocupaban indígenas con actores y escenografía y decorados locales.

Finalmente, realizada la Conquista Espiritual y entibado el celo misionero, el cultivo de aquel teatro evangelizador fue paulatinamente decayendo, después de 1574 hasta terminar disolviéndose en sustancia folklórica, forma en --

que ha sobrevivido hasta nuestros días.

El teatro evangelizador de los franciscanos habfa -
logrado adentrarse en el corazón de los indígenas por muchas
razones, pero entre las principales, está el acierto de los
frailes de haberse entregado desde el comienzo a sus discipulo
los indios. Los franciscanos habfan adquirido poder por el
apoyo del pueblo y fue con la obra de "La Conquista de Je--
rusalen", realizada en el Corpus de Tlaxcalteca en 1539, don
de demostraron que podían desafiar a las autoridades, quizá
esto derramó la ira del Arzobispo Zumárraga, pero el caso -
fue que en 1550 se suprime el apoyo al Colegio de Tlatelolco
obra de Franciscanos y lo condenan a perder el apoyo oficial.
Los misioneros tuvieron que abandonar el Colegio en manos de
sus discípulos.

Eran los indios quienes debían seguir con el proce-
so de Evangelización a partir de 1546. Los frailes van en--
tregando progresivamente sus manuscritos a sus discípulos pa
ra que ellos tradujeran a la lengua indígena; más tarde en--
orgulleció a los misioneros la espléndida cosecha obtenida -
en las aulas de Santa Cruz de donde nació la primera fila --
de jóvenes del humanismo novohispano del siglo XVI, como An-
tonio Valeriano que hizo composiciones dramáticas y se dedicó
mucho tiempo a la administración pública.

Otro era Pedro Nazareno, rector del Colegio; Hernando de Rivas, Juan Bernardo, Diego Adriano, etc. En sus manos tenían la intercomunicación de culturas y la salvaguarda de los textos europeos.

Mientras tanto, el teatro franciscano crecía en la pequeña provincia con mínimos recursos, todavía se encontraba en esos lugares el gusto por la danza y por el pasado.

CAPITULO 4.

PANORAMA DEL TEATRO EN MEXICO DURANTE EL SIGLO XIX.

En los albores del siglo XIX, una nueva luz brilla en el escenario. Se ilumina una ciudad con pasado que se levanta magestuosa sobre el lago de Texcoco, el de Xochimilco y el de Chalco. Y desde lo alto de los volcanes o del cerro del Ajusco, se observa como se cruzan las principales calles en líneas rectas de Oriente a Poniente y de Norte a Sur y sobre ellas encontramos espaciosos edificios, cúpulas y torres que en su conjunto hacen de ésta Ciudad, una Ciudad única, particular, la cual será testigo de un convulsionado siglo XIX, pues de 1810 hasta 1867 no se conocerá la tranquilidad ni la estabilidad como nación independiente.

Durante éste largo período se sufrirán embates por definir el perfil político y económico del país. Primero se copiarán y luego se experimentarán sistemas políticos de otras naciones; sin embargo hasta 1867 empieza un aparente estabilidad y con ello un discreto progreso.

Por ello es difícil precisar la actividad económica o señalar la conformación social de ese entonces; pero, a pesar de esto, podemos mencionar que en los inicios de esa central, la sociedad estaba formada por tres grandes grupos. --

Los españoles ocupaban por una parte, los puestos en el gobierno y en la Iglesia; mientras que los criollos estaban a cargo de puestos de confianza en las haciendas, comercios e industrias incipientes. Y los mestizos al igual que a los indígenas se les menospreciaba y no tenían los mismos derechos que los españoles, como es de imaginarse.

Los indígenas eran quienes desarrollaban los trabajos más pesados en los campos o pequeñas industrias.

Durante la primera mitad del siglo XIX, la agricultura es de autoconsumo, y ya en la segunda mitad comienza un aparente desarrollo; hay un discreto avance en la minería e industria textil y además se reanuda el comercio internacional. Pues baste recordar que la capital de la Nueva España, situada a casi igual distancia de uno y otro puerto, unida con cada uno de ellos, por los dos caminos más frecuentados del país, hace de la Ciudad de México el punto central del comercio, interior y exterior, pues pasa por ahí todas mercancías para la importación y exportación.

Durante los primeros años de la centuria, se fueron ensando los lazos que unían tanto a españoles como a criollos lo que finalmente se desató en un movimiento armado, en un movimiento independentista.

Estas rencillas marcarían al siglo XIX como el siglo de la conformación de una nueva nación, la cual a lo largo de más de 50 años, no vería la calma, ni la paz; las convulsiones políticas y económicas y sociales serían las constantes.

Durante los veinte años que siguieron a 1810, predominaron las manifestaciones espontáneas, violentas y populares, que buscaban destruir al régimen que los había hostigado durante tres largos siglos. Después vendría el movimiento independentista, pero de carácter intelectual, es cuando se conforma o se intenta definir el sistema político de la nación, pero es hasta la Reforma cuando cuando éste se vislumbra.

4.1. ¿TEATRO MEXICANO?

Frente a éstos vaivenes, éstas subidas y bajadas que registra la vida del naciente país, el teatro libra una lucha por la sobrevivencia; cambia de máscaras cuantas veces sea necesario para no perecer. Unas veces se dice fiel servidor de Fernando VII, luego de Agustín I, otras de su Alteza Serenísima Don Agustín López de Santa Anna y otras dice estar a los pies de Maximiliano. Todo ello para continuar con el espectáculo; que fue ya más o menos constante a partir de 1823, pues antes de 1810 sólo hay algunos destellos de información acerca de la actividad teatral, como lo son algunas convocatorias

para escribir obras teatrales. Durante los primeros años de 1800, el teatro estaba bajo la supervisión del Santo Oficio, no se arriesgaba a tomar partidos, ni a expresar las nuevas ideas que florecían de Francia o las doctrinas de Voltaire o Rousseau. El teatro, pues, había dejado de ejercer aquella tutela pública que tuvo en la antigüedad. Sin embargo se tiene una señal, tal vez la única en la que el teatro sí refleja el pensamiento de la Enciclopedia, y que además, anuncia al hombre que iniciaría la independencia. La representación es la de "Tarufo" de Juan Bautista Poquelin, llamado Moliere, en una versión de un cura, quien era el que dirigía y quien explicaba en detalle a los intérpretes los matices de la interpretación; esto sucedió en la Villa de San Felipe de los Herreros o Torresmochas, Guanajuato. El hombre del cura era -- Miguel Hidalgo y Costilla.

Pocos años antes de que estallara el movimiento de Independencia, en las funciones teatrales se ridiculizaba a Napoleón con letrillas, canciones y vestimenta. A parte de eso, las comedias y sainetes eran los mismos que se venían representando de tiempos atrás.

Cuando llegó la Guerra Insurgente, el teatro se mantuvo a base de miserias y el público le volvió la espalda para seguir al detalle de los combates, fusilamientos y excomuniones. Pero una vez consumada la independencia, las diver--

siones públicas se vieron muy concurridas por la gente ansiosa de dar rienda suelta a su felicidad; es entonces que el teatro revive una temporada de auge, al grado de que un palenque de gallos se adapta a teatro para dar cabida en la ciudad de México, a dos compañías que lo mismo trabajaban con vestuario y decoraciones para una tragedia griega que en una comedia de Fernández de Moratín.

(En éste período hay una gran ausencia de autores nacionales a causa de que los insurgentes no usaron un teatro para catequizar al pueblo).

La escenografía eran ya hilachos llenos de remiendos y manchas, y a todo esto hay que agregar, la precaria situación del inmueble que además de albergar al teatro, también a los malos olores que despedía las lámparas de aceite con que se iluminaba el escenario y el salón, y casi siempre las lámparas que estaban colgadas sobre los espectadores, dejaban gotear incesantemente su viscoso líquido que manchaba los vestidos de las señoras. Esta situación duró hasta mediados del siglo, pues así lo confirman las cartas sobre "La vida en México", de la marquesa Calderón De la Barca.

Cuando las autoridades se dieron cuenta de la situación en la que el teatro en México se encontraba, mandaron traer de Europa compañías, tanto de España como de Italia y -

así, empieza el auge de la Opera y de la Zarzuela.

En esta etapa, entre 1830 y 1840, los dramaturgos mexicanos comienzan a experimentar una transición del neoclásico al Romanticismo, un paso del Europeísmo al Nacionalismo.

En cuanto al manejo de escena, ésta se caracterizó - por presentar ciertos defectos, dada la circunstancia económica del país y la falta de directores de escena, de intérpretes con bases académicas e incluso de una educación teatral - por parte de los espectadores. De tal suerte que se presentaron obras con defectos en la iluminación, viajes decoraciones y malas interpretaciones", sin olvidar que los argumentos de las obras carecían de crítica social, de psicología de los personajes y hasta de fantasía" (65), casi todo ello heredado de la Escuela española, que es la que más influencia ejercía.

El Romanticismo llegó a México con los dramas de Víctor Hugo, sin embargo, en el libro de Magaña Esquivel, "El Teatro en el siglo XIX", menciona que es con Ignacio Rodríguez Galván, dramaturgo mexicano, cuando florece con plenitud el Romanticismo en nuestro país, el cual se mostró con afanes y preocupaciones nacionalistas. Rodríguez Galván se centró -

en leyendas y tradiciones de la Nueva España; y aunque su producción dramática es corta, es de suma importancia.

Algunas obras que ya antes habían mostrado el sello del romanticismo fueron: "El liberal entre Cadenas" y "El despotismo abatido", de autor desconocido. En la primera de éstas obras "veíase a una mujer abrazando a su hijo y llorando a mares, porque su esposo había sido encarcelado por sus --- ideas liberales y por su ardiente amor a la patria. En el segundo acto, la esposa es consolada (no sabemos como) por un - amigo de su marido. En el tercero, vemos al liberal encadenado, pero muy orgulloso de su estado. En el cuarto, llega el el amigo a decirle que pronto estará libre porque ha triunfado la buena causa, y en efecto, entra un carcelero y lo libera. Y por fin, en el quinto, se entona marcha patriótica por toda la tropa liberal. Sólo que al director de escena, se le olvidó cambiar de escenografía para el quinto acto, y así resultó que los liberales entonaban su marcha de libertad dentro de un calabozo. A pesar de tan enorme despropósito, la obra gustó y fue aplaudida, no así la segunda obra en la que aparecía Iturbide víctima de la burla y el público no acepto que se hiciera esto del caído". (66)

El nacionalismo se generalizó y se enseñorearon las

(66) Magaña Esquivel. Op. Cit.

piezas teatrales con temas antihispanistas y patrióticas aunque siguieron siendo en su mayoría con actores extranjeros.

Muchas obras de ésta época se perdieron porque no llegaron a imprimirse, y otros se extraviaron en el archivo teatral.

En el año de 1851 el teatro en nuestro país registró un auge en obras de teatro de autores mexicanos y, a esto hay que agregarle el apoyo de su "Alteza Serenísima" Antonio López de Santa Anna (dictador, traidor, jugador, dipsómano, pero eso sí, gran impulsor del teatro). De ésta época data la función del primer conservatorio dramático de México en el -- "Teatro Principal". Y en el año de 1842 se inició la construcción del Teatro Nacional. Santa Anna con su séquito colocó la primera piedra de un nuevo Coliseo, esperándose, así un cambio en el mundo del teatro, se desata un verdadero furor por asistir a los teatros.

Como se mencionó, el teatro vivió de apoyos que iban y venían, esto se puede constatar cuando cae el gobierno de Santa Anna y sube el partido Conservador al poder (1858-1860) período en el cual se restringieron los espectáculos, aunque más tarde vuelve a resurgir con la llegada de Maximiliano y Carlota a México.

Debemos hacer hincapié que en esta etapa, el teatro acogió corrientes europeizantes, nuevamente y se acentuó la división e individualización entre el público y el actor.

Más tarde con la Guerra Franco-Mexicana se utilizó al teatro para obtener recursos y recaudar fondos, siendo la ópera el género y espectáculo de mayor aceptación. Pero a -- partir de 1870, el arte escénico sufre una transformación, -- salta del escenario a una nueva forma y concepto más audaz pa -- ra atraer al espectador. De poco sirvieron los gritos de gru -- pos moralistas y del clero enfurecido, que ven en el nuevo es -- pectáculo " el ardid del infierno" (67)

Sin embargo el público cae rendido ante el entusias -- mado y frenético Can-Can. El españolizamiento toca a su fin y México recibe con los brazos abiertos a la corriente france -- sa, sin previo aviso llegó y se estableció; "Capitalismos, ac -- tores y actrices se transforman, olvidando lo anterior, gri -- tan de júbilo, se estremecen en sus palcos y lunetas, en sus camerinos y escena, en calles y casas. Todo cambia y gira. Todo se deja llevar por la locura desde Francia". (68)

(67) REYES DE LA MAZA. El Teatro en México Período 1868-72. UBAN, México. UNAM. p. 11.

(68) REYES DE LA MAZA. El Teatro en México. Período 1868-72. México 19. UNAM. p. 10.

La música de Offenbach poco a poco envuelve a la Ciudad de México hasta lograr convencerlos; arriva con ello un cambio de valores y costumbres; es el inicio de una nueva era que traería consigo nuevas corrientes artísticas, políticas y sociales.

El gobierno de México mostraba un interés por acercar al pueblo en genral a las representaciones teatrales, que hasta entonces habían sido privilegio de una minoría de pseudoaristócratas.

CAPITULO 5

SIGLO XX.

En la actualidad cada dramaturgo tiene su idea muy particular respecto de cómo debe hacerse el drama, pero en todo se encuentra un mismo impulso: regresar a la esencia, ya sea psicológica, física o intelectual del arte dramático. Ante el inexorable avance de la tecnología los nuevos artistas, luchan por rescatar al ser humano como ente biológico que siente y piensa. En contra de la palpable amenaza de una enajenación colectiva, el artista se propone sacudir a la conciencia dormida del público, y hacerle recordar su verdadera misión: ser críticos, creadores de sí mismos y de su entorno, y luchar por un mundo alienado en el que sólo tienen valor -- las cosas, y el hombre se ha convertido en un objeto más entre los objetos, es realmente una misión que necesita de una constante concientización (del actor) de su función social. Tratar de enfrentar a la mecanización y especialización del mundo moderno que se une al aplastante poderío de las máquinas anónimas.

(69) "Si el teatro ha de vivir, debe morir⁽⁸³⁾ es el llamado de Edward Gordon Craig (1872-1858) quien es representante-

('69) MOLINARI CESARE. The Theatre through the ages. Mc Graw-Hill. New York 1975 p. 292.

de la nueva ola de teóricos y dramaturgos que cuestionan los modelos tradicionales y desgastados. Craig, por ejemplo, se destaca por su búsqueda de una escenografía más expresiva e impactante. Identificados con la corriente "Avant Garde", estos individuos se dan cuenta de que la cultura europea no es la única ni la superior. Los rituales primitivos y las tradiciones orientales de pronto son reconocidas como fuentes legítimas de técnicas teatrales, y mas aún, como procesos que pueden devolverle al teatro su sentido original. Desde Artaud, en Bali, hasta Grotowski en la India y Barba en Perú, los representantes de la Antropología Teatral van a dar un paso importante al encontrar los puntos de unión que pueden hacer -- que el espectador participe de una herencia transcultural en el marco del drama humano. La trayectoria y las propuestas -- de éstos artistas se analizarán más adelante.

Mientras Europa mira hacia afuera por primera vez, -- América miró hacia adentro. En Nueva York se hace el teatro viviente "The living Theatre" en 1947 como una propuesta "underground" de Julián Beeck y Judith Malina. Este par de -- artistas revolucionarios determinaron romper las barreras entre el público y el actor, se pone en escena "La antígona" de -- Brecht. Aquí se observaba un escenario que aparentaba a Tebas mientras que en la sección de público se representaba -- Argos, ciudad amenazada por los Tebas. De ésta forma gran -- parte de la acción se desarrollaba entre el público, mismo --

que tenía un papel preciso; ser el pueblo de Argos; en el desarrollo de la acción un espectador podía percibir los insultos del actor e incluso ser sarandeado por él. Como era de esperarse éste teatro fue severamente criticado en su propia tierra, para ser recibido por los europeos en 1967 (a éste fenómeno, José Emilio Pacheco le llama "Síndrome del Nazareno").

En el viejo mundo, Julian Baeck y sus compañeros siguen explorando el teatro participativo, compartiendo la noción de Grotowski de un "Teatro Pobre". "Ellos creen que el cuerpo humano, que siempre es sagrado, es un instrumento para una comunicación que no puede ser más que mutua y es, en efecto, el instrumento esencial de la vida comunal". (70)

Así el "teatro viviente" arriba a tierras brasileñas montándose en ese sitio la obra "Paraiso Ahora" en la que se invita al público... a participar en un nuevo evento místico con sabor oriental: vivir una experiencia de comunidad". (71.)

Estos experimentos estaban muy a tono con el espíritu de los años sesenta... cuando se fraguaba una nueva rela--

(70) MOLINARI. Ob. Cit. p. 318

(71) MOLINARI. Ibid. p. 318.

ción hombre-hombre-cosas. Se encarnecieron el tradicionalismo pasivo y neutral del campo científico, las fórmulas sagradas se pusieron en tela de juicio y quizá todo el universo de la comunicación humana. Revolución Cultural aún en curso obstusamente contrastada, revolución cultural que atacó gradual y comprometidamente una de las manifestaciones estructuralmente más importante de la condición humana: EL COMPLEJO DE LOS LENGUAJES, cuya transformación afecta directamente a la cultura que implica el orden de la producción del sentido (o de -- los objetos del discurso). Dentro de esos lenguajes se encuentra el del teatro,

pero el tiempo no perdona esos años 70's con sus experimentos teatrales que no tardaron en volverse obsoletos en el momento en el que el público podía prever el tipo de evento al que se enfrentaría. La provocación y el contacto con el espectador perdía su frescura original; pero regresar a un teatro de participación puramente intelectual implicaría volver a campos ya superados. Con el advenimiento del cine y la televisión, que también propician la participación intelectual, el dramaturgo tiene que encontrar en el teatro aquello que lo hace un medio vivo e insustituible, como lo señala Cesare Molinari; "ya no se trata de administrar shocks emocionales al público por medio de acciones físicas en su contra, sino más bien de estimularle hacia una respuesta inmediata -- hacia alguna toma de responsabilidad, alguna colaboración con

el verdadero trabajo de producir teatro" (72), Esto implica el transformar radicalmente la noción que tiene el público -- común respecto al teatro.

También hacia Estados Unidos llega la influencia del dramaturgo soviético Constantin Stanislavski cuyas teorías son retomadas por Lee Strasberg en su Actor's Studio. Su técnica teatral conocida como "el método", tiene una influencia decisiva en actores de cine y teatro norteamericanos. Más adelante se hablará de él.

Prosiguiendo con la corriente "Underground", el "Ronnie Davis". San Francisco Mime Troupe" se autodenomina "teatro de Guerrilla" y funciona como una compañía de teatro ambulante de crítica social. Así mismo, el teatro campesino de Nuevo México y el teatro Chicano de Luis Valdés y sus contemporáneos, intentan rescatar las raíces de grandes sectores de una población marginada y devolverles su identidad mediante el drama.

En este siglo se ha dado una búsqueda apasionada de formas que buscan definir o explicar la humanidad moderna y -

de establecer reglas. La nueva dignidad del arte dramático - en la colectividad parece favorecerlo, pero los investigadores siguen siendo demasiado individuales.

En el trastorno de las ideas, de las políticas y de las éticas, la estética teatral padece la sumisión a las costumbres del público, dividido en sus convicciones, no siempre dispuesto a fundirse en la comunidad de la representación, se ve empujado por los convencionalismos que significan un lenguaje fácilmente comprensible y las innovaciones de poetas y artistas que los rechazan, porque son impropios para dar cuenta de una experiencia original. Ahora bien, las vanguardias no tardan en ser discutidas.

5.1 INICIA EL SIGLO.

Es el teatro hoy un receptáculo de gran número y variedad de pensamientos e ideas y su intención no es de ningún modo hacer servicio social; quizás el de vertir el pensamiento en una lucha consigo mismo, provocando y permitiendo así su fragmentación y cuestionándose así mismo el porqué de su existencia.

Se registran grupos y tendencias que surgan fuera de los escenarios comerciales colocados bajo la etiqueta "teatro experimental" tercer teatro, teatro de búsqueda, etc. con implicación de vanguardia y de búsqueda, que van muy aparte de la rutina comercial. Esto con propósito de marcar vías, obras y modos de hacer un teatro que contribuya a reflejar lo que es México en su inquietud artística social y en su lugar en el mundo. Así vemos un teatro comercial que se aparta y hasta evita el surgimiento de éste tipo de teatro.

El teatro comercial ha hecho que aún se sigan trabajando los decorados acartonados, las actuaciones obvias, el disfraz, etc. Esto como influencia del teatro español de principios de siglo.

Pero en el teatro experimental hay trabajo y responsabilidad creación, talento, ya que los proyectos y realizaciones descansan solo en la capacidad del director y del realizador. Se pugna por la cultura y la conciencia, y en el teatro comercial se vincula íntimamente con lo que es inversión económica con una obra de fácil digestión para el público.

co popular.

"Los nuevos directores plantean una nueva vía de acceso al arte, se pretende un acercamiento, una verdadera catarsis, una vuelta a la tragedia griega en cuanto purificador" (RITO). (73)

El teatro debe reflejar la época, costumbres, personajes, tendencias, aspiraciones, problemáticas, etc., y en vista de que ésto no suceda en la realidad cabe preguntarnos si es el teatro el que falla o es la sociedad la que se mira estéril, imponente de dar al teatro su lugar.

En los últimos años la baja de calidad en el teatro comercial especialmente en la comedia musical, que importa -- grandes éxitos taquilleros de Broadway y por problemas de derechos autorales (argumento) coreografía musical, escenografía, deben ser iguales a los de Broadway, sólo que traducirla y con actores mexicanos (Mame, Un Gran Final, La calle -- 42).

A lo largo de 1983 se inauguraron teatros especializados en éste género, a través del Teatro de los Insurgentes, los antes Televiteatros, y el recientemente inaugurado Teatro Silvia Pinal, etc. No hay innovación, pero si tienen -

(73) ARGUDIN Ibid. p. 202.

dos grandes pilares: Presupuesto y Vedettes, con mínimo nivel de actuación, canto y danza.

Dentro del ámbito de teatro de búsqueda, independiente, hay foros, cafés, bares, pequeños teatros como: "El Cuervo", "Ghandi", "La Última Carcajada de la Cumbancha", "El Juglar", "El Agora", donde se presentan espectáculos con escasos recursos económicos a cargo de jóvenes talentosos de teatro independiente.

En el teatro comercial su preocupación no sólo es el éxito taquillero sino el intento de montar una obra de calidad, resultado: fracaso. Fórmula sencilla para tales montajes; se llama a un director reconocido por la crítica, pero se le dan actores star de TV, quienes en su mayoría carecen de talento o adquieren vicios del medio televisivo (se trabaja con apuntador, usan ademanes, más volumen, menos modulación en la voz, sustituyen intensidad por efecto, la calidad por fórmulas aprendidas), quizá resulte un teatro de directores, donde éstos asumen el papel y responsabilidad de único creador y hasta maestro.

5.2 MEXICO Y SU NUEVO TEATRO.

En México, dramaturgos como Rodolfo Usigli, Vicente Leñero, Emilio Carballido, Felipe Santander y Salvador Novo, entre otros más, adoptan temáticas de drama histórico, melodrama y denuncia social. En el campo de la teoría teatral Sekisano, Charles Roner y Fernando Wagner son dramaturgos que se encuentran en este país, suelo fértil donde introducir las técnicas de Stanislavski dada la problemática generada por la Segunda Guerra Mundial. Es así como se forman los actuales dramaturgos y maestros teatrales como Héctor Azar y Héctor Mendoza que al contacto con un escenario, ya sea universitario o independiente, encuentran un espacio alternativo al teatro industrial-comercial.

Todavía más atrevidas son las empresas de Laboratorio del Teatro Campesino e Indígena de Tabasco que ha logrado interpretar una comunidad indígena (Oxotlán) alrededor del quehacer teatral. Desde 1983 se ha dedicado a entrenar y educar actores locales y montar obras que van desde la internacionalmente aclamada "Bodas de Sangre" de García Lorca hasta "Las Flores del Recuerdo" de Emilio Carballido y "La Tragedia del Jaguar" de autoría chontal. El Laboratorio tiene como objetivo el "formar maestros, actores, directores, danzantes, escenógrafos, músicos y trabajadores del teatro; rescatar valores teatrales en pueblos y comunidades indígenas".

nas y campesinas; tener un repertorio de teatro y participar en muestras y concursos de teatro nacional e internacional ". (74)

María Alicia Martínez Medrano, directora de teatro campesino e indígena trabaja la técnica que llama "Biomecánica" en donde como ella misma explica "... no se teoriza, se trata de despertar el interés de los alumnos a través de la práctica. En esta materia tuvimos que luchar contra 400 años de inmovilidad, de tener escondido su ritmo. Después de 4 años los indígenas y campesinos tabasqueños comienzan a entender que su cuerpo es instrumento más importante". (75)

De esta forma el teatro mexicano empieza a descubrir la mina insospechada de tradición cultural y el talento que existe en su propio territorio. Sin embargo éste es un proceso lento que todavía encuentra oposición por parte de las instituciones oficiales y las escuelas dramáticas -- tradicionales.

Durante la última década han sido pocas, pero significativas las investigaciones en torno al teatro antropo-

- (74) CAMARGO ANGELICA. "En diciembre, de la 1a. Generación del LTCI".
(75) CAMARGO, ANGELICA. Excelsior. Sec. Cultural P. 2
16 Feb. 88

lógico; han descato en este campo investigadores como Gabriel Weisz y Edgar Ceballos entre otros, quienes han procurado espacios de toda clase de alternativas teatrales. Sin embargo, es el taller de investigación teatral de la UNAM (TIT) a cargo del maestro Nicolás Núñez el que más tiempo y mas disciplina ha dedicado a la investigación práctica del etno-drama y del teatro participativo. Asimismo, Jaime Soriano crea, en 1986 el Laboratorio Universitario de Antropología Teatral, hoy Laboratorio de Artes Escénicas (LAE) en donde se entrena a actores y bailarines profesionales que desean explorar profundamente las capacidades creativamente expresadas en su cuerpo y voz. Cabe mencionar la labor de Susana Frank, quien con su teatro laboratorio "La Rueda" -- lleva varios años trabajando en la línea de la Antropología Teatral, manteniendo contacto de trabajo con maestros como Eugenio Barba y su grupo del Odin Theatre de Dinamarca y - Cuatro Tablas de Perú, Ayacucho.

Estamos ante la presencia de una nueva generación que marca un cambio decisivo en la manera de hacer y percibir al teatro en México. A la larga y en la medida que cobre mayor difusión, su trabajo repercutirá seguramente sobre la manera en que percibimos nuestro entorno y ser.

5.3 TEATRO OCCIDENTAL.

Como hemos señalado, el teatro nace como una "es-

pecie de hermano menor del rito; como la posibilidad de representar no sólo a los dioses y a las fuerzas divinas, sino también nos ofrece un espacio, que por acuerdo mutuo, se representarán mitos, situaciones sociales y psicológicas, - las miserias y las alegrías de la existencia humana en relación consigo mismos, con su entorno y con las fuerzas que los rigen, pero no con un fin religioso sino básicamente el de diversión.

En el teatro moderno, los valores rituales y religiosos quedan convertidos en valores estéticos y sociales - ya que "para que este sistema, el teatro, sin embargo, finalice y exprese por sí mismo situaciones psico-sociales, se requiere que se independice, que deje de ser religioso, que se vuelva profano y que ofrezca muchos modelos de "identidad" y coherencia a los miembros de una comunidad que lo practica". (76)

En este punto en donde el arte teatral se independiza del rito y empieza a evolucionar por un camino que si bien en algunos senderos se acerca al rito, en otros se encuentra muy alejado de él.

De hecho cabe señalar que el teatro trágico clásico

(76 ARGUDIN YOLANDA. Historia del Teatro en México. Panorama México. 1985. p. 11.

co se desarrollaba tanto en el plano divino como en el humano. Asimismo, en algunas regiones como la India y en general todo el Oriente, el teatro guarda una relación relativamente estrecha con la religión y los asuntos que se tocan casi siempre involucran alguna deidad en la trama.

Sin embargo, en Occidente, como pudimos ver en incisos anteriores, el teatro se volvió completamente hacia la problemática del hombre y continúa durante varios siglos con la escuela dramática Griega como modelo. La representación de un conflicto, de un nudo dramático, de un clímax y un desenlace: todo ello representando a un público que únicamente fungía como espectador, como mudo testigo del drama.

Actualmente aunque se experimentan nuevos derroteros dramáticos, aún podemos observar como el teatro occidental tradicional conserva algunas de sus características más importantes como lo son: el texto, la escenografía, los actores y a ese público-testigo.

Los límites conceptuales en los que nos referimos al teatro occidental, son los que nos permiten hablar de esta manera. En su concepción clásica, según Raúl H. Castagnino el "teatro es la síntesis de una serie de elementos artísticos y culturales que se integran a una realidad dada,

donde se fusionan texto, actor, representación y público". (77)

Desde este punto de vista podemos hablar de nueve motivaciones esenciales del teatro:

- 1.- El teatro es arte de síntesis.
- 2.- Está situado en el centro de lo humano.
- 3.- No depende de la literatura.
- 4.- Es forma de expresión comunitaria.
- 5.- En él se dan presente y presencia de seres, hechos y cosas.
- 6.- En el movimiento se finca el eje del juego teatral, que es manera convencional de ver.
- 7.- En esa manera convencional de ver, hay acuerdo tácito entre el espectador y quienes sirven al espectáculo. Por lo cual aceptan lo ilusorio como real en el marco de la ficción, sin olvidar que es ficticio.
- 8.- La diferencia entre la realidad real y lo representado da la pauta de principio de teatralidad.

(77) CASTAGNINO H., RAUL. Teoría del Teatro. Ed. Nova, Buenos Aires 1956. p. 30.

- 9.- El hecho teatral está integrado cuando sus elementos constitutivos esenciales, texto, actor y público, se hayan unidos por la participación, la comunión, el mutuo concurrir y corresponderse física y espiritualmente; ello ocurre si envuelve el todo una atmósfera de sujeción." (78)

Veamos por partes; el teatro es un arte de síntesis, ya que se sirve de las demás Bellas Artes para expresarse: utiliza la música como elemento dramático para acentuar la importancia de una escena, o incluso, basa la representación en ella (como en la ópera). La pintura por su parte se emplea en la elaboración de escenografía, la danza también se hace presente en obras musicales. Y por supuesto, se vale de la literatura, ya que de hecho, el teatro como pieza escrita constituye en sí un género literario. Sin embargo, el teatro sólo encuentra su realización plena en lo que hace independiente de las artes de las que se vale: la representación.

Y es precisamente la representación la que sitúa al teatro como un arte eminentemente social: el teatro requiere de una labor de equipo y no puede prescindir del público

(74 CASTAGNINO Ob cit. p. 87.

blico; es la comunicación que logre con los espectadores lo que lo hace vivir o morir. Como señala Grotowski "es la relación actor-espectador en la que se establece una comunión perceptual directa y viva". (79)

Además, en sí, asistir al teatro es un acto social que en otros tiempos -no hace mucho- (80) era símbolo de status... el teatro era todo un acontecimiento en la comunidad.

Es esta característica comunitaria, la que lo hace ser especial frente a otras artes: un escritor, un pintor, un compositor puede crear si lo desea obras para ellos mismos, como afán de introspección y conversión consigo mismo; pero el teatro debe salir de la habitación del actor para vivir en pleno su función comunicadora. La representación se convierte en una expresión única, irrepetible de los -- sentimientos humanos; es vida efímera de situaciones, personajes, hechos y cosas que cobran nueva significación en el escenario. Puede tratarse de una historia cotidiana, pero que al ser trasladada a la dimensión espacio temporal, el teatro se convierte en una obra de arte... realmente es la vida hecha arte.

(79) GROTOWSKI, JERZY Hacia un teatro pobre. Ed. Siglo XXI.
Méx. 1986 p. 13

(80) REYES DE LA MAZA, LUIS Circo, maroma y teatro UNAM.
Méx. 1987.

El hombre y sus preocupaciones en todos niveles son temática fundamental del teatro occidental. En realidad se trata de una especie de espejo donde los espectadores se pueden ver reflejados; observar sus rostros en un deseo de percibirse desde fuera, con otra perspectiva que les permita comprenderse mejor: sus motivaciones, sus obstáculos, sus sueños y hasta sus necesidades y miedos.

Surge así una nueva situación de complicidad entre texto, actor y público, donde para poder descubrirse en ese espejo y participar de la obra -no como una ficción sino como otra realidad- es preciso que todos estén de acuerdo incondicionalmente en que se trata de un juego en el que hay que colaborar sencillamente como si en verdad ocurriera -- realmente las situaciones que se presentan. Uno se reúne en el teatro para compartir y participar de una representación que lo hace consciente de su condición humana, y para comunicarse asimismo mensajes creados por la colectividad.

El público reacciona ante el evento representacional, lo hace suyo y participa ante él. " el valor perpetuo del teatro reside en el hecho de que comunica nuestra relación esencial y nos hace conscientes de que, a pesar de nuestras diferencias, hay áreas más profundas de experiencia común que nos unen. Cada cultura requiere este tipo de afirmación para perpetuarse, pero la humanidad tam--

bién necesita esta experiencia grupal si ha de sobrevivir. Probablemente el ritual del teatro, es necesario para la sociedad porque afirma nuestra humanidad". (81)

El teatro es pues más intenso mientras más acerca a las raíces del hombre... mientras más se convierte en agente de comunicaciones del hombre con su entorno al hacerlo participe de la representación... una representación que es un ritual para expresar vivamente a la colectividad un mensaje que por otro canal tal vez no surtiría un efecto tan profundo... una profundida que se logra gracias al manejo de los diferentes signos, símbolos y señales que en un contexto artístico cobran nueva significación. Es un uso estético del lenguaje que merece atención ya que supone un trabajo particular, una manipulación de la expresión que provoca reajustes del contenido, que produce una función semiótica que va a reflejarse en los códigos que sirven de base a la operación estética con los que se provoca un proceso de cambio en el código. Se produce una nueva visión del mundo.

Así el teatro se convierte en una especie de comunicación artística donde se establece una relación actor-

(81) SALISBURI H. LEE " Comunicación transcultural y el ritual dramático" Communication concept and perspectives Compila
ción de Lee Thayer Ed. Mc Millan
p. 92

-espectador para decirse algo mutuamente acerca de si mismo, de la realidad y de su relación con el mundo.

"El teatro no es cualquier tipo de arte, ya que la necesidad de un público, de una representación inscrita en las dimensiones espacial y temporal, lo hacen un arte eminentemente especial". (82.)

Pero esto es aun más profundo. El teatro promueve lo que se podría llamar "comunicación interpersonal " o mejor dicho introspección: una conversación con nosotros mismos. Las personas asisten a los teatros por razones - que no se pueden formular, el teatro abre en el espíritu de los asistentes una fuente de disención, de debate personal con ellos mismos, con una interpretación diferente.

En este sentido el teatro no ha perdido su nexo - con su origen " participamos en rituales para transmitirnos mensajes a nosotros mismos ". (8.3) El teatro permanece en nuestra cultura bajo la bandera del arte debido a su ruptura con la adoración de las fuerzas sobrenaturales que rigen la vida del hombre religioso.

Pero el teatro se adhiere a un nuevo Dios: el hom

{ 82) TOUCHARD, Dyonisos. Apologie Pour le Theatre p. 97.
{ 83) LEICH, EDMUND. Cultura y comunicación. La lógica de la comunicación de los símbolos. Ed. S. XXI. MA--DRID 1985 p. 62.

bre mismo en su dimensión mas profunda, es decir, en el real relación con el cosmos, el teatro es un arte del ser humano en un espacio, en un presente, en un cambio - constante - - en movimiento y en el ritmo, todos compenetrándose a la vez.

Es esta dimensión del teatro la que le da un carácter universal del acto social comunicativo. Hacer teatro es exaltar un sentimiento común, es como volver a dar por instantes, a cierto grupo que vive en un mundo artificial, esa soledad humana necesaria (a veces) a su ser espiritual.

La representación requiere de una parte literaria que se traduce en movimientos, gestos, ritmos y tonos de voz. Es el actor quien lleva sobre sus hombros gran parte de la actividad dramática aunque claro, se ve ayudado por la escenografía, música, luces y efectos especiales. Todo ello sincronizado para lograr transmitir la intensidad de las pasiones humanas a un grupo de espectadores.

Para nosotros el teatro es válido sólo cuando logra conjugar todos los elementos necesarios para comunicar mensajes y transmitir emociones e ideas frescas y vivas. Cualquier técnica, cualquier método es aceptable en tanto logre involucrarnos intensamente en lo que sucede en esa nueva realidad... en tanto que nos acerque al umbral de esa "otra realidad".

El teatro occidental basa casi la totalidad de la representación en el texto, en discurso hablado. Todos -- los elementos de la obra se encuentran subordinados a éste, de manera que todos los demás componentes se convierten en meros auxiliares del texto para comunicar el mensaje.

Sin embargo pensamos - en nuestro papel de espectadores- que las emociones humanas mas profundas no requieren de un texto discursivo, incluso sentimos que las palabras -aunque definitivamente ayudan no deben ser la base de la representación, hay que aprovechar cada uno de los otros - componentes. Para comunicar esas pasiones humanas. Como - espectadores preferimos volver la mirada a nuevas perspectivas teatrales que nos conduzcan a nuevas situaciones, que precisamente promuevan con mayor intensidad una comunicación con los actores y sobre todo que propicien una comunicación con nosotros mismos.

Y en este acto de buscar, es en donde nos encontramos con el Teatro Antropológico, un teatro occidental pero que por sus características nos hace evocar las raíces mismas del teatro, es decir, el rito, pero sin perder de vista que se trata de una representación teatral gobernada por - las leyes estéticas y no religiosas.

Más adelante analizaremos a fondo las posibilidades y elementos de este tipo de teatro. Pero empecemos -- por analizar las posibilidades comunicativas del rito.

CAPITULO 6.

RITO-TEATRO-RITO.

Rito-Teatro-Rito es el círculo que podemos observar a través de la historia de la actividad representacional. El rito y el teatro son dos fenómenos que se suceden diacrónicamente y que se retroalimentan.

Para entender todo esto, es necesario partir de la afirmación que han hecho teóricos dramáticos como R. Schechner y G. Weisz en cuanto que en el rito como en el teatro, son básicamente " situaciones representacionales ", mismas que surgen "... en el momento en que el cuerpo, el espacio y el material salen de la esfera exclusivamente utilitaria" (84) y además, " cuando el individuo logra la transformación de su aspecto, modifica su discurso y cambia el espacio" (85)

Rito y Teatro, ambos, son situaciones representacionales, y obedecen a necesidades y objetivos particulares que es necesario explicar. Así, podremos estudiar los puntos de contacto y la retroalimentación que puede originarse entre cada uno, para finalmente proponer de qué forma este

(84) Weisz Gabriel. EL JUEGO VIVIENTE. Ed. S XXI
1986. Méx. P. 54

(85) Weisz Gabriel OP. CIT. P. 21

proceso, dentro del marco del Teatro Antropológico, ofrece al arte teatral la posibilidad de enriquecer sus herramientas comunicativas.

Así pues, iniciaremos analizando las características del fenómeno ritual. Hablaremos de los aspectos históricos, sociológicos, etnológicos (estudio de la conducta animal), metafísicos, simbólicos y filogenéticos de una manera esquematizada; pretendiendo que esto sea base para un análisis de las herramientas comunicativas del rito como fenómeno representacional íntimamente ligado al teatro.

Cronológicamente hablando, el rito, entendido como materialización de un universo religioso, y mítico de ideas abstractas, es la primera manifestación del fenómeno representacional, e incluso podemos aventurarnos a decir que es una de las formas primigenias de comunicación humana, no sólo con los semejantes, sino también con el entorno natural y sobrenatural; para afirmar esto podemos rescatar lo que apunta Scardueli y respecto a que en el ritual se busca que dos o más individuos realicen una mayor coordinación respecto a determinadas acciones o finalidad. A este nivel se produce un "efecto de grupo": se desarrolla la coordinación e integración interindividual, es decir, que se promueven conductas sociales que lleguen a convertirse en conjunto, en una especie de "estrategia adecuada", tan-

to para reafirmar o transmitir patrones culturales como para actuar directamente sobre determinada instancia de la -- realidad natural o sobrenatural a las que se dirigieran.

La conducta ritual ha subsistido a través del tiempo, en todas las culturas, adaptándose a las diferentes experiencias históricas y culturales de los pueblos.

Desde una perspectiva sociológica (específicamente desde el punto de vista de Durkheim) "el rito es entendido como el momento en que la unión del grupo y la polarización psicológica que deriva hacen que cada individuo se -- sienta lleno de la fuerza colectiva que habitualmente percibe como exterior (...) también (las prácticas rituales) desempeñan la función de plasmar en las conciencias la imagen colectiva de la realidad" (86)

En cuanto al punto de vista etiológico, el rito -- tiene un origen filogenético, es decir, tiene sus orígenes en la estructura biológica y en los códigos genéticos. Así, de primera instancia una acción determinada puede generarse en una respuesta genética. De esta forma un patrón conductual se interioriza biológicamente, de manera que la función de la cual surgió " se olvida " a través del hábito se ritualiza, surgiendo así dos nuevas funciones:

(86) KONRAD, LORENZ. Citado por SCARDUELLY, PIETRO. Dioses, espíritus y ancestros. Ed. FCE. México p-20-21.

- + La canalización de la agresión en válvulas inofensivas de escape.
- + La creación de lazos entre dos o más individuos.

A esto se agrega la transmisión de información ritual para la supervivencia de la especie (defensa, apareamiento, etc.). Si bien, estas son finalidades que podemos encontrar dentro de la conducta ritual, tanto animal como humana, el rito practicado por el hombre contará con una característica adicional, exclusiva de nuestra especie: el manejo de información cultural a partir de conceptos y símbolos abstractos.

Como se dijo, el rito transmite o refuerza patrones culturales y crea condiciones adecuadas para establecer lazos entre dos o más individuos, quienes participando activamente del mensaje (cultural o religioso) coordinan, rítmicamente, sus acciones para el logro de un objetivo.

Para ello, " la repetitividad " de los modelos permite y facilita las interacciones " ordenadas " poniendo a disposición de cada sujeto, informaciones acerca de la naturaleza de determinados eventos o sobre los demás individuos.

Así pues, el rito es generador y perpetuador de --

mensajes vitales para una sociedad y creador de un ambiente óptimo para la coordinación interindividual a nivel profundo. Refiriéndose esta profundidad al estado que alcanza en el momento en que se participa de una situación " extracotidiana " (según Eugenio Barba, un manejo de la presencia física y mental distinto a la vida cotidiana o común) cargado de símbolos arquetípicos. La coordinación se realiza también a un nivel extracotidiano, donde las barreras sociales, ideológicas y sexuales son por el momento - descartadas. Aunque también hay ritos que refuerzan la jerarquización social.

En el rito el individuo, entra en contacto con áreas profundas de ser; esta profundidad va a depender de los lazos - que se establezcan entre los individuos participantes y de la información que se transmita y declare; de la capacidad que tenga la situación ritual de provocar en el sujeto un alto grado de introspección o trabajo interno, sin bloquearse del exterior. Así, se abren canales de contacto - con la profundidad de su semejante.

El rito tiene una característica que permite que la información sea comunicada con mayor claridad, y esta es la redundancia: la repetición rítmica de una señal. - Sobre esto Barba señala: el rito " es un procesamiento técnico ligado a una fe religiosa, mediante la cual se in-

tenta influir sobre lo sobrenatural; un rito está siempre basado en la repetición de un acto llevado a cabo en los orígenes de los tiempos por un héroe o Dios". (87)

Según los etólogos ^{ES} ~~YES~~ determinante para plasmar el mensaje ritual en las conciencias (e inconciencias) de los participantes. Así, el rito nace de la necesidad básica de comunicar la información colectiva de una sociedad a un nivel simbólico.

El mensaje en el rito será transmitido por la organización interna de la configuración simbólica de la que forman parte. "...el rito constituirá un proceso de categorización no verbal de la realidad destinado a almacenar y transmitir informaciones complejas". (88)

Según Ernest Cassirer (89) el hombre es un animal simbólico al darle un significado, a la realidad a los objetos de su alrededor. Esta capacidad del ser humano, le permite establecer una nueva relación con la realidad: " una relación conceptual " que dará vida a ideas abstractas colocándolas dentro

- (87) BARBA, EUGENIO. Más allá de las islas flotantes. ED. SEP. México 19 p. 19.
(88) SCARDUELLY Ob cit. p. 55
(89) CASSIRER, ERNEST. Antropología filosófica Ed. FEC. México, 1984.

de su cosmovisión, siendo que son expresión de lo mismo.

Así pues, el rito será un medio social que reafirma FISICAMENTE ésta cosmogonía, actualizándola y comunicándola frente a los integrantes de una comunidad. Esos emisores y receptores de tales mensajes son muy a menudo la misma persona, ya que cuando participamos en el ritual nos decimos cosas a " nosotros mismos ". Pero la misma secuencia de conductas puede significar cosas diferentes; aunque en la celebración o ceremonia se sigue una pauta ordenada que se ha establecido por la tradición; por lo general hay una persona encargada de dirigir (ya sea un director o un sacerdote principal) cuyas acciones proporcionan los marcadores de tiempo que seguirán todos los asistentes, los que escuchan y los que actúan.

Para generar la simbología, que a menudo no se percibe a nivel consciente, el rito parte, en primer lugar, de la creación de situaciones " sagradas " o extracotidianas, lo cual permite establecer un vínculo entre lo sagrado y lo profano, entendiendo lo sagrado como hierofanía, es decir, todas aquellas conductas y sistemas de ideas dirigidas a la adoración de las fuerzas divinas, ya sea abstractas o atribuidas a un ser inmediato.

La sacralización de la realidad, el medio ambiente

y los objetos que lo rodean, es posible gracias a que el -- hombre es un animal simbólico. Y es en el rito, en donde - la realidad cotidiana se transforma en realidad sagrada; es en donde espacios, objetos, movimientos, cantos y gesticula-- ciones encuentran una significación fuera de lo profano que permite a los miembros de una comunidad percibir los mensa-- jes sobrenaturales. Estos son indicativos del sistema cul-- tural y religioso manejado por dicha sociedad.

En el ritual según Turner se dan tres fases en la conducta procesante: Separación, margen o limen y reagrega-- ción.

La separación se refiere a la manera en que el rito extrae al individuo de su cotidianeidad y lo transpor-- ta a la liminalidad, es decir, al umbral entre lo sagrado y lo profano. En la fase liminal, el individuo está dentro de un tiempo y un espacio convencional y esto le permite - agudizar su percepción tanto interna como externa y canali-- zar su atención, no tanto a las formas exteriores, sino a los significados ocultos de cada acción mismos que van diri-- gidos al área inconsciente. En otras palabras, se logra - una retroalimentación entre el área interna y la externa a nivel individual ó grupal.

Finalmente en la conducta ritual se da una reagrega-- ción en la que tanto individuo como grupo, se reintegra -

a su vida cotidiana. Pero, en el caso de algunos ritos, -- con la conciencia de ya no ser el mismo de antes.

En los ritos de iniciación se pueden advertir estas fases: en el rito del matrimonio, por ejemplo, la pareja es separada de su vida y status anterior para pasar a una situación ritual cargada de simbolismo que le comunica a los participantes el cambio de status y finalmente son reintegrados a la cotidianidad con una percepción distinta de sí mismos y de su papel en la sociedad; a la vez la comunidad percibirá de manera distinta a los iniciados.

Los instrumentos materiales de los que se vale el rito para lograr esta reestructuración de la realidad son variados. Podemos hablar de un " disfraz ", un vestuario que permite a quien lo usa, adquirir una personalidad diferente a la suya, estableciendo una situación de juego con la realidad; es como si al cubrirse el rostro con una máscara se removiera " temporalmente " la identidad y el alma del portador. Ese disfraz y máscara adquieren, dentro del contexto ritual, un carácter sagrado y se convierte en instrumento para interiorizar el papel propio y el de los participantes. Además, el disfraz ayuda a delimitar las funciones de cada una de las personas y el status de cada uno, del chamán, sacerdote, quienes usan una indumentaria mucho más impactante que la del iniciado que en algunos casos, -

debe participar desnudo. Todo esto entra, por supuesto, en un sistema de símbolos y significados pertenecientes a un código cultural y social determinados.

Otros instrumentos son los objetos sacros que operan "... como vehículo entre los designios divinos y el ser humano". (90) De esta manera, el objeto da lugar a una situación de asociación de sí mismo con el mundo interno y el mundo sobrenatural. Por ejemplo, el " Maraakame " o --gufa espiritual y curandero huichol, utiliza diversos objetos sacros en sus ritos tales como el " Muwiere " o vara de madera que tiene un par de plumas amarradas en un extremo; o el " Tsikuri " conocido como el " Ojo de Dios " que funciona, junto con el " Muwieri " como medio de comunicación, entre este mundo y el oculto.

El disfraz y objetos sagrados están inmersos en un ritmo inherente a la estructura ritual. Estos ritmos se materializan en danzas, música y cántos que encuentran su origen en los propios ritmos internos (latidos cardiacos, respiración, etc.) de manera que "el ser humano conceptualizó sus propios ritmos y los llevó al dominio de la representación, empleando técnicas de despliegue y simulacro que muchas veces cambian su percepción del mundo". (91)

(90) WEISZ Ob cit. p. 18-19.

(91) WEISZ Ibid p. 10

En el momento en el que un grupo de sujetos participa de un mismo ritmo provocado por danzas, cantos y música, se genera un sentimiento de cohesión y de unidad grupal; sin embargo, este sentimiento sólo es posible cuando se encuentra contextualizado dentro de una narrativa y una cosmogonía que dirigen y validan cada acto.

En este sentido el rito no se da espontáneo o libremente sino que surge de una necesidad específica y tiene objetivos particulares, por lo que se vale de un "guión", es decir, en palabra de Grabriel Weisz un "plan maestro" que se maneja a un nivel de patrones conductuales y no a nivel de discurso verbal lineal. Así tenemos que los elementos que subyacen en el rito no pueden estudiarse aisladamente, sino que tienen que ser vistos dentro del contexto del plan maestro. "La razón por la cual debe destacarse el plan maestro es lo que ordena formalizadas en el juego y en el rito". (92)

Este plan maestro está regido por un tiempo mítico y no lineal. La frontera entre tiempo mítico e histórico es muy vaga, como ocurre en el libro hindú "El Ramayana", que nos relata la historia del rey Rama que, si bien, pudo haber sido un personaje histórico, adquiere proporciones mitológicas. Actualmente, se sigue celebrando el día

(92) WEISZ Ibid. p. 48.

mado " Ramlila " que es la representación ritual teatral del "Ramayana ". Estos eventos son auténticas fiestas populares en las cuales la cosmovisión mitológica es transportada al " aquí y ahora " como si volvieran a suceder - para los espectadores de ese momento.

Como diría Schechner, se despliega un comportamiento simbólico que actualiza el "ahí y entonces" hacia - el aquí y ahora".

Esto sucede también, por ejemplo en la misa cristiana, donde el rito de la Eucaristía reconstruye y actualiza un evento que puede ser considerado como histórico y mítico. Tanto en la misa Cristiana como el Ramlila son ritos que se efectúan con cierta periodicidad preestablecida que reafirma constantemente la cosmovisión de los creyentes.

Además la representación ritual, a diferencia del teatro, es un acto " eficaz " porque no tiene la finalidad exclusiva de entretener, sino que para los creyentes, los espíritus, los Dioses y las fuerzas sobrenaturales toman - cuerpo. Esto implica ciertos resultados en la transformación de la realidad hecha posible por un público que cree y que participa. Se establece la relación con el otro -- ausente y se deshace el tiempo lineal para sustituirlo por el tiempo simbólico.

Esta característica " eficaz " del rito se ejemplifica en la ceremonia de la Eucaristía, en donde la Hostia no solo representa, sino que Es el cuerpo de Cristo. El acto mismo de la Comunión representa el fenómeno ritual de la " Teología " en donde el creyente " revitaliza a la Deidad dentro de su propia naturaleza. El oficiante, a través del rito, lleva a su organismo todo el drama de la deida en el contexto de esta forma de representación (...) el participante imita las acciones del Dios y se entrega en un acto de comunión orgánica con él mismo. Su cuerpo e dispone a sentir la presencia del Dios; el cuerpo es el escenario Sensorial donde el Dios-Modelo puede activarse. Esta es una forma de transferir atributos de la Deidad a la dimensión humana". (93)

Asimismo en el Ramlila, los actores que interpretan los distintos papeles son considerados auténticas encarnaciones de la Deidad correspondiente. (94)

Todos estos elementos que de alguna manera se -- inscriben en el mundo sobrenatural de la Religión, en definitiva promueven y necesitan de un gran trabajo de introspección: todo el cúmulo de sonidos, de gestos y movimientos que resuenan en un cuerpo especialmente sensible a -- ellos, cobran una significación que no se encuentra en un

(93) WEISZ Ob cit. p. 30.

(94) SCHECHNER, R. "Ramlila of Ramnagar" Between Theatre and Anthropology S.A. 1985. University of Pennsylvania Press.

diccionario, sino que su significado se encuentra en lo interno, tanto a nivel físico como mental, sentimental, in-clusive.

Dentro de este contexto ritual, también puede suceder presentarse casos de posesión, como el trance en don de la persona se olvida totalmente de sí misma, sin dístinguir el límite entre él mismo y quien lo posee. A diferen cía de cuando un chamaán, por ejemplo, puede sentir que es ta poseído por una fuerza sobrenatural y estar consciente de sí y de sus acciones.

El rito también puede crear un estado de éxtasis en la colectividad misma que percibe con mayor intensidad su entorno y sus procesos internos. Los distintos niveles de " posesión " pueden darse simultáneamente y sintetizan el juego con la realidad con que llevan a cabo las prácticas chamánicas.

" Las técnicas del chamanismo son el canto, la -- danza, el vestuario y el relato de cuentos. El Chamán viaja, se transforma en otros seres o representa una lucha -- entre esos seres. En cualquier caso múltiples realidades están superpuestas (...). Como el actor en la tradición occidental, el Chamán es a la vez él mismo y otros; el público está comprometido a un nivel muy profundo: la parti-

cipación es una condición necesaria para las proezas del Chamán". (95)

A este respecto Schechner dice que el chamanismo puede considerarse la técnica más antigua de representación "Teatral". Las técnicas chamánicas y rituales aparecen de esta forma como indicios que deben ser considerados para la comprensión de la evolución teatral. Se verá mas adelante con detalle; y cómo ya hemos visto rito y teatro son cuestiones distintas de un mismo fenómeno representacional. Hoy en día, los teóricos teatrales han encontrado la necesidad de volver la mirada a los orígenes rituales con el fin de retomar los elementos que hacen de la actividad teatral un proceso vivo que involucra todos los aspectos de la experiencia humana.

6.1 HERRAMIENTAS COMUNICATIVAS DEL RITO.

Para comprender cómo se da el fenómeno de comunicación, tanto en el rito como en el teatro, primero abordaremos los procesos cognocitivos que permiten al individuo entrar en contacto y relacionarse con su entorno.

Tal cognición se da gracias a una estrecha interacción entre los dispositivos fisiológicos, emocionales y

(95) SCHECHNER, RICHARD. Ritual, Play and Performance. P 123. Seabury Press. New York - 1976.

psicológicos del hombre.

Estos procesos empiezan cuando los órganos sensoriales perciben del exterior unidades de información (colores, sonidos, olores, formas y sabores, entre otros muchos) que estimulan distintas áreas de la corteza cerebral, en las cuales se recibe, interpreta y almacena la información. Una vez que es recibida, se complementa y se modifica por otros conocimientos previamente almacenados o que son procesados simultáneamente en los demás lóbulos corticales. Este no es un proceso mecánico; su desarrollo se posibilita a una coordinación viva de fenómenos cerebrales complejos que forman la base de la conciencia humana. Scherrington, fisiólogo de principios de siglo, describió poéticamente el proceso como " un patrón que se disuelve, un patrón siempre significativo, aunque nunca estático; - una armonía mutante de subpatrones, el funcionamiento del telar encantado ".(96) El patrón significativo que adoptan los estímulos sensoriales está muy relacionado con él, condicionamiento cultural de las emociones del individuo, mismas que se almacenan en el sistema límbico, en la base de la masa encefálica. Dicho sistema se conoce como el centro de las emociones; es ahí en donde se realizan los -

(96) Autores varios. The Rand McNall y at.

procesos conscientes e inconscientes alimentados por la información recibida en la corteza cerebral. El estímulo eléctrico de los diversos componentes límbicos produce estados emocionales (enojo, alegría, excitación, miedo, etc.) así como estados de introspección, relajación y alucinación.

Este hecho es posible gracias a la Pituitaria, en donde se realiza la selección de información. Cuando se reciben datos homogéneos y predecibles, la pituitaria se mantiene activa, trata de mantener adormecida la capacidad de atención, inhibiendo las estructuras cerebrales inferiores - la formación reticular -; sin embargo, una vez que el entorno cambia o se vuelve impredecible, la pituitaria deja de funcionar y, por lo tanto, abandona su influencia inhibidora. Ante esto, la formación Reticular, liberada de la Pituitaria, se activa y alerta al organismo.

Este proceso es de suma importancia para entender los efectos del rito en el estado-psicofísico del individuo. Sin embargo, mencionaremos cuatro momentos esenciales en el proceso cognoscitivo:

+ Percepción sensorial del entorno, convertida en impulsos eléctricos que llegan a la corteza cerebral.

+ Distribución y clasificación de tales impulsos en la corteza, que a su vez los envía al sistema límbico.

+ Asimilación e interpretación de los impulsos - de acuerdo a información preexistente, y que se traduce en estados emocionales y/o respuestas intelectuales.

+ Envío de impulsos emocionales al sistema nervioso corporal, mismo que manifestará determinada respuesta fisiológica al estímulo inicial.

Scarduelly, remitiéndose a Schachter, nos dice - que " el tipo y la intensidad de emoción resulta tanto del grado de excitación fisiológica como de sus procesos cognoscitivos. El proceso cognoscitivo que se determina respecto a la situación, interpretada a la luz de anteriores experiencias, proporciona la estructura en la cual estarán comprendidas y catalogadas las sensaciones; es el conocimiento el que determina, si el estado de excitación fisiológica se clasificará como cólera o alegría: la cualidad de la emoción es determinada cognoscitivamente". (97)

Es entonces el proceso cognoscitivo algo de carácter interpretativo. Entre más complejo es el sistema cognoscitivo mayor capacidad habrá para interpretar la situación en que nos encontramos a partir de un aprendizaje cul

tural. Mayor será también la capacidad de "adaptación a cambios ambientales y a situaciones inesperadas, la capacidad de modificar los propios parámetros y de identificarse con otros individuos". {⁹⁸} En resumen, mayor será la capacidad para llevar a cabo la comunicación.

El proceso interpretativo es propio de la especie humana y se atribuye a su conciencia simbólica; la cual deriva de la capacidad de transformar a un objeto en un signo y atribuirle un significado.

Dentro del marco ritual, los significados obedecen a un contexto socio-cultural específico y a un determinado sistema de códigos. El individuo interioriza estos elementos, los cuales poseen una interpretación colectiva. Así pues será el símbolo el primer elemento a estudiar dentro del rito, como elemento comunicativo.

Es así como el símbolo de la Cruz, significa en el mundo Prehispánico los cuatro rumbos del Universo, mientras que en el mundo Europeo, representa la crucifixión del Mesías. Los frailes evangelizadores al encontrarse con dicho símbolo, llegaron a pensar que se trataba de una prueba de que el mensaje de Cristo había llegado hasta aquellas tierras. Pero lo que sucedió en realidad, fue -

{⁹⁸} SCARDUELLY. Ibid p. 47.

que estaban depositando un significado extranjero a un símbolo ya existente en las tierras conquistadas.

Aunque los significados atribuibles a un signo, son, dentro del marco del mismo contexto cultural, ambiguos. En el plano individual, el fenómeno continúa cuando las experiencias particulares de cada persona depositan sobre el símbolo sutiles o radicales variantes interpretativas.

Este proceso se debe a la capacidad de abstracción, asociación, metaforización y creatividad que nos permite alterar el tiempo y el espacio, de acuerdo a nuestras necesidades prácticas, estéticas y espirituales.

El ser humano se adapta a su entorno, construye realidades nuevas y se explica lo desconocido con la imprescindible asistencia de su organización cerebral. Al ver frente a nosotros lo inexplicable, tenemos la capacidad de suplir la carencia de datos sensoriales. "Si los elementos disponibles no son suficientes para explicar un fenómeno desconocido, el cerebro construye automáticamente modelos de realidad utilizando materiales presentes en el banco de la memoria. En otras palabras, interpretando los fenómenos desconocidos en términos de realidades ya conocidas (99)

(99) SCARDUELLY, Ob cit. p. 44.

Todos estos procesos deberán retomarse cuando expliquemos lo que sucede en el momento en donde generalmente se utilizan fuentes simbólicas interculturales que se manejan en forma impactante e inesperada para el espectador o participante, como en el teatro antropológico.

En la Sociedad Post-industrial // Post-modernista, los símbolos arcaicos subsisten, y los medios de comunicación y transporte, promueven rápidamente un nutrido intercambio entre las culturas. Como veremos mas adelante, algunas corrientes del teatro Antropológico se alían con la historia de las religiones al rescate del símbolo como medio de conocimiento profundo. Para lograrlo, se concentran en el estudio de las imágenes y los símbolos desde su cualidad arquetípica

6.1.1 EL SIMBOLO COMO MEDIO DE CONOCIMIENTO.

Mircea Eliade, destacado historiador de las religiones dice: "el pensar no es saber exclusivo del niño, del poeta o del desequilibrado. Es consustancial al ser humano: precede al lenguaje y a la razón discursiva. El símbolo revela ciertos aspectos de la realidad -los más profundos_ que se niegan a cualquier otro medio de conocimiento. Imágenes, símbolos, mitos no son creaciones irrepresentables de la psique. Responden a una necesidad y lle-

nan una función: dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser". {00}

Desde este punto de vista, el símbolo tendrá un papel especial dentro del proceso cognoscitivo. Al ubicarse dentro del área no discursiva de la percepción, afecta directamente al sistema límbico, trayendo a la superficie partes del inconsciente personal y también desenterrando el inconsciente colectivo.

El análisis psicológico de los efectos de los símbolos sobre la mente y el comportamiento humano, fue realizado exhaustivamente por Cár1 Jung, quien explicó que muchos de los símbolos no son individuales o exclusivos de una cultura particular, sino colectivos en su naturaleza y en su origen.

A partir de su investigación con respecto a los sueños, Jung encuentra que existen imágenes mentales que no provienen de la experiencia individual y que parecen tener un origen innato, heredado genéticamente. A esto les otorgo el nombre de "Imágenes primordiales o arquetipos" que vienen a construir la herencia simbólica de la humanidad, independientemente del contexto histórico.

(100) ELIADE MIRCEA. Imágenes y símbolos. ED. Taurus España, 1979 p.16.

Así, Jung y seguidores, al igual que Eliade, encuentran constantes simbólicas con significaciones análogas en culturas que no han establecido ningún contacto entre sí. Reconocer este fenómeno resulta de vital importancia, no sólo para el tratamiento de la psique individual sino también -- para establecer comunicación entre personas de nuestra cultura así como de otras, a un nivel primordial.

Eliade llama a establecer contacto con el hombre "integral", es decir, con el ser humano que se encuentra -- situado en un contexto histórico, pero que también se "sale" de su temporalidad para elevarse a la región de los arquetipos y la imaginación humana. Más imaginación no significa invención arbitraria, sino la capacidad de imitar modelos ejemplares (imágenes) reproduciendo, reactualizando y repitiéndolos indefinidamente: " Tener imaginación es ver el mundo en su totalidad; porque la misión y poder de las imágenes es "hacer ver" todo cuanto permanece refractario al concepto" {¹⁰}

La imaginación arquetípica según Jung, no tiene que ver con los complejos de cada ser humano, mismos que no producen más que prejuicios irracionales.

"El arquetipo es el creador de los mitos, religio-
{₁₀} ELIADE, Ob cit. p. 20

nes y filosofías que influyen y caracterizan a naciones enteras y épocas históricas". (102) Es también el creador del verdadero arte... aquél que se queda grabado profundamente en las conciencias de las generaciones y les abre las puertas a nuevas formas de percibir tiempo y espacio.

Eliade lleva hasta sus últimas consecuencias el papel cognoscitivo del arquetipo al afirmar que " difundidos o descubiertos espontáneamente, símbolos, mitos y ritos, revelan siempre una situación humana límite, es decir, aquella que el hombre descubre al tener conciencia de su lugar en el universo. (...) Por el simple hecho de encontrar en el corazón de su ser, los ritmos cósmicos - la aternancia por ejemplo, día y noche, o invierno, verano - el hombre -- llega a un conocimiento más total de su destino y significación ". (103)

Este conocimiento según Eliade, le permite al ser humano reconocerse como un "Anthropo-cosmos", es decir, como un ser inseparable del universo que le rodea y compenetra.

Las prácticas rituales de todos los tiempos y culturas, se valen principalmente de herramientas simbólicas - para transmitir sus "metamensajes". Junto con una ritmicidad visual y sonora, hacen al participante unir su ritmo individual con los ritmos cósmicos. Todo esto a veces comple

(102) JUNG, CARL. El hombre y sus símbolos.

(103) ELIADE, Ob cit. p. 37-39.

mentado con sustancias alucinógenas, que producen en el participante un estado alterado de conciencia.

Investigadores como Oscar Zorrilla han especulado sobre la existencia de un " cerebro ritual " ubicado en el hemisferio derecho y que está en posibilidades de recibir los mensajes sobrenaturales y reaccionar conscientemente ante ellos.

Restablecer comunicación con esas zonas adormecidas del cerebro, y por lo tanto, con nuestro ser esencial y el de quienes nos rodean, es una tarea urgente para el hombre de hoy. Al contrario de lo que pudiera suponerse, la capacidad del hombre moderno de hacer o crear símbolos que alguna vez encontraron expresión en las creencias y rituales del período primitivo, aun se conserva en la mente de él.

El problema está en que hoy, a partir de las embestidas del industrialismo-capitalismo-positivismo, tal capacidad simbólica es considerada por lo general como " primitiva " y "supersticiosa " esto como señala Jung de

semboca en una alarmante indiferencia por la introspección al negar la muy presente influencia de las "fuerzas ocultas del inconsciente" y, esto ¿qué da como resultado?.

Pero, los símbolos persisten y los demonios y héroes de la antigüedad continúan viviendo con diferentes nombre y disfraces. También los rituales -religiosos- y seculares siguen formando parte integral de nuestra existencia. De ahí la importancia de estudiar al rito y al símbolo como elementos inseparables de la actividad humana que proponen una alternativa para la comunicación, ya que como señala Schechner, la creación del símbolo puede involucrar la transformación del cuerpo y de los espacios que le rodean en campos de comunicación unificados y completos. Schechner considera que la transformación y no el conflicto es el elemento fundamental del teatro.

La transformación de espacios y objetos e intérpretes en Realidades Simbólicas que afectarán de tal modo al espectador, que al mismo tiempo, experimentará una transformación en la manera de percibirse a si mismo y a su entorno. En la medida en que el teatro Antropológico vaya entendiendo las posibilidades que tienen los sistemas simbólicos y rituales para establecer una comunicación directa y profunda entre los hombres, no sólo enriquecerá al mundo escénico sino que pasará a formar parte integral en la vida del ser humano.

6.1.2. PROCESOS COMUNICATIVOS.

Según el etólogo J. Huxley, el rito, tanto en la especie animal como en la humana, tiene como uno de sus objetivos el crear "medios para aumentar la eficacia de la función comunicativa" (...). Señala que en los animales la información transmitida será del orden genético -- mientras que en los humanos será del orden cultural.

Scarduelly señala que otro de los objetivos de la comunicación ritual es el que dos o más individuos realicen o logren una mayor coordinación con respecto a una determinada acción o finalidad. A este nivel, el ritual producen un "efecto de grupo": "el aumento de la complejidad de la comunicación representa una forma muy eficaz de desarrollar la coordinación y la integración interindividuales, es decir, de promover conductas sociales que tiendan a convertirse en conjuntos, en una estrategia adecuada". (104)

Por tanto el rito no sólo tiene la finalidad de transmitir o reafirmar cosmovisiones o patrones culturales, sino que además crea las condiciones adecuadas para el establecimiento de lazos entre dos o más individuos. - Por ejemplo, participando activamente de un mensaje, ya -

(104) SCARDUELLY Ob cit. p. 22.

sea religioso o cultural, los miembros de un grupo coordinan rítmicamente sus acciones para el logro de un objetivo

Para llegar a esto, el comportamiento ritual se basa en la formalización de su estructura, es decir, en su característica de estar organizado en modelos repetibles: " la repetitividad de los modelos permite y facilita la integración ordenada, poniendo a disposición de cada individuo información sobre la naturaleza de determinados eventos o sobre las intenciones de los demás individuos participantes; sustancialmente el comportamiento ritual permite hacer previsiones y, por lo tanto, realizar elecciones" (105)

" (la formalización) caracteriza al ritual distinguiéndolo de otros esquemas de acciones fijos; como tiene el objetivo principal de favorecer la transmisión de informaciones permite que las conductas ritualizadas, desempeñen una función comunicativa que suministra a los participantes marcos de referencia para las interacciones y crea expectativas para que los individuos anticipen un cierto tipo de conductas y su orden de sucesión, por lo tanto, actúe en forma adecuada". (106)

Si bien esta es una interpretación funcionalista

(105) SCARDUELLY Ibid p. 35

(106) SCARDUELLY Ibid p. 32

del proceso comunicativo dentro del ritual, creemos que de be ser tomada en cuenta para entender la importancia del rito como generador y perpetuador de mensajes vitales para una sociedad y como creador de un ambiente óptimo para la coordinación y comunicación interindividual a nivel profundo.

Al hablar de nivel profundo nos referimos al esta do que se logra alcanzar en el momento en el que se participa de una situación extra-cotidiana, cargada de símbolos arquetípicos. La información recibida no es racional o - discursiva, se dirige al hemisferio derecho del cerebro y al inconsciente.

La coordinación también se da a un nivel extraco tídiano y por lo tanto "límbico"; es decir, las barreras sociales, ideológicas y sexuales son por un momento descartadas. También existen ritos que precisamente se dedican a reforzar la jerarquización social, pero, de cual quier forma harán participes a los miembros de las distintas sociedades de una información inaccesible pa ra otros medios e integrará a los individuos dentro del acontecer cultural y cósmico.

Scarduelly también nos habla de la perspectiva es tructuralista de Edmund Leach, quien propone el estudio -

del rito como un "discurso " divisible en párrafos, frases, palabras, sílabas y fonemas. Pero no sólo maneja códigos y estructuras lingüísticas; sino que a ésto se debe agregar - una compleja estructura de códigos paraverbales "... en el rito, el mensaje no es transmitido por los objetos que se - utilizan sino por la organización interna de la configura--- ción simbólica de la que forman parte (...) El rito cons-- tituirá un proceso de categorización no verbal de la reali-- dad destinado a almacenar y transmitir informaciones comple-- jas " (107)

El que un participante pueda interpretar los códi-- gos simbólicos y metafóricos depende de su conocimiento del sistema cognoscitivo compartido por los demás participantes. De esta forma, una persona educada en la religión cristiana y que vive en Guadalajara quedará perpleja si participa en un ritual huichol; a pesar de que es un vecino de la comuni-- dad indígena, quizá quede muy asombrado y, si ingiere peyo-- te, inclusive, extasiado. Pero no tendrá acceso a gran par-- te del significado de aquel ritual a menos que se le haya - instruido acerca de tal acontecimiento, y esté predispuesto a experimentar.

Sin embargo, existen elementos fundamentales o ba-- ses en todo rito que independientemente de su contexto cul-- tural producen un impacto profundo en el participante pro--

(107) SCARDUELLY Ob cit. p. 55.

pio y ajeno. Arataud, por ejemplo vino a México para participar de los ritos Tarahumaras y encontró en éstos una fuerza y vitalidad que sembraron su alma occidental. Esto se debe a elementos como los símbolos arquetípicos que capturan la atención del espectador, quien intuye una significación primordial. Tales símbolos se adhieren profundamente en la conciencia por el hecho de ser emitidos en forma rítmica y redundante.

La redundancia es una característica universal del rito y a nivel comunicativo opera de la siguiente manera. -- " cuando un emisor trata de transmitir un mensaje a un destinatario lejano sobre un rumor de fondo reduce la ambigüedad de la comunicación, enviándolo varias veces por diferentes vías y bajo diferentes formas; si consideramos los ritos como técnicas de información, aparecen como sistemas de transmisión de tipo redundante" (10) Pero como se ha manifestado, el símbolo es polivalente y polifuncional, ubicándose en una red de relaciones múltiples y mutables. Por -- ello, resulta difícil estudiarlo dentro de los esquemas comunicativos funcionales. Sin embargo, Scarduelly señala -- que las categorías elementales que manejan los ritos reducen la dificultad de comunicar mensajes a individuos dotados de estructuras conceptuales distintas. Todas las culturas practican " rituales de iniciación " en donde uno o más participantes adquieren un nuevo status y experimentan una (10) SCARDUELLY Ibid. p. 54.

transformación interna. También son universales los ritos de "sacrificio", fertilidad, y de celebración de los ciclos anuales". Los símbolos arquetípicos van desde el cráneo como símbolo de la muerte; el agua y el árbol como símbolo de fertilidad y vida, el círculo como "de lo que es -- completo e infinito", la suástica como símbolo de movimiento, etc.

De esta forma los ritos se revelan como medios de comunicación profunda. La profundidad de tal comunicación va a depender no sólo de los lazos que se puedan establecer entre los individuos o de la información que se pueda transmitir, sino fundamentalmente por la capacidad que tenga la situación vital de provocar en el individuo un alto grado de introspección o "trabajo interno". En el momento en -- que una persona entra en contacto con áreas profundas de su ser sin bloqueos del exterior, será posible que abra canales de contacto con la profundidad de su semejante.

6.1.3 INTROSPECCION Y TRABAJO INTERNO.

Con los términos, Introspección y Trabajo Interno, nos referimos al proceso de autorreflexión y auto-observación que permite al individuo, a partir de su propia subjetividad, comprender su situación personal en relación al medio que le rodea. Como diría Eliade, el proceso que le ayuda a

ubicarse dentro del universo.

Trabajarse internamente es una tarea que casi ha sido olvidada por el hombre contemporáneo; significa sumergirse en el laberinto de la psique y descubrir sus misterios, implica también la capacidad de transformar una situación personal limitante, superando los bloqueos emocionales e intelectuales para acceder a un estado de libertad creativa. Si bien muchos psicólogos contemporáneos creen haber sido los primeros en explorar estos fenómenos, lo cierto es que las sociedades arcaicas estaban bien enteradas de ello (en ocasiones a un nivel inconsciente) y los llevaban a la práctica con sus sistemas rituales.

Gabriel Weizz señala que el rito es un juego orgánico entre el mundo objetivo y el mundo subjetivo, provocándose una constante retroalimentación: " acudimos a una dimensión de la realidad que se define por factores externos y otra que está determinada por unidades que emergen del mundo interno del sujeto. Del mundo interno se desprenden sensaciones e intuiciones que presentan la naturaleza vital del objeto" (103)

Este juego es extracotidiano y, por lo tanto, sumerge al sujeto en un ambiente que favorece un estado de

(103) WEISS², GABRIEL. Ob cit. 47.

percepción subjetivo. Basándose en Turner, Weisz expone a la estructura ritual como integrante de tres fases: Separación, Margen o Limen y Reagregación. "Cuando se separa - del mundo cotidiano, el individuo puede sensibilizarse an te la presencia de estructuras sobrenaturales. En la fase liminal, se aprenden los límites de las actividades internas y externas; en la fase de Reagregación persisten una actitud reflexiva que permite constatar lo que se ha modificado". (110)

Otro elemento que utiliza el rito es el mimetismo que se manifiesta cuando el ser humano busca imitar a las fuerzas naturales y por lo tanto, ponerse en armonía con ellos. Al descubrir una analogía entre los ritmos más internos y externos, a través del juego exploratorio provocado por el ritual, el individuo se percató de que el mirar hacia su interior también mira hacia el exterior y viceversa. Esta tensión dialéctica es la que hace que la introspección no sólo un medio de conocimiento, sino también de comunicación, de comunión.

Este proceso se hace particularmente dinámico e impactante desde el momento en que el rito involucra al cuerpo en acciones físicas determinadas. La actividad ff-

(110) WEISZ Ibid p. 49

sica rítmada y sincronizada con el entorno, provoca una serie de tensiones corporales que mantienen al individuo, ya sea en estado de alerta o en estado de trance; así el impacto visual-auditivo, junto con una tensión corporal extracotidiana "introduce al participante en un espectáculo interno capaz de relajar las defensas conscientes y de dar paso a las experiencias subjetivas que se encuentran en niveles más profundos". (111)

Estamos en un proceso Psico-físico que propicia el despertar de lo que Weisz llama " inteligencia biológica " y que " se encuentra en el fondo del proceso comunicativo ". (12) La "inteligencia biológica" es la responsable de capturar el entorno prescindiendo de los filtros conceptuales. Transmite la información directamente a las neuronas, mismas que copian fielmente al original, haciendo posible el simulacro y el mimetismo. Con esto no se provoca una repetición mecánica y vacía de lo percibido, sino una asimilación de la realidad externa con la interna, haciendo el mimetismo y sólo él " agente de cambios internos " (13) o también un vehículo de comunión y empatía.

(11) WEISZ Ob cit. p. 56

(12) WEISZ Ob cit. p. 23

(13) WEISZ, GABRIEL Ob cit. p. 23.

Con base en lo anterior podemos concluir que la introspección propiciada por el rito (o cualquier otra situación) puede auxiliar al individuo en la superación de la terrible dualidad hombre-naturaleza ; yo-tú, fomentada - en el racionalismo Griego y Cartesiano. Tal esquizofrenia experimentada por el hombre de occidente encuentra una salida en las herramientas comunicativas del rito.

6.2 HERRAMIENTAS COMUNICATIVAS DEL TEATRO.

6.2.1 SIGNO Y SIMBOLO.

Aunque el teatro occidental de mayor peso al discurso hablado en la representación, hemos de revisar otros aspectos del lenguaje teatral con el fin de encontrar el camino para explotar al máximo todas las posibilidades artísticas, expresivas y comunicativas. La idea es estudiar los signos y símbolos que se manejan en el código teatral, cuya magia estriba en pertenecer a otra realidad... una realidad extracotidiana que todo el mundo acepta como otras posibilidades del tiempo y del espacio reales, en el que todos nos movemos. Este acuerdo es el existente entre actor y público; los dos coinciden en el hecho de que esta otra realidad se aceptará como real, partiendo de la representación; porque esta otra realidad sólo existe en tanto puede materializarse en la representación.

Al participar como actores y espectadores de un mundo que nos es ajeno pero que en poco tiempo lo haremos nuestro, cerraremos el proceso de comunicación ya que, un sujeto (actor) transmite un mensaje a un receptor (espectador) cerca de su experiencia y, al participar ambos de ésta se logra el fenómeno comunicativo en donde " el que comprende establece una comunicación entre ambos mundos ". Entiende el contenido objetivo de lo transmitido en cuanto se aplica la tradición a sí mismo y a su situación". (114)

Así, el actor implica al público en un mundo imaginario y al hacerlo provoca una respuesta interpretativa sobre esta otra realidad. Más en cada individuo se origina una respuesta interpretativa diferente, ya que cada quien retoma el mensaje de acuerdo a lo que funciona para su experiencia personal, es decir, de acuerdo a su marco de referencia.

La representación ofrecerá al público claves (información) posibles de un mensaje cuyo sentido (significado) quedará matizado con la interpretación personal que incluye el goce estético.

El público debe saber leer el espectáculo, inter-

(114) MARDONES Y URSUA. Filosofía de las Ciencias Humanas y Sociales. Ed. Fontamara. Col. Logos Barcelona 1932.

pretará datos principales y se organizarán mentalmente, es decir, los creadores del espectáculo emiten un mensaje que se prevé va dirigido a un destinatario, a un público, con la esperanza de que exista un código lingüístico común para, así, lograr la interpretación. Mas hemos de aclarar que la comunicación entre actor y espectador involucra a una unidad cuerpo-mente; no se puede afirmar un concepto de mente totalmente psicológica. La mediación de la actividad simbólica tiene que ser polisémica en el sentido de que no hay un código único que se transmite, sino que el sujeto traduce según su sensibilidad y los muchos códigos de comunicación que se den.

Todo lo anterior es posible gracias al carácter móvil del signo teatral, ya que, " el signo teatral nunca es igual a sí mismo, nunca es fijo, nunca se repite exactamente como en el cine o en programas de televisión" (15.)

El teatro maneja una serie de símbolos y signos - que obliga al público a interpretar lo que sucede para comprenderlo, hace suya la experiencia aplicándola a la suya propia para darle validez o involucrarla según el caso; y frente a esto Humberto Eco dice: " estamos ante un proceso de comunicación siempre que la señal no se limite a --

(15) HELBO ANDRE. Semiología de la Representación. Ed. -
Gustavo Gilip. 7.

funcionar como simple estímulo, sino que solicite una respuesta interpretativa del destinatario " (16)

Los hombres siempre se comunican por medio de símbolos de diferentes formas, de aquí la importancia y necesidad de tratarlos específicamente dentro de una actividad del antropos (teatro). El ser humano se comunica a través del lenguaje escrito, hablado, de gestos, señales, previamente convenidos; mas en todos estos casos tratamos con signos que ordenados en un sistema, constituirán una forma de lenguaje; así pues la vida social del hombre está impregnada de signos.

Como mencionamos, el signo teatral tiene la característica de movilidad, y Humberto Ecco lo define como perteneciente a " ... la categoría de símbolo clasificados - por alguien como naturales y no artificiales, motivados y no arbitrarios, analógicos y no convencionales. En estos términos el elemento primario de la representación teatral (...) viene proporcionado por un cuerpo humano que se deja ver y que se mueve (...) pero el elemento propiamente semiológico del teatro consiste en el hecho de que ese cuerpo humano ya no es una cosa entre las cosas porque alguien lo muestra separándolo del contexto de los acontecimientos reales y lo constituye como signo,

(16) ECCO HUMBERTO Tratado de Semiótica p. 34.

y al mismo tiempo como significantes, los motivos que realiza dicho cuerpo y el espacio donde se inscriben". (117)

Partimos entonces de la idea de que el signo y el símbolo teatral es todo aquello que está en escena y no únicamente el diálogo, y de que éstos signos y símbolos son sólo comprensibles en tanto que cobran vida y una nueva significación dentro del contexto de una representación. Todo lo que está en escena afecta, en primera instancia, a los sentidos, y más tarde se convierte en elementos que se racionalizan y pueden ser entendidos como símbolos, signos y señales que forman el mensaje de una representación.

Cabe hacer la distinción, según Edmund Leach del signo, símbolo y señal.

SÍMBOLO. - Se presenta cuando dos elementos pertenecientes a contextos diferentes se relacionan, por ejemplo el hecho de utilizar una corona como marca de una cerveza; es un símbolo porque corona y cerveza son objeto de diferentes contextos.

SIGNO. - Exist cuando dos elementos del mismo con-

(117) LEACH, EDMUND. Cultura y Comunicación. La Lógica de la Conexión de los símbolos Ed. S. XXI.

texto se relacionan. Por ejemplo.- Una corona es símbolo de monarquía y realeza.

SEÑAL.- Se da cuando dos elementos (A y B) se relacionan mecánica y automáticamente. A desencadena a B.

El mensaje y la entidad portadora de éste son sólo dos aspectos de la misma cosa. Todos los animales, incluyendo al hombre, constantemente y en todo momento responden a una gran variedad de señales, las que junto con los símbolos y los signos son acciones expresivas cuya función comunicativa reside en el hecho de que dicen algo sobre el estado de las cosas tal y como se encuentran, o bien, pretenden alterarlas por medios metafóricos como las ideas expresadas a través del hablar. (+) Estas acciones también se refieren a gestos y conductas en general . ayudan a elaborar un mensaje.

Desde el punto de vista estructuralista, podemos hablar de la comunicación como un fenómeno de dimensiones -- más bastas que no circunscriben al fenómeno en un intercambio de ideas por medio del discurso hablado, sino que otorgan a dicho suceso un carácter de universalidad al incluir elementos no verbales como parte de los mensajes que constantemente transmitimos y recibimos.

(+) LEACH, EDMUND Ob. Cit.

En la comunicación en general, desde este punto de vista, pueden darse relaciones entre diferentes elementos para así conformar símbolos, signos y señales para conformar todo un mensaje. Podemos hablar básicamente de dos tipos de relaciones; en primer lugar las relaciones metonímicas, es decir, las relaciones de signo, en la cual se asocian -- ideas o conceptos referentes al mismo contexto en una relación antieta y lógica. Y en segundo lugar, las relaciones metafóricas en las cuales, los signos pertenecientes a diferentes contextos, se logran relacionar por la imaginación.

Estas relaciones son posibles en cualquier arte, hablemos de poesía, pintura y en éste caso en el teatro también.

Las relaciones metafóricas son parte esencial de la representación teatral; un hombre (actor) se convierte en símbolo de otro hombre. De una idea, de un Dios, de una lucha, de un ideal o de una miseria humana. Es entonces la materialización de una presencia que cobra vida por medio del actuar en el marco del escenario. Se mueve, se anima, es abstracción. Y esos son los recursos metafóricos que confieren al teatro el carácter móvil del que hablamos, gracias al cual, cada espectador interpreta muy a su manera las metáforas y las hace suyas de acuerdo a su particular experiencia.

Tenemos que aclarar que dentro de la misma representación pueden existir relaciones metonímicas ya que se está creando un contexto diferente y único que agrupa a varios - signos y símbolos, otorgándoles un significado distinto al habitual.

De tal manera, se crea al mismo tiempo una metáfora general entendida por el público como representación teatral.

Las afirmaciones anteriores no excluye el hecho de que éste proceso pueda generarse en la literatura, el cine o cualquier otra forma de expresión artística; aquí solamente se trata de aplicar una serie de premisas para explicar que el teatro como producto y proceso social, artístico y cultural, se vale de tales herramientas para lograr comunicar su mensaje al público. Es un símbolo presente e inmediato y - esta característica lo diferencia del resto de los símbolos creados en el arte.

Intentar analizar las posibles relaciones metafóricas en el teatro en general o simplemente en el teatro antropológico, sería muy vago, ya que como veremos adelante, cada dramaturgo tiene diferentes maneras de acercarse a otras culturas para retomar formas y herramientas rituales que inyecten nueva vida al teatro occidental, tan anquilosado por - el diálogo.

Más vale señalar que las relaciones metafóricas que se dan en el teatro en general dan la posibilidad de que se origine una respuesta interpretativa en el público, gracias a la cual se genere un proceso de comunicación durante la representación. Para lograr esto, el teatro se vale de elementos como la música, la danza y el mismo texto de la obra. - Todo esto forma un código específico en cada representa---ción, dependiendo del énfasis se imprimen en determinado elemento para cumplir el fenómeno de comunicación de la obra. A continuación analizaremos las partes del lenguaje teatral.

6.2.2. EL DISCURSO REPRESENTACIONAL.

El teatro Occidental ha dado gran importancia al diálogo y sobre éste ha basado el desarrollo de toda la acción, Los gestos, movimientos, vestuario e iluminación solo apoyan el texto, sin embargo cada elemento expresa también algo en la escena. Cada señal, signo y símbolo tiene su propia fuerza, su poesía... su propio mensaje. No obstante * , si cada elemento no engrana perfectamente en la representación, el discurso en general perderá fuerza (+).

(+) Artaud se lamenta porque el teatro Occidental se ha convertido desde los en un mero evento dialogado, cuando el diálogo no es la esencia del teatro, sino parte de él. ARTAUD, ANTONIOE. El Teatro y su Doble Ed. Hermes México. 1987.

Podemos estudiar al teatro desde el punto de vista literario, pero al leer el texto no debemos perder de vista que fue escrito para cobrar vida en la escena. Incluso hay quienes dicen que "... (el texto teatral) no es literatura aunque posee algunas características. La literatura se hace para ser leída, la obra teatral se escribe para ser representada". En fin, encontramos estructuralmente que un texto dramático posee una lista de personajes con una breve reseña de su posición en la obra; así se establece una relación recíproca entre el personaje y su circunstancia y viceversa. (118)

Más tarde a tales personajes, en relación a su circunstancia, se les plantea un conflicto que por lo general se colocan en el parámetro de elección entre dos posibilidades; tal elección generará a su vez nuevos conflictos que se solucionarán en el desenlace de la obra.

Otro elemento en el texto son las acotaciones con el fin de describir actitudes y decorados.

(119) Las acotaciones constituyen un texto secundario mientras que el texto principal es dado por diálogo o parlamentos. La función de las acotaciones es referencial. Por ello el lector sabe de ciertos detalles de

(118) URRUTIA JORGE. Crítica Teatral. Texto Literario Senior del Teatro. Autores Varios. Ed. Planeta p. 279.

(119) URRUTIA Ob. Cit. p. 279.

las acciones que deben suceder antes o después de determinadas frases. El teatro occidental basa siempre cada acción, gesto, etc. en las frases que debe pronunciar cada personaje. Incluso podríamos decir, que el texto teatral no podría entenderse sin la presencia de tales acotaciones.

Las acciones se dividen en actos y escenas que distribuyen la trama en relación a ciertas circunstancias espacio-temporales. Este tipo de narración constituye el discurso teatral (120) Artaud, dice: "Afirmo que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado y que se le permita hablar su propio lenguaje concreto. Afirmo que es el lenguaje concreto destinado a los sentidos independientemente de la palabra, debe satisfacer todos los sentidos como hay -- una poesía del lenguaje y que ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan del dominio del lenguaje hablado " (121)

En la escena cada objeto de la vida cotidiana adquiere

{ 120 } URRUTIA Ob. Cit. p. 289.
{ 121 } ARTAUD. Ob. Cit. p. 48.

un nuevo significado. Artaud denomina esta posibilidad - como "Poesía en el espacio" ya que sólo se da en tanto que es materializada en la representación e interpretada por el público que a ella asiste. Es este el "lenguaje-signo", es decir, un lenguaje que no necesita de las palabras para - cumplir su función comunicadora. Esta "poesía en el espacio" alcanza su mayor expresión cuando un intérprete explota al máximo sus posibilidades psico-físicas para expresar sentimientos, emociones e ideas". (122)

En realidad, como señala Grotowski, el único elemento imprescindible en la representación es el actor, quien - por medio del manejo consciente y muy bien estudiado de su cuerpo y de sus propios sentimientos, puede expresar emociones vivas a un grupo de espectadores. El teatro antropológico, a través de un regreso a las herramientas rituales y teatrales de culturas tan antiguas como la - hindú, Japonesa y Mesoamericana, buscan "reedescubrir algunos elementos que permitan, ya no subordinar al diálogo - las acciones de la representación; se trata entonces, de -- crear un equilibrio entre todos los elementos que intervie-

(122) STANISLAVKI, CONSTANTIN. Un actor se prepara, Ed. - Diana México, p. 87.

nen en escena, aprovechar al máximo los elementos no verbales para crear mensajes más sensuales y no tan intelectualizados como en un teatro estrictamente dialogado. Esto no significa que el teatro antropológico sea mudo en su estructura, más bien se intenta no sobreutilizar el discurso hablado; . -

Mientras tanto digamos que el teatro es síntesis de elementos, cada uno dirigido a comunicar algo tanto por sí mismo como dentro de la totalidad de la representación. A continuación hablaremos de éste, de la kinesia y de la proxemia, conceptos que se refieren a las posibilidades expresivas y comunicativas del actor; luego abordaremos el tema de la música, el canto, la danza, el vestuario, la escenografía y otros. Elementos que intervienen en la elaboración del mensaje teatral. Hablaremos de ellos en términos generales para abrir la posibilidad de aplicarlos más tarde al análisis de la representación, quizá en otras investigaciones.

6.2.3. Kinesis.

Kinesis (del griego-movimiento) estudio de la significación de los gestos, de las expresiones del rostro, de las actitudes motrices y de las posturas corporales.

Para Dominique Picard la kinesis "es un enfoque - que trata de las expresiones corporales (gestos, mímica, - posturas movimientos etc.) en lo que tiene de significativo para las relaciones interpersonales. Dicho de otro modo, - aborda los comportamientos corporales como elementos expresivos dentro del proceso de comunicación" (123)

La kinética es una especie de lingüística corporal, donde cada actitud va encaminada a comunicar algo.

Birówhistel dió impulso importante a la kinésica, ya que analizó el lenguaje del cuerpo como los Kinos, es decir, movimientos muy elementales que son la base de un movimiento; así, un conjunto de kinos forma un kinema que equivale en lingüística al fonema. Al combinarse varios kinemas se forman los kinomorfemas, que en lingüística son los morfemas.

Lo anterior también es tratado por Michel Bernard en su libro "El Cuerpo" donde dice que hay una microkinesi-

ca que estudia las unidades de movimiento o kinemas; y una macrokinésica, que estudia los calificadores y modificadores de los movimientos en lo referente a la intensidad, a la duración, la extensión y la interacción con los demás.

Para Birdwhistel existe una: prekinética: referente a los determinados fisiológicos de los movimientos.

Microkinética: Análisis de los kinemas.

Kinética social: referente a la cuestión cultural de los gestos, mímicas y posturas: su significado y su función en una cultura determinada.

Ningún movimiento corporal puede ser correctamente interpretado sino se toma en cuenta el contexto del --cual proviene. Tanto a nivel cultural como secuencial, como en el caso de la lingüística.

El valor de estos estudios sobre la kinesiología estriba en la manera estructuralista de realizar el estudio en sí, aunque limita al mismo tiempo su interpretación al asimlar totalmente el signo lingüístico, siendo que este último es eminentemente arbitrario, mientras que los movimientos muchas veces son inconscientes.

Mas, su categorización resulta útil para estudiar

cual es la función de los movimientos en el proceso de comunicación, sobre todo en el caso del teatro, donde cada gesto es un signo que forma parte del lenguaje, teatral - global.

En el teatro antropológico se utilizan con gran intensidad los significantes kinéticos para expresar un mensaje y, de hecho, el valor de su trabajo radica, precisamente, en la utilización de situaciones dialogadas.

Estos significantes Kinéticos a los que hicimos referencia son los siguientes:

a.- Los indícos: son los pequeños gestos o movimientos corporales conscientes o inconscientes; innatos o aprendidos que denotan un estado anímico (enojo, alegría, tristeza, etc).

Picard señala que "la expresión del rostro es más reveladora del carácter específico de la emoción, mientras que la postura indica el grado de un estado emotivo" (124)

Para quienes practican el teatro, el conocer las posibilidades de su rostro y de su cuerpo se convierte en una meta que le permitirá no sólo expresar emociones a los demás, sino expresárselas a sí mismo con la intensidad necesaria (124) PICARD Ibid p. 120

cesaría como para hacerlas verosímiles. En este trabajo - con el cuerpo y la expresividad basan su trabajo todos los dramaturgos y teóricos del siglo XX a partir de Stanislavski, quien pone atención en el trabajo del actor, considerándolo más bien como intérprete de una realidad que como un actor que sólo actúa sin sentir verdaderamente y con autenticidad su papel. Y dentro del rostro, lo más significativo es, según varios estudiosos (125) la mirada. Eckard Hess, por ejemplo, dice que la pupila dilatada no sólo es producto de la luz tenue, sino que también implica un estado anímico. A un nivel consciente, la dilatación en la pupila puede percibirse como índice de una emoción sexual.

Más, sin embargo, aunque de alguna manera puede ser la asociación de algunos gestos con ciertas emociones - catalogándolas como indicios, en realidad cada emoción particular está asociada con un gesto y sólo con él.

Algunos indicios pueden ser universales y fácilmente identificables, como la risa, que es principalmente asociada con la alegría. Sin embargo, una gran cantidad de gestos son aprendidos, e incluso, pueden considerarse característicos de una cultura, la cual también puede influir en la manera que uno se ríe. Una mujer china perteneciente a la corte del emperador, ciertamente debía expresar una sonrisa discreta y, por supuesto, jamás emitir una sonora -

(125) PICARD *Ibid.* P. 121.

carcajada.

Por otra parte, los indicios kinéticos también muestran el grado de intimidad que existe entre dos personas. A estos indicios, Goffman ⁽¹²⁶⁾, los denomina "signos del nexo" y también señala que, aunque no transmiten un mensaje propiamente dicho, sí permiten que alguien ajeno (y hasta el mismo interlocutor) sepan que tipo de relación existe entre dos personas. Por supuesto, la mirada es muy importante, dadas sus posibilidades expresivas. "La mirada -señala Picard- es, pues, un indicio que regula la comunicación; el reunir el contacto ocular es la forma de poner distancia en una situación de proximidad que se siente demasiado grande, ya sea proximidad física o psicológica". ⁽¹²⁷⁾

Todos estos factores de expresión deben ser profundamente conocidos por el actor, con el fin de que verdaderamente logren establecer una relación comunicativa con su público; el hecho de que un actor comprenda con plenitud los alcances de su propio cuerpo es, base de la teoría teatral que nos ha movido a hacer estas tesis y a investigar más a fondo los mecanismos no verbales que hacen que una persona - provoque en otra una emoción quizá novedosa, quizá evocadora; pero siempre a través del arte de comunicar con el cuerpo, con el ser... del arte teatral.

(126) Goffman La Mise en Scène la vida cotidiana.

(127) Picard Ibid. P. 125.

Todos estos factores de expresión deben ser profundamente conocidos por el actor, con el fin de que verdaderamente logren establecer una relación comunicativa con su público; el hecho de que un actor comprenda con plenitud los alcances de su propio cuerpo es base de la teoría teatral - que nos ha movido a hacer estas tesis y a investigar mas a fondo los mecanismos no verbales que hacen que una persona provoque en otra una emoción quizá novedosa, quizá evocadora; pero siempre a través del arte de comunicar con el cuerpo, con el ser... del arte teatral.

SIMBOLOS: Un símbolo se refiere a un nexo cultural y arbitrario en el que dos sucesos u objetos pertenecientes a distintos contextos logran asociarse para dar una imagen determinada. El indicio es espontáneo y el símbolo requiere de un trabajo intelectual para su elaboración e interpretación.

Los símbolos en lo referente al lenguaje corporal, son generalmente aprendidos y conscientes, aunque por su uso frecuente pueden convertirse en actos casi reflejos. Un símbolo kinético, puede ser la forma en que movemos las manos en un espacio para dar la sensación o noción de tamaño y altura; o bien, el doble movimiento curvilíneo de las manos que representa a la mujer mediante las redondeces de su figura.

En algunos tipos de teatro, como la danza hindú, el teatro tibetano y el teatro balines, las historias son contadas casi en su totalidad a través de la utilización de símbolos kinéticos muy elaborados, principalmente a partir del movimiento de las manos. El teatro balines, sobre todo, se caracteriza por la compleja utilización del símbolo kinético que tanto impresionó a Artaud: "... Por medio de ese laberinto de gestos, actitudes y gritos repentinos, por medio de esas evoluciones y giros que no dejan de utilizar porción alguna del espacio escénico se revela el sentido de un nuevo lenguaje físico basado en signos y no ya en palabras." (128)

En general, es el uso de los símbolos kinéticos lo que crea el abismo insondable entre el teatro oriental y el occidental ya que, en el primero, el lenguaje es movimiento corporal, es drama que se centra en el movimiento del cuerpo, considerándolo como un instrumento sumamente expresivo al que sería ocioso traducir al discurso hablado, no sólo por su carácter de símbolo kinético, sino porque debe pasar primero por los sentidos para luego provocar -- en la mente ideas e imágenes más abstractas.

Sin embargo, el teatro occidental basa la representación en el discurso, considerando únicamente al símbolo kinético como un apoyo al diálogo.

(128) ARTAUD Op. cit. p. 61

Son los símbolos kinéticos los que nos interesan -- más para explicar parte del fenómeno comunicativo que se lleva a cabo en los eventos de teatro antropológico, puesto que su utilización se convierte en un elemento valiosísimo, tanto de expresión como de autoconocimiento del actor.

Los SIGNOS: Los signos kinéticos tienen siempre -- como fin transmitir un mensaje al interlocutor por medio del lenguaje corporal. En realidad, estos mensajes pueden ser comunicados por medio del discurso; la única diferencia es el empleo de un código no verbal. Un signo kinético puede ser agitar la mano en forma de despedida, en lugar de decir "adiós".

El signo corporal puede tener una naturaleza "indiciaria" o "simbólica", dependiendo de circunstancias y del momento en el que se emplee y que de alguna manera, lo separa del indicio o del símbolo.

Por ejemplo, una sonrisa es indicio de alegría, pero en las relaciones sociales, una sonrisa puede ser signo de simpatía o reconocimiento.

El signo es un comportamiento aprendido, lo cual - señala diferencias culturales en la manera de efectuarlo, y esta naturaleza cultural es el factor más importante para -

identificarlos y determinarlos como signos y no como indicios o símbolos.

Por ejemplo, un signo es el saludo, que en todos lados es diferente: los tibetanos sacan la lengua; los indonesios estrechan la mano del otro y la llevan al corazón; - los etíopes tocan la mano con la mano del otro y luego se golpean el pecho.

Además, hay ciertos signos corporales que son los signos del nexa (Goffman) y que indican que grado de relación existe entre dos sujetos, de acuerdo a los signos corporales que utilizan.

La cuestión es que los signos, aunque tengan origen común, dejan lugar a interpretaciones culturales diferentes. Esto nos permite descubrir, aunque sea con cierto grado de dificultad, cuando un gesto es un signo, un indicio o un símbolo.

Todas estas señales cumplen funciones muy específicas en el proceso comunicativo; algunas de ellas son, según Dominique Picard, las siguientes:

- Función cuasi-lingüística- ya que las expresiones kinéticas podrían ser el equivalente a frases, palabras, etc., como una especie de traducción a otro lenguaje, --
a otro código.

- Función de apuntalamiento del lenguaje -es decir, una especie de apoyo, de refuerzo al discurso hablado, para hacerlo más contundente, convincente y entendible.

- Función expresiva -hay ciertos gestos que no tienen una intención explícita de comunicar, sino que más bien son exteriorización de un estado de ánimo y que generalmente son involuntarios. Al reconocerse como tales, como desenmascaradores, pueden minimizarse o transformarse en otros para ocultar las verdaderas emociones. Tal es el caso de la sonrisa que se emplea para esconder un sentimiento de decepción o enojo.

- Función impresiva -es decir, transmitir una impresión, como parpadear para mostrar asentamiento. Puede ser voluntaria o involuntaria.

- Función relacional -son los compartimientos que nos señalan que tipo de relación existe entre dos personas: una mano apoyada en la mano del otro, puede significar un afecto protector.

- Función de regulación. Hay gestos y movimientos que tienen como función ser "signos de puntuación" en una conversación, como levantar la mano para pedir la palabra, etc.

- Función simbólica - Aquí van todos los gestos y movimientos que se realizan en el ritual, como hincarse, el signo de la cruz, etc., en una misa cristiana.

El mismo gesto o movimiento pueden tener varias funciones. Sin embargo, lo aquí interesa es la manera en que el actor se sirve de su cuerpo para emitir un mensaje artístico en el marco de una representación.

La expresividad kinética del actor en el teatro - que proponen autores como Stanislavski, Artaud, Grotowski y Eugenio Barba, entre otros, es sumamente importante, ya que se trata precisamente de devolver al cuerpo su importancia en el proceso teatral a partir de una reestructuración del lenguaje que se utiliza, procurando no basar la representación en un texto previamente escrito que limita las posibilidades expresivas del actor, ni tampoco en un discurso hablado que dirige el mensaje sólo a la mente y que descuida la sensualidad de la representación.

Claro que eso no significa que su teatro carezca de discurso. Mas bien, la idea es hacer del actor un intérprete de sí mismo, que utiliza con igual energía y eficacia su cuerpo y raciocinio para expresar y comunicarse con los demás.

Todo el teatro en sí es un signo. "Y el signo tea

tral -dice Humberto Eco- es un signo ficticio, no por ser un signo fingido o un signo que comunica cosas inexistentes, sino porque finge no ser un signo y lo logra plenamente". (129)

Al ser un elemento primario de una representación, el mismo cuerpo humano, deja de convertirse en cosa para convertirse en un signo donde los significantes son el lugar, el tiempo en el que se mueve y la manera en que se mueve.

Cuando un actor está sobre el escenario y dice -- "yo", no habla de él, sino de aquel a quien denota, convirtiéndose así mismo en un símbolo de alguien que se encuentra en determinada circunstancia. Así, una persona se convierte en un símbolo que comunica ideas, sentimientos y pasiones que no son suyos pero de los cuales participa por su carácter universal.

El actor debe empujar cada músculo, cada palabra, de tal manera que logre autenticar un mensaje "imaginario" (de acuerdo a los parámetros de "imaginario" que establece Eco) donde las situaciones, las personas y los sentimientos sólo existen en tanto que los actores les otorgan validez con su buena o mala interpretación.

(129) Varios. Semiología del teatro. Cap. Elementos parateatrales de una semiótica del teatro. Humberto Eco. Ed. Planeta, Barcelona 1975 p. 96.

Claro que no puede argüirse que un actor emplea instintivamente a su cuerpo para expresarse y que poco o nada puede ayudar en el momento de la representación el saber que un determinado gesto funciona como signo, símbolo o señal de la pasión humana por vivir... pero nosotros pensamos que el actor debe conocer con intensidad y en todos los planos sus instrumentos para comunicarse, precisamente por que se trata de que se comprometa a llevar al público mensajes más intensos que logren involucrar a ambas partes en una realidad mágica, donde se pierde el límite entre la fantasía y la realidad.

Es pues el tratar de sacar al teatro de la trivialidad, de la falta de compromiso con su público. Eso es para nosotros el arte de la comunicación teatral; un arte que emplea los gestos, la música, el canto, el movimiento y que, al conjugarlos, crea un espacio y un tiempo no biológicos, sino representacionales, donde no sólo se logra transmitir ideas, sino también emociones, sentimientos y realidades que escapen de la cotidianidad en la que nos movemos, los que participamos como receptores o como participantes activos para darle validez a este proceso de comunicación artística.

6.2.4 PROXEMIA.

Según E. T. Hall "Todos los animales tienen un te--

territorio o espacio apropiado a su estructura específica y a su modo de vida (solitario, gregario o social), "observa - que" los hombres tienen igualmente un espacio apropiado, - que se diversifica a causa de las variedades de la organización cultural en cada sociedad. Si hay una delimitación y una -utilización del espacio o proxémia infracultural -- (animal), hay en el hombre también una proxémia cultural"⁽¹³⁰⁾. Así pues este autor distingue en todo hombre un espacio de organización fija (el determinado por el modo social de satisfacer necesidades materiales como beber, comer, dormir), un espacio de organización semifija (el determinado por el agrupamiento de individuos como ocurre en las salas de espera o en un café etc.) y un espacio informal que comprende las distancias que vivimos inconscientemente con los demás: "Distancia íntima" definida por la percepción del calor, -- olor y de la respiración del cuerpo del otro (distancia del acto sexual por ejemplo); "la distancia personal" que designa la distancia fija que separa a individuos que no tienen contacto entre sí, digamos que es una especie de caparazón que un cuerpo crea inconscientemente para aislarse de los demás; "distancia social" propiamente dicha, que marca límite del poder que ejercemos sobre los demás, es decir define -- el límite a partir del cual otra persona no se siente afectada por nuestra presencia (distancia en salón u oficina) y)distancia pública" que está fuera del círculo en el que el individuo se encuentra directamente afectado (políticos y

(130) E.T. HALL. Citado por Michel Bernard "El Cuerpo". Ed. Paidós. Méx. 1980 p. 181.

actores]. Estas cuatro distancias conforman el nivel cultural de la dimensión proxémica.

Para explicar mejor este concepto de "proxémica" -- retomaremos elementos del estudio realizado por Dominique Picard en su libro Del Código del Deseo.

Picard señala que el estudio de la proxémia, esas - observaciones y teorías referentes al empleo que hace el hombre del espacio como conjunto cultural específico, se basa - en la etología (ciencia que se dedica a estudiar a los animales en su medio natural).

Al observar los comportamientos animales se llega a la conclusión de que éstos no responden a instintos - puramente fisiológicos, como comer, reproducirse, etc.; sino también existen algunos comportamientos "rituales" que permiten establecer y mantener relaciones sociales con los miembros de un mismo grupo.

Uno de estos comportamientos rituales en los animales es el establecimiento de territorios, mismos que no pueden ser perturbados por individuos de la misma especie.

El hombre, también establece su territorio y reacciona y a la defensiva, como cualquier animal, cuando se ve

invadido. El territorio humano es denominado "espacio personal", el cual será un área de fronteras personales (inviables) que rodean al cuerpo del individuo y que no se está permitido violar. Es como una extensión del límite físico del cuerpo, cuyo fin es protegerlo de agresiones quizá físicas y también psicológicas por parte del otro.

Mas aclaremos que, dicha distancia, es muy compleja y relativa, todo depende de la persona con la cual este interactuando; por esta razón, Roger Lécuyer propone denominarla "distancia interpersonal". Así vemos que la distancia física entre dos interactuantes habla mucho acerca de su distancia psicológica (afectiva o social). Es decir "La distancia a la que un individuo se coloca con respecto a otro está influenciada por la manera en que percibe y sitúa a esa persona en relación consigo mismo y que puede llamarse "distancia psicológica" (131)

En el caso del teatro antropológico (como ejemplo el Taller de Investigación Teatral de la UNAM)... la eliminación de la distancia física convencional entre el actor y el espectador repercute necesariamente en la interpretación que se hace del evento, ya que quien acude a él, debe aceptar como buena la eliminación de este territorio personal, entrando en contradicción con los cánones establecidos por

(131) PICARD DOMINIQUE Op cit. p. 108.

el teatro clásico, es decir, el "teatro de butacas". Así, - el espectador, al establecer una relación más estrecha con el intérprete, participa más íntima e intensamente del evento teatral, al sentirse, incluso, físicamente involucrado.

Este contacto, esta proximidad que se da entre el actor y el participante (espectador) definitivamente interviene en el proceso de comunicación, facilitándolo. Si bien es cierto, que de primera instancia, a dos desconocidos les puede parecer molesto tomarse de las manos, en un contexto como este no resultan descabellado, ya que tiene como función el que los que participan no se pierdan del ritmo del trabajo.

Al establecer el contacto personal, el nexo entre actor y participante se modifica ya que "representa una utilización simbólica del espectáculo como proyección de la relación psicológica entre los interactuantes".⁽¹³²⁾

Es así como, a un nivel estrictamente no-verbal en la comunicación, se obtienen resultados muy interesantes en el grado de participación que se logra por parte del público.

Pero no se trata solamente de lo que puedan lograr

(132) PICARD. Op cit. p. 115.

en cuanto a la proximidad entre dos interactuantes. El movimiento es también un factor determinante en un proceso de comunicación no verbal, no solo en el teatro, sino en la vida cotidiana en general.

6.2.5 AMBIENTACION.

Como hemos visto, la mayor parte de la acción dramática recae en la labor creativa del actor.

Aunque, de hecho, como lo aplica Grotowski, el ambiente puede eliminarse de la representación, en el teatro tradicional el empleo del maquillaje y vestuario, objetos, etc., es sumamente importante en la puesta en escena.

Cada uno de estos elementos puede considerarse como un código. Así, el teatro se convierte en una pluralidad de códigos.

Estos elementos pueden considerarse, junto con el gesto, la mímica y los movimientos como "elementos paraverbales o paralingüísticos". En el estudio del teatro, señala Eco, no pueden ignorarse estos elementos, ya que se trata de "... técnicas de aclaración de lo codificado y son - formidables instrumentos para la articulación de la simula-

ción". (133)

Uno de estos elementos es el vestuario... algo que ni el mismo Grotowski pudo prescindir... sólo lo redujo a lo más sencillo posible.

Para lograr que este sea adecuado y expreso "per se" una condición psicológica y social, debe estar de acuerdo con el esquema histórico y mental en el que se lleva a cabo la obra.

Su función es intelectual antes que estética o emocional. Debe contribuir a que el espectador descubra en la representación una serie de ideas, de momentos históricos y mentales; sin embargo, no debe distraer al espectador de la esencia de la obra. (134)

El vestuario es un elemento importante en la creación de la realidad escénica. Esto no implica que deba ser excesivamente realista, al grado de distraer la atención. Más bien, debe ser evocadora. Debe ofrecer al público la información que no va incluida en el diálogo acerca de los personajes y sus circunstancias.

(133) ECO HUMBERTO. Elementos parateatrales para una semiótica del teatro. *Ibid.* 101.

(134) BARTHES, ROLAND. Ensayos críticos. Ed. Six Barral.

El vestuario es un elemento eminentemente sensible en cuanto a su expresión. Así, los materiales se convierten en algo muy importante: "el encargado del vestuario teatral tiene que saber dar al público el sentido táctil de lo que ve de lejos". (135) Sin embargo, tampoco debe caer en un preciosismo formal que distraiga al espectador de la -- esencia dramática de la obra. Roland Barthes, apunta que -- un buen vestuario debe ser, en primer lugar, un argumento (136). debe comunicar ideas, sentimientos e información acerca de la obra. El vestuario, visto así se convierte en un signo.

El vestuario transmite -no solo en el teatro(137) - valiosa información acerca de quien así se viste; nos muestra su posición social y hasta, a veces, su estado de ánimo; nos expresa su forma de ser y de ver al mundo y a sí mismo.

Así, el vestuario puede considerarse como un código independiente; sin embargo, en el teatro, este código -- tiene una función expresiva mucho más amplia y compleja, -- porque debe ser reinventada como un factor para dar vida a los personajes en escena; hacerlos verosímiles, tanto al espectador como al mismo actor, quien es el que debe estar --

(135) BARTHES Op. cit. P.68.

(136) PICARD Op. cit.

(137) BARTHES Ibid. p. 75.

más convencido de su caracterización. El vestuario, entonces, debe ser visto como un disfraz; debe ser parte de la esencia del personaje.

En resumen:

"El vestuario debe también encontrar esa especie de equilibrio difícil que le permite ayudar a la lectura del arte teatral sin entorpecerlo con ningún valor parásito: tiene que renunciar a todo egoísmo y a todo exceso de buenas intenciones. Tiene que pasar en sí, inadvertido, pero también necesita existir: a pesar de todo, los actores no pueden ir idesnudos! tiene que ser, a la vez, material y transparente: hay que verlo para no mirarlo," (138)

Estos mismos conceptos pueden, de alguna manera, ser utilizados para explicar la función de la escenografía y de los objetos que se encuentran en escena.

La escenografía cumple una función semántica en el teatro de ubicar al espectador en un tiempo y un espacio -- específicos, fuera de la realidad cotidiana.

Cada elemento que se encuentra en la escenografía

debe, en todo caso, no sólo tener una función de ubicación, sino también dramática nos habla de la situación psicológica y social de los actores y, a un tiempo, los objetos están ahí para apoyar las acciones y las emociones del actor. En el escenario, una silla ya no es solo eso: es un lugar y un momento que concurre en el personaje para darle descanso, para defenderlo o para ayudarle a conseguir un objetivo (escapar por ejemplo). Desde este punto de vista los objetos que concurren en el escenario, además de crear un ambiente, tienen funciones dramáticas dentro de la misma trama de la representación.

El actor también debe establecer una relación muy estrecha con el escenario: en el espacio vital que habita el personaje al que encarna y da vida... ¿Cómo pues, ser ajeno a él? el escenario y los objetos que contienen también son un código que expresa una gran cantidad de información acerca del personaje y su circunstancia, no sólo el público sino también al actor.

Meyerhold (139) pone especial interés en este entorno que rodea al personaje, señalando que éste no debe estar completamente apegado a la verdad y no debe abundar en detalles y objetos insignificantes que sólo distraen la --

(139) MEYERHOLD, VSEVOLOD. Teoría teatral. Ed. Fundamentos. Madrid. 1986.

atención del espectador. Para él, el entorno del personaje debe estar estilizado, para crear todo un ambiente basado en la consciencia de que se está en el teatro, y de que, al ser una realidad aparte de la cotidiana, debe expresar sensaciones más profundas y no sólo servir de adorno a la labor del actor.

Stanislavski, por su parte (140) señala que es muy importante la relación que el actor establezca con el escenario, para poder vivir intensamente el momento escénico, el "aquí y ahora". Su atención debe estar puesta constantemente en estos objetos para poder vivir auténticamente la nueva realidad que plantea el teatro. Es la calidad de la relación que establezca el actor con su vida y con su nueva realidad la que hará posible el "como si".

En la creación de este espacio vital para el personaje, también juegan un papel importante la iluminación y los efectos especiales: pueden contribuir a crear un clima y delimitar el momento del día en que se está realizando la acción. Así mismo, la iluminación también es muy importante para dar un mayor énfasis a la participación en escena de un determinado actor; por ejemplo, el recurso ampliamente utilizado de apagar el resto de las luces del escenario

(140) STANISLAVSKI, CONSTANTIN. Un actor se prepara. Ed. Diana. Méx. 1987.

y manda una luz puntual sobre el actor que está en el escenario.

Estos son, a grosso modo, las herramientas expresivas que emplea todo teatro para crear y expresarse. Sin embargo cada dramaturgo, cada director, cada teórico y cada actor emplea estos elementos de diferente manera para lograr sus objetivos artísticos, poniendo especial atención - en uno o en otro, para lograr un código completo e independiente denominado representación.

A continuación analizaremos las herramientas que el teatro antropológico retoma y modifica para realizar su arte y renovar la fuerza expresiva del teatro y lograr que responda con creatividad, sensibilidad e inteligencia a las exigencias espirituales del hombre de hoy.

CAPITULO 7

TEATRO ANTROPOLOGICO: NOCIONES GENERALES.

Teatro y rito, dos situaciones representacionales que tienen una serie de herramientas particulares diseñadas para el logro de la comunicación, tanto de un mensaje narrativo o simbólico, como de un sentimiento de unidad entre los individuos que participan en el evento.

Hemos dicho que hablamos de teatro antropológico al referirnos a las corrientes que de distintas formas retoman éstos y otros elementos para enriquecer la actividad representacional contemporánea.

Pero ¿Qué es el teatro antropológico?, ¿Cómo lo entendemos y cuáles son sus objetivos?, ¿Cómo propone una alternativa de comunicación?. Intentaremos dar respuesta a estas interrogantes.

Nosotros hablamos de teatro antropológico en un sentido amplio al tratar de abarcar, bajo un mismo nombre, las distintas escuelas de experimentación teatrales que, a partir de este siglo, y, sobre todo, desde los años 60's, cuestionan radicalmente la actividad dramática occidental y procura replanteársela a través de un profundo conoci---

miento de las posibilidades expresivas del intérprete. Tal replanteamiento implica una revisión de las técnicas teatrales occidentales en estado decadente o fosilizado que muchas veces llevará a un estudio de técnicas rituales y/o técnicas de teatro oriental, (también prehispánico).

Este tipo de teatro es antropológico en tanto que, parafraseando a Eugenio Barba (41)... se preocupa por el estudio del ser humano en relación a su propio cuerpo y cultura y en la manera en que los transforma y expresa en una situación representacional.

Richard Schechner señala que, desde los 60's se comienza a generar una retroalimentación entre las disciplinas de antropología y teatro: Así como el teatro se está antropologizando, también la antropología se está teatralizando". (42)

De esta forma existen destacados antropólogos como Víctor Turner, quienes han integrado elementos de la teoría representacional al estudio del comportamiento humano.

(41) Barba, Eugenio. Más allá de las islas flotantes. Ed. Gaceta UNAM, Escenología. Méx. 1986. p. 184.

(42) Schechner, Richard, Between Theatre and Anthropology. University of Pennsylvania Press USA 1985. USA. p. 33.

En lo referente a directores teatrales, Jerzy Grotowski (Polonia) es quien a principios de los 60's inicia una cruzada en contra de los convencionalismos escénicos. En un principio postula, inspirado en Artaud, un teatro pobre en recursos escenográficos y rico en expresividad humana. Violenta al espacio escénico tradicional para derribar las barreras entre actor y espectador. Desde el comienzo hace un llamado al desarrollo de los elementos que convierten al teatro en un arte único e insustituible.

Más adelante, Grotowski en su fase "parateatral" (1975) se pregunta:

¿Cuáles son las capacidades del hombre en acción cuando se encuentra cara a cara con otro hombre?, ¿Qué es creativo en un hombre al enfrentarse a la presencia viva de otros en una comunión mutua?, ¿Cómo es posible mientras se representan las diferencias entre las personas -lograr un entendimiento humano por encima de las diferencias de nacionalidad, raza, cultura, tradición, educación y lenguaje?, ¿En qué condiciones es posible lograr una totalidad interhumana?, ¿Es posible crear una forma de arte distinta a la que hasta ahora conocemos- fuera de la división a entre aquél que observa y aquél que actúa, el hombre y su producto, el receptor y el creador?.⁽¹⁴³⁾

(143) Textos traducidos por Jaime Soriano (biblioteca personal). 1979. Sacados de Burzynki, Tadeusz y Osivski, Zbigniew. Grotowski's Laboratory Ed. Internacional Publishers. Warsaw. 1979. p. 109.

Estas son las preguntas que podríamos decir, resumen la labor de Grotowski y de los directores que de una u otra forma se han inspirado por su impulso revolucionario. Expresan su preocupación por el eje de toda actividad representacional: el "antropos"; el hombre con su urgencia de encontrar la manera de convivir y comunicarse libre y artísticamente. En su reciente fase de "drama objetivo" (1983) Grotowski, alejado ya de la creación escénica para concentrarse en la investigación y las enseñanzas, sistematiza una serie de elementos no verbales arquetípicos que son comunes a todas las culturas, independientemente de su ideología. Estos elementos se convierten en "códigos técnicos" precisos que pueden ser enseñados, repetidos o creativamente manipulados para llevar a cabo cualquier puesta en escena.

Otro director cuya obra se da a conocer en los 60's es, Peter Brook, inglés de origen y que desde un principio critica el estado del teatro occidental. Junto con el Royal Shakespeare Theatre crea un grupo llamado "Teatro de la crueldad" en homenaje a Artaud y en donde busca que nuevos significados se puedan descubrir cuando se rompe la convención del discurso dramático.

Brook en 1970 crea el Centro Internacional de Investigación Teatral en París, donde se dedica a estudiar el teatro desde una perspectiva netamente transcultural. Junto

con su equipo de intérpretes, y como hará Eugenio Barba después, viajará a Africa, Asia, Europa y América, realizando un "intercambio" de técnicas para ser aplicadas luego en sus producciones.

Entre sus múltiples puestas en escena están "El iki", "L'O's" (basado en un cuento africano), "La conferencia de los pájaros (Basado en una historia sufi); y recientemente, (1985) "El Mahabharata", basado en la mitología épica hindú. Acerca de su labor, Brook comenta:

"Nuestro trabajo se basa en el hecho de que algunos de los aspectos más profundos de la experiencia humana se pueden revelar a través de sonidos y movimientos del cuerpo humano en una forma que afecta de igual manera a cualquier observador, independientemente de su condicionamiento cultural" (144).

Tales inquietudes son compartidas por el creador del término Antropología teatral: Eugenio Barba, discípulo de Grotowski. Con una trayectoria que inicia en 1964 con la creación del Odin Teatret en Dinamarca, el director italiano investiga y se dedica a hacer teatro a partir del ins

(144) Citado por Richard Schechner en Between Theatre and anthropology. Op. Cit. p. 27.

trumento físico del intérprete y de la aplicación de claves técnicas encontradas en el teatro oriental. Su atención más que nada se dirige al entrenamiento del intérprete, en otras palabras, en mantener "afinado" al instrumento corporal para que éste logre una mejor expresividad sobre el escenario y por ende, una mejor comunicación con el espectador.

¿Por qué remitirse al teatro oriental?. Las razones de Barba no son Exotistas. El encuentra en el Kathakali hindú, en el Noh japonés y en otras escuelas, una fuente inagotable de técnicas psico-físicas y escenográficas que han sido transmitidas fielmente a través de los siglos. En occidente las técnicas de teatro griego y de otros géneros antiguos, como la Commedia Dell'arte, han desaparecido a falta de escuelas que perpetúen sus métodos, de ahí la necesidad de investigar los sistemas orientales, como señala Nicola Savarese, colaborador de Barba, rechazando el naturalismo "en favor de una estética no basada en la mimesis, sino en un sistema de signos (...) la superación de la barrera entre actor y espectador -la célebre cuarta pared- para nuevas posibilidades de relación entre escenario y público, la ruptura (...) de las unidades dramáticas a través de un montaje de la acción en espacios y tiempos simbólicos"(145)

(145) Barba Eugenio. Anatomía del actor. SEP / INBA. Ed. Gaceta. MEX.1988. P. 154.

Con estas inquietudes Barba crea en 1979 la Escue la Internacional de Antropología Teatral (ISTA) como labora torio de investigación interdisciplinario. Cada 2 ó 3 años celebran un encuentro de directores, intérpretes y estudian tes de distintas partes del mundo para compartir técnicas - representacionales. Dice Barba: "La actividad del ISTA - versa sobre la investigación de los principios de base que rigen la utilización peculiar del cuerpo en situaciones de prepresentación." {146}. No se trata de copiar una técnica específica, sino de "aprender a aprender": "Se trata de com prender y, de este modo, dirigir los procesos que tienen lu gar en el organismo del actor y lo ponen 'en vida' " {47}.

Así, Barba y sus colaboradores encuentran ciertos principios interpretativos que encabezan bajo el título de "técnicas extracotidianas". Principios como la alteración del equilibrio y la "oposición", que pueden ser tomados como consejos útiles que el intérprete puede aplicar, recha-- zar o enriquecer. Basándose en estas premisas, Barba propo ne su definición de antropología teatral: "En el estudio - del comportamiento del hombre a un nivel biológico y socio- cultural en una situación de representación" {148}.

En este nivel, el director se preocupa, en primer

{146} Barba. Más allá... Op Cit P. 183.

{147} Más allá... Ibid. P 183.

{148} Barba. Más allá... Ibid. P. 184.

lugar por el desarrollo del intérprete desde su "exterior", es decir, desde la manera en que puede aplicar técnicas de acciones corporales, cuya precisión e intensidad determinarán la pre-expresividad del actor o bailarín, es decir, su presencia dilatada por la actitud extracotidiana y que expresará algo a pesar suyo. Aquí, Barba se aleja de los métodos Psicologistas de directores como Stanislavski, y dice que el espectador no conoce cual es la motivación del intérprete, misma que puede ser bastante ambigua. El espectador sólo conoce lo que ve: la presencia física del actor; misma que ya es expresiva (en la medida en que ha trabajado las técnicas extracotidianas) antes de que aparezca cualquier motivación.

Mas, Barba que no se queda a este nivel, sino que propone el estudio del teatro antropológico que "es el teatro cuyo actor se enfrenta a su propia identidad" (149).

En este nivel, el acento se ubica en la interioridad del intérprete; en la necesidad de que éste se encuentre "un eje, un centro, un núcleo de valores que lo orienten frente a las circunstancias, oposiciones y obstáculos - que la vida le propone" (150).

(149) Texto de la conferencia ofrecida por Barba en Bahía Blanca, Argentina, durante el Encuentro de Teatro Antropológico. Abril 1987.

(150) Op Cit. Bahía Blanca.

Barba se remite al significado de la palabra "identidad" que proviene del latín "idem", lo que no cambia, lo que es lo mismo.

Así, se invita al intérprete a encontrar un eje - que será la piedra angular sobre la cual construirá todas - sus representaciones. Dicho centro surge gracias a la tensión dialéctica entre el contexto socio-cultural y la herencia genética de cada individuo. Así se encuentra lo que nos une a nuestros semejantes, pero también lo que nos hace únicos e insustituibles.

Sobre esto Barba dice en el siguiente texto inédito lo que es el teatro antropológico: "El teatro antropológico subraya las unicidades de cada individuo o de cada actor, de cada grupo, de cada horizonte histórico-cultural. -- Teatro Antropológico significa un viaje en la propia historia y cultura. También significa el fortalecimiento de nuestro eje-identidad proporcionándonos un perfil que nos separa de los otros. Pero a la vez significa el instrumento para encontrar un territorio en el cual todos somos iguales. Este territorio se manifiesta en la presencia material del actor que es la misma inalterable en cualquier lugar. Esta es la identidad profesional, que permite ir tras los resultados o estilos que caracterizan a una cultura o a un temperamento artístico y descubrir los principios comunes de la presencia

escénica para poder aplicarlos a su propia exploración. Esta identidad consiste en su identificación con una historia teatral transcultural construida por maestros y creadores que nos precedieron. Por lo tanto un actor de la "Polinesia" podría construir su identificación profesional orientándose sobre valores y experiencias de maestros o creadores de otras culturas. El teatro antropológico sólo existe si está basado en esta polarización: por una parte la pregunta ¿Quién soy? como individuo de un determinado tiempo y espacio y, por otra, la capacidad de intercambiar respuestas profesionales en relación a esta pregunta con personas extrañas y lejanas en el tiempo y en el espacio.

En este intercambio y no en el aislamiento, donde una cultura puede desarrollarse, es decir, "transformarse orgánicamente". Lo mismo es aplicable para los individuos y los oficiantes del teatro. Sin embargo, para que se produzca el intercambio tiene que ofrecerse algo a cambio. En este sentido, el aspecto de la identidad histórico-biográfica es fundamental para enfrentar su polo opuesto, el encuentro con la otredad, con el distinto, no para imponerle nuestro horizonte o modos de mirar, sino permitir un desplazamiento que nos posibilite vislumbrar, además del universo conocido, un nuevo territorio.

Teatro antropológico significa proteger su propio

eje, superando inseguridades y autodefensas, para exponerse a un enfrentamiento, a una desorientación, a una crisis para que el teatro, respetando la ley de la vida, fluya y cambie continuamente". (151)

Podemos apreciar de que forma el nuevo teatro, - inspirado muchas veces en la propuesta de Grotowski y Barba, ya no se preocupa sólo por reunir a un grupo de actores para representar una obra con éxito comercial. El Teatro Antropológico (TA) concentra su trabajo en el elemento humano: en el intérprete que se entrena para afinar su instrumento psico-físico y en el espectador que pasa de ser objeto a - convertirse en el sujeto del fenómeno teatral. Al espectador se le invita a involucrarse en el evento dramático intelectual, emocional y hasta físicamente. En esencia, el trabajo gira en torno a lograr una mejor comunicación (y comunión) entre director-actor-público dentro de un marco artístico.

Kazimierz Brawn define este tipo de teatro como - "post" o "para teatro" con esto se refiere a un trabajo que ya no tiene énfasis en el escenario mismo y en el producto terminado, sino en el proceso humano que se lleva a cabo - previamente, y al efecto moral, intelectual, físico o espiritual que puede tener el intérprete y el espectador.

(151) Barba Ibid. Bahfa Blanca.

Brawn propone el siguiente esquema para explicar la tendencia del teatro "Avant-garde" a partir de los 60's.

Teatro post(para-teatro)

Estética ética

en donde:

teatro = toda clase de estilos representacionales.

"post" (para teatro) = varios tipos de trabajos situados en la frontera entre el teatro por un lado, y terapia, meditación y entrenamiento por el otro. Todas estas formas tienen "antecedentes teatrales" y eran intentos de cruzar las fronteras del teatro.

Estética = Representaciones y otros trabajos en donde los valores estéticos son los más importantes.

Etica = Trabajos en los que valores éticos, morales, espirituales y humanos son el objetivo. (52)

De ahí el "para teatro" o el teatro que acude a otras disciplina, espacios y preocupaciones fuera del ámbito tradicional del escenario.

En la medida en que el nuevo teatro se "antropolo

giza" o humaniza, ya no enfatizando únicamente sus valores

(152) Brawn Kazimierz. Reports "Revista" The Drama Review" Vol. 30. No. 3. Otoño 1986. P. 29.

estéticos o comerciales, pasa a ser un accesorio a formar parte esencial de la existencia humana.

7.1 LAS REGLAS.

El teatro antropológico busca indicaciones útiles, individualizar tales indicaciones para el trabajo actoral. Estudiar reglas de comportamiento fisiológico y sociocultural del ser humano en una situación de representación; se quiere poner en forma al cuerpo. Transformarlo en el escenario, estar siempre presente.

Este teatro "anatómico" presencia, no se refiere sólo al cuerpo humano sino también a sus acciones y los conflictos históricos: las tensiones y las oposiciones que constituyen las reglas profundas de las diversas realidades.

Es referirnos a lo que se trae bajo la epidermis.

La antropología teatral de Barba versa sobre todo en la exigencia de ampliar y reforzar la autonomía del teatro, hasta dotarlo de una antropología de sí mismo. Esto fundado sobre principios y descubrimientos tanto transculturales en cuanto a su circunscripción al arte y al cuerpo del actor, es el primer motor de búsqueda (lograr sentidos). Se toma al espectador como parte de los que crean el espec-

táculo, quizá, como dice Giacche, considerando a los espectadores como parte de un sí mismo y extendiendo la autonomía de su cultura, del arte y cuerpo del actor, hasta el arte y cuerpo del espectador, sin querer atenuarlo o reducirlo en el compromiso social (externo al teatro) que el espectador inevitablemente significa. (153)

Pensamos que sí hay técnicas para hacer entrar al espectador de otra forma, para intentar reproducir una modalidad de ritualidad, (cercana al ritual), así todo esto funciona en la memoria y en la producción cultural del espectador. La fisicidad, la pobreza (en el sentido de Grotowski), la escencialidad (la relación física entre actor y espectador), el acontecimiento del hecho teatral, son las bases - mismas de la definición del teatro y al mismo tiempo establecen su diferencia cultural: Una diferencia que va creciendo en distancia e importancia, conforme el sistema de la industria cultural avanza y se tecnologiza.

Esta relación física de un evento es la provocación del teatro dentro y "contra" un sistema de relación y una industria cultural del espectáculo, que se imponen hoy cualitativa y cuantitativamente diferentes; una vez más la misma sobrevivencia del teatro tiene algo de magia,

(153) Repertorio-revista- Agosto 1989. Escenología. Universidad Autónoma de Querétaro. "Una búsqueda de antropología teatral sobre la identidad del espectador". Piergiorgio Giacche.

de externo al espíritu del tiempo. Sobre esta base es necesario distinguir los varios tipos de teatro, la diferencia de artistas, sus espectáculos y sus temas teatrales. Se tiene que ver la distinción de aquéllos teatros antropológicos, es decir, comprometidos con la profundización y la reivindicación de propio, específico, originario y aquéllos espectáculos y búsquedas que eligen la integración al nuevo espectáculo de masa media, que aceptan el nuevo estatuto y -función de ese teatro.

Se debe aclarar que el teatro antropológico no necesariamente tendrá que empeñarse en la clave de retorno a los orígenes, o el teatro de vanguardia, no necesariamente tendrá que tecnologizar su propio lenguaje; no se trata de divisiones artísticas entre primitivismo y futurismo tecnológico. Mas bien de la propia poética y sentido: se trata de una mayor o menor necesidad y sensibilidad acerca del problema de la autonomía del teatro y la cultura.

Cuando hablamos de identidad en el teatro antropológico, es referirnos a la posible autodefinición de cada uno, en cuanto espectador, su historia, su educación al espectáculo, el relato de los momentos personales que cada uno puede considerar importantes y que fundan la propia relación con el espectáculo, el propio gusto, las propias proyecciones y atribuciones de sentido a los espectáculos has-

ta aquí traídos (seguramente aquéllos seleccionados como más importantes y fascinantes) o también las propias aspiraciones del espectador hacia los espectáculos de mañana.

El problema de la identidad es uno de los problemas centrales, no sólo en México o Argentina, sino que es una angustia repetitiva que todos se ponen continuamente. La cuestión es que un conjunto de procesos sociales transforman continuamente lo que se llama identidad. Es ilusorio que se pueda fundar la identidad sobre la base del teatro mexicano, porque en el momento que intentamos aferrarnos con la identidad del teatro mexicano, en ese instante vemos que él se transforma, porque el teatro o nuestra propia identidad se transforma en el tiempo. El problema es encontrar la manera de gestar la transformación de la propia identidad. No refiriéndonos a programas, sino vivir al interior de nuestra vida, no sólo desde el punto de vista biológico sino también desde el punto de vista sociológico. Frente a un trabajo de cambiar de identidad, de vivir diferentes "egos" (actor). No existe público, existen públicos, hay al mismo tiempo muchos sujetos. Uno puede ser al mismo tiempo público teatral, político, etc., todos se sobreponen y se confunden. La cuestión es buscar la multiplicación de la identidad, la memoria que está ligada a la identidad y al origen, y bien parece ser que la moderna comunicación visual está hecha de manera que produzca una pérdida en la memoria del espectador.

Así, es un problema general imposible de aislarlo del interior del contexto teatral o al interior de los países latinoamericanos, por ejemplo, ya que esto concierne también a otros lugares del mundo. Es genérico que se entienda que defensa de la memoria es defensa del propio pasado, los orígenes, la voluntad y el deseo de una resurrección de tal pasado y de esos orígenes, es decir; la restauración de ese pasado, esa memoria; es más bien un problema que se debe - ver con espíritu crítico. No se trata de restaurar un pasado sino construir el futuro; no se trata de unir la memoria en las raíces, sino hacer que nazcan hojas y flores. Esta memoria, origen o raíces no vale si se miran a sí mismas, pero valen si con ellas se planea un futuro.

Los grupos de TA necesariamente deben contar con una fuerte identidad, esta debe trasladarse al interior de los mismos, o quizá una consecuencia de las fuertes identidades de los actores. Paradójicamente la identidad colectiva se logra en la suma de fuertes individualidades, y cuando se carece de éstas los resultados generalmente son deficientes, más allá de la habilidad del director que esté con ellos. De esto se deduce que el lenguaje que ese grupo utiliza, que ese grupo ha gestado se logra sólo a partir de - una férrea voluntad de cada uno de los componentes. La -- creación se vuelve realmente colectiva, el lenguaje y la -- forma se desarrollan simultáneamente con fuerte incidencia

de cada uno de los componentes. En este teatro no se parte del dominio de una gramática preestablecida a partir de la cual iremos articulando el discurso, sino que permanentemente se deben ir elaborando las estructuras del lenguaje en función de lo que quiere decirse, a partir de las bases primeras que configuran al grupo, a partir de las vertientes históricas utilizadas como afluentes para esta sintetización personal. Estamos en un campo donde la identidad y el lenguaje confluyen a un remarcado que el lenguaje expresivo de un grupo es sólo una parte, tal vez la más importante, de esta identidad.

"El multietnicismo puede fundar una nueva ética en cuanto a que establece una relación de identidad con la propia cultura y el propio ego, pero al mismo tiempo se mantiene abierto a todos los flujos comunicativos mundiales. Estos flujos existen y actúan" (154)

En el teatro y en la publicidad, por ejemplo; se trabaja sobre técnicas corporales occidentales y orientales y multiplica los signos que el actor carga sobre su cuerpo y actúa con los propios signos corporales.

Al hablar de expresión de signos en un actor se

(154) Repertorio. Ibid. Massimo Canevacci. "Cuerpos antropológicos y espíritus teatrales".

refieren a "formas medulares" de la acción humana, la cristalización de un papel, la articulación de la fisiología y la psicología particular del actor. Más para que los espectadores sean estimulados para llegar a un autoanálisis cuando se enfrentan al actor, tiene que haber un punto en común, que exista en ambos; el teatro puede atacar entonces lo que podría llamarse "complejos colectivos" o "superconsciente". Por ejemplo, los mitos que nos han sido transmitidos por - sangre, religión, cultural y medio ambiente.

Lo que se pone en escena es la relación entre hombre y mundo, se esfuerzan por atribuirle una organización - semántica respetuosa con sus estructuras e historia. El - elemento primario o (primordial) de la representación teatral (más allá colaboración de los demás signos verbales, escenográficos y musicales) viene proporcionado por un cuerpo humano que se deja ver y se mueve. Un cuerpo humano que se mueve, se presenta como una cosa verdadera, eventualmente como el objeto de signos posibles (objeto fotográfico, verbalmente definible, designable), pero el elemento específicamente semiológico del teatro consiste en el hecho de -- que ese cuerpo humano ya no es una cosa ante las cosas porque alguien lo muestra separándolo del contexto, de los --- acontecimientos reales y lo constituye como signo, conformándolo al mismo tiempo como significantes de los momentos que realiza dicho cuerpo y el espacio donde se realizan tales movimientos.

7.2 EL ACTOR.

El trabajo del actor es una forma de meditación social sobre sí mismo, sobre su condición de hombre en una sociedad y, sobre los acontecimientos que tocan lo más profundo de sí, a través de la experiencia de nuestro tiempo. El actor debe buscar el bios, la vida como profesional y como ser social por medio de acciones y reacciones que siguen una lógica precisa, sin obrar de manera arbitraria, sino - forjando reglas tan precisas como las que en el lenguaje hablado permiten el discurso personal.

La tarea del actor no es actuar como torbellino físico incontrolable -lo llaman espontaneidad- gritos desgarradores y movimientos convulsos. Lo que sucede es que -- cuando de esta forma tratan de expresar su ser total, se - deshacen en una nada informe, aunque se respetan tales actuaciones, ésta forma de comunicación realmente no crece - ninguna nueva consciencia articulada de nosotros mismos. - Todo se desarrolla en un caos.

"El teatro como toda actividad artística, es disciplina. Toda expresión visionaria debe ser dominada. El actor debe cablagar al tigre, no dejarse descuartizar" (155)

(155) Barba E. Más allá... P. 13

Esto se refiere a como el desbordamiento físico - de las emociones debe ser canalizado, controlado y estructurado en una red de signos explícitos.

El actor se esfuerza por romper los condiciona---mientos que mandan en nuestro comportamiento social habi---tual, que son el modelo de las mímisis teatral tradicional. Se busca ir más allá de reflejos socialmente condicionados, llegar al núcleo viviente y original, así dominar y trans--formar ese proceso de situaciones representacionales.

El actor busca las posibilidades de su propio organismo (como los 5 resonadores), si el actor es consciente de su cuerpo puede penetrar y revelarse a si mismo, el cuerpo debe liberarse de toda resistencia.

Su papel será un escalón que lo dirija a estudiar lo que está escondido detrás de nuestras máscaras cotidia--nas -lo más íntimo de nuestra personalidad- es hacer entender al espectador consciente o inconscientemente que es una invitación a quitarse también la máscara.

El actor trabaja con su mente y cuerpo como un todo, esto le produce una serie de choques, como el de enfren--tarse a desafíos simples e irrefutables, el choque de adver--tir sus propias escapatorias, trampas y clichés. El choque

de intuir sus propios recursos no conocidos.

Esta dedicación no hace del arte de la actuación un fin en sí misma, es mejor dicho, un vehículo, no un escape, es una forma de vida "es un camino para descubrir la vida" (156). Se tratará de unir "lo privado a lo público, lo íntimo y lo abijarrado, lo secreto y lo abierto, lo vulgar y lo mágico", para lograr esto se necesitará un grupo de seres vivientes pensantes tanto dentro del escenario como en el público, dentro de tal grupo, los individuos que trabajarán en el escenario ofrecerán su verdad más íntima a los sujetos que forman el público, para compartir una experiencia colectiva con ellos.

El actor busca destruir obstáculos, resultado de la liberación se produce en el paso del impulso interior a la reacción externa. Así el impulso se convierte en --reacción externa. Son años de ejercicios y trabajo elaborados para ellos, mediante un entrenamiento vocal, plástico y físico (se guía al actor para que logre el punto exacto de concentración), todo esto permite a veces que se descubra el inicio del camino. El estado mental necesario es una disposición pasiva para realizar un papel activo.

(156) Grotowski. Hacia un teatro pobre. S XXI. Méx. 1986. P. 6.

El actor en su trabajo diario se concentra en la composición de su papel, en la construcción de la forma, en la expresión de los signos, en el artificio (articulación de un papel mediante signos), "creemos que un proceso personal que no se apoya ni se expresa en una articulación formal y una estructura disciplinada del papel no constituye una liberación y puede caer en el amorfo" (157). Se ha encontrado que el trabajo de articulación de signos conduce a lo espiritual. Se compone un papel con un sistema de signos que demuestran lo que enmascara la visión común: la dialéctica de la conducta humana. Se busca sustraer los signos eliminando de ellos los elementos de conducta natural que oscurecen el impulso puro.

El espacio para actores se crea dependiendo del espectáculo, logrando así una variedad infinita de relaciones entre el público y lo representado. Los actores pueden actuar entre los espectadores o contruir entre ellos estructuras, mirando a través de todos ellos. Se remueven fronteras.

Actor pues, es el que hace, el que acciona sus músculos, sus nervios, esqueleto, aquéllo que lo conforma. La relación de fuerzas, empujones socialmente centrifugos

(157) Grotowski Op. Cit. P. 11

y centrípetos, la tensión entre libertad y organización, -- entre intención y acción, entre igualdad y poder. No se genera un ver fácil, sino que se busca saber hacer ver y sa--ber ver. Actor es entonces un hombre que trabaja con su -- cuerpo, lo ofrece públicamente, mostrando lo que es, obe---diente y capaz de representar un acto espiritual.

El actor abandono los postizos y regresó a la maestría de cambiar de tipo, de carácter, de silueta ante un publico y sólo con su cuerpo y oficio. Se eliminaron elementos plásticos que tenían vida por sí mismos ya que el actor es parte de todo el espectáculo y quien le dará sentido a cada elemento que está inmerso en la representación. El actor es una escenografía en movimiento. Los trajes, máscas--ras se cuidan al máximo, cada detalle, éstas son prótesis -- que ayudan al cuerpo del actor, lo dilatan, lo ocultan, -- transformándolo continuamente. Así el efecto de poder y de energía que el actor es capaz de desarrollar es potenciado y reavivado por las metamorfosis del traje en una relación de mutación recíproca entre actor-cuerpo, actor-traje, ac--tor-dentro.

Los trajes cotidianos (como en Kimono japonés) se transforman en trajes teatrales extracotidianos a través de los cambios de posiciones corporales, piernas (por ejemplo) que manifiestan tensiones o posiciones de equilibrio preca-

rio y crean un juego visual de volúmenes que modifican la percepción del espectador.

Las facciones del rostro se manejan mediante ejercicios faciales y oculares creando verdaderas máscaras.

A la gesticulación y movimientos corporales se le aumenta el uso de colores o amplificación de facciones y peinados. Al usar más cara desaparece la gran riqueza del rostro y nace una fuerte resistencia entre el rostro provisional y el actor, el desafío está en transformar la elasticidad, la fijeza en movimiento, dar a la máscara una nueva posibilidad de vida. No se debe caer en la idea de que la máscara equivale para el actor a olvidar que tiene rostro (este conserva su movilidad) para que la máscara viva. el rostro tiene que adoptar la misma expresión de la máscara. Todo el que trabaja con máscara sabe que la utilización del cuerpo, a pesar de realizar las mismas acciones es completamente distinta con o sin máscara;

7.3 DIRECTOR.

El director, el maestro que transmitirá lo mejor de la tradición. Algunos los llaman gurus (el que dispersa sombras u oscuridad), en acuerdo con el pensamiento hindú. Ciertamente el maestro, es aquel que conduce al alum-

no de la oscuridad (ignorancia) a la luz (conocimiento). Así pues hoy en día ese gurú será en términos más generales el maestro o preceptor.

La relación maestro-alumno será la clave del aprendizaje, basado en amor y devoción (en este caso por la representación). El maestro (director) permanece en constante contacto con su alumno para poder alimentar verdaderamente las habilidades y aptitudes artísticas del aprendiz. Impone y exige respeto, atención y disciplina.

Así entonces, en este teatro la imagen del director está claramente definida, muchas veces a los grupos se les identifica por el nombre del director inmediatamente -- después de su propio nombre, más es un teatro donde su cualidad primordial pasa por la capacidad creativa del actor, por la capacidad de este en transformarse, no sólo en instrumento, sino en proponente directo a partir de sus propias búsquedas y necesidades.

En la representación se plantea una especie de conflicto psíquico con el espectador. Es un desafío que tendrá efecto sólo si se basa en el interés humano y aún más si se trata de un sentimiento de simpatía, aceptación. De la misma manera el director ayudará al actor en tal complejo y agonizante proceso, si ambos están emocionalmente --- abiertos.

El director, visionario, objetiviza y monta sus acciones o fragmentos de estas en un espectáculo que transpararenta su visión del mundo.

El director en el teatro antropológico es pues, el que forma actores, el que es capaz de llenar la zona del silencio que cubre para el espectador "el secreto" del actor. Será el que dará a su alumno reglas, teorías que lo apoyarán para saltar ese silencio. Director es el que acctúa con las palabras, no narra lo que el actor debe hacer, más bien constituye una analogía verbal a las improvisaciones del actor.

7.4. TEXTO.

Texto significa tejido, antes que escrito, documento hablado. No hay espectáculo sin texto. Lo que concierne a éste será definido como "dramaturgia", obra de las acciones, manera en que éstas se entretujan, la trama.

Acción será lo que los diferentes actores dicen o hacen, sonidos, ruidos, luces, transformaciones de espacio. Serán acciones a un nivel superior de organización, los episodios de un acontecimiento o las distintas caras de una situción, los arcos de tiempo entre dos acentos del espectáculo, entre dos transformaciones del espacio. También las

evoluciones, según una autonomía relativa, de un acompañamiento musical, de variaciones rítmicas y de intensidad lograda por el actor sobre algunos temas físicos; acciones - también son los objetos que se transforman adquiriendo distintos significados o intensidades emotivas. Acciones también lo son las relaciones e interacciones entre los personajes, entre voces, sonidos, espacios y personajes.

Igual lo son las que afecta directamente sobre la atención del espectador, sobre su comprensión, su emotividad y cinestesia. Tales acciones son operantes cuando están articuladas entre sí convirtiéndose en tejido o texto.

En el T.A se utilizará el performance text (texto performático) que sólo existe al final del proceso de trabajo y no puede ser transmitido de otra forma que no sea el espectáculo.

No puede haber teatro sin texto y escena, en colaboración. Han existido a través del tiempo una cultura del texto y una cultura de escena, ambas viven con ritmo y forma distintos, mas avanzan paralelamente y en líneas divergentes (ha habido en el tiempo diferentes estilos de uniones).

El texto es en su dialéctica con la escena el fac-

tor de dirección, de programabilidad, el dique que permite casi por fricción o resistencia a los factores de variedad, de no programabilidad, de desorden de la escena expresar su propia energía como riqueza. Hablemos de aquéllos teatros de la historia en que los textos se han subordinado totalmente a la escena, lo han expresado, no la riqueza - del texto sino su pobreza.

El predominio de una programación que solicita - del texto toda la vida del espectáculo o cuando la escena pretende expresar su riqueza sin la resistencia del texto, tal riqueza se convierte en su parodia, desorden, caos, no flexible sino flácida.

En cuanto a la dramaturgia, esto será como el filtro o el canal por el cual una energía se conforma en movimiento, quien realiza el trabajo son las acciones depositadas en el texto, como también las de los actores, accesorios, luces, las depositadas en la escena, así entonces, - existirá una dramaturgia en el texto y otra de la escena (componentes). Existe también una dramaturgia del espectáculo en las que se entrelazan las acciones del texto como las de la escena, unifica a ambos. Permite formular la vida del texto, la escena o el espectáculo.

Barba distingue dentro de estos dos tipos de trama: La concatenación y la simultaneidad.

La primera, pobreza, rigidez, esencialismo, programabilidad = texto.

Simultaneidad, riqueza, flexibilidad, variedad, no programabilidad = escena.

Bajo estas perspectivas, el texto del texto, el elemento rígido, dirigido, es el conflicto. La escena del texto, el elemento flexible no dirigido es el personaje y lo que le concierne. De la fricción entre la concatenación y la simultaneidad surge la energía que mediante el trabajo de las acciones (macro y micro) se revela como movimiento la vida del texto.

Semiológicamente el texto (de escena) cumple la función de comunicación, mientras que la escena, una función de significación.

7.5 ENTRENAMIENTO.

El entrenamiento es un encuentro con uno mismo. Hacer entrenamiento significa que el performer (interpretador de varios textos, los flexibles) no es el autor originario ni responsable del arreglo del texto, en su transmisor y - tal transmisor debe ser transparente, claro. El performer, transmitirá un texto performativo, o sea, todo el proceso

con múltiples canales de comunicación, creados por un acto, espectacular, tales textos son redes de comportamiento más que comunicaciones no verbales.

El entrenamiento o Training para la transmisión de textos performativos es distinto para la transmisión de textos dramáticos.

Otra de las funciones del training es la preservación de un saber secreto, muy familiar o grupal; ser elegido para ese entrenamiento significa tener acceso al saber esotérico, bien custodiado. Tener acceso al saber espectacular sin ser objeto de publicidad, es la vía de trabajo de los chamanes.

Otra función es ayudar a los performers a alcanzar la expresión personal, lograr exteriorizar el interior (relación con la psicología del comportamiento). La expresión personal se halla íntimamente ligada a la interpretación de los textos dramáticos.

El performer transpasa el rol, se muestra así mismo en el rol transpasándolo, exige más de la realidad que del rol. Esto se enlaza con la interpretación del texto escrito. Así, el texto adquiere un sabor netamente personal. El training también sirve para la formación de grupos, neces

saría para vencer el individualismo, es la expresión del grupo con variaciones individuales, basándose en una fuerte fidelidad y obediencia a la cultura que pueden ofrecer.

El entrenamiento concierne sólo al actor que lo hace y a sus compañeros de trabajo, es el primer paso hacia la socialización, a través de un trabajo creativo individual. El espectáculo es el segundo paso, concierne también a los espectadores, aquéllos que no han participado en el entrenamiento. La fase del entrenamiento aísla del exterior, pero acerca a los compañeros de grupo, si se quiere ensanchar ese límite, nace una nueva situación: el espectáculo. Nace la posibilidad de ir más allá de sí mismos, más allá del grupo. Con el entrenamiento se modela la energía, la comprenden para utilizarla en su oficio.

El cuerpo en su uso es resultado de una cultura, ha sido aculturado, colonizado. Conoce sólo sus usos y las perspectivas para las que ha sido educado, para encontrar otros debe despegarse de sus modelos, buscar una nueva forma de cultura para colonizar ese cuerpo. En este proceso el actor descubre su propia vida, su propia independencia y su propia eficacia física. El trabajo que se busca es que cada actor encuentre su camino, cree su propio método, sin puntos de apoyo, pero mucho más personal. El entrenamiento es la forma para dar coherencia a las propias intencio-

nes, prepara físicamente para el oficio (teatro), como una especie de desarrollo personal del actor, más allá del nivel profesional, dando la posibilidad de controlar el propio cuerpo, dirigirlo con seguridad y conquistar una inteligencia física. Se busca la codificación, métodos para romper con los automatismos de la vida cotidiana e inventar sus equivalencias.

7.5.1 MODELOS.

El entrenamiento inició tomando ejemplos y fragmentos de ejercicios que el actor debía dominar como capacidad de modelar sus propias energías, esto lleva a que el cuerpo descubra los principios que hacen que su cuerpo cobre vida en el escenario.

Leves de equilibrio, de las oposiciones, de las variaciones de ritmo e intensidad, como segundo reflejo condicionado del actor para construir su fuerza y poder de atracción. De los primeros ejercicios practicados por Barba y Grotowski es el puente, ejercicio primario de los actores orientales, quizá el inicio de un training en sentido acrobático.

7.5.2 ACROBACIA.

Desteza física de los actores. La música, los trajes hacen más espectaculares tales destrezas.

A veces se trata de duelos o acciones guerreras - coordinadas totalmente. Otras ocasiones es una forma de - presencia física o quizá una manera de subrayar pasajes de la obra sorprendiendo, evitando que se estanque una situación. La acrobacia es tal vez una retórica de la acción; movimientos de manos, pies, codos, hombros, flechas, lanzas, saltos mortales, más no debe perderse de vista que no se - trata sólo de aprender saltos mortales, sino de afrontar a un enemigo superior. El ejercicio acrobático pone a prueba las fuerzas del actor, su entereza para superar sus miedos y resistencias, confrontarse con sus propios límites, luego se convierte en una forma de controlar energías aparentemente incontrolables, transformando al actor en un cuerpo decidido.

7.6 ENERGIA Y EQUILIBRIO.

Estar fuertemente presentes aún no representando - nada, es importante para un actor, ya que éste puede representar su propia ausencia. Es una compleja técnica extracorpore del cuerpo que debe servir para hacer notar su capacidad de no expresar pero con la misma energía de los momentos.

tos en que expresa, esto es estar a un nivel pre-expresivo. Hablar de energía en el actor es referirse a estar en actividad, vida, estar en trabajo, fuerza, espíritu, en japonés "Ki-ai", Kokoro, io-in, Koshi; en balines taksu, virasa, -chikara; en chino Kung fu, Shung, toeng, en sánscrito prana, shakti. La presencia escénica basada en energía se consigue en una alteración del equilibrio. El actor Kabuki y el noh utiliza técnicas extracotidianas con las caderas, las que deben permanecer fijas; para bloquearlas mientras se camina, es necesario doblar ligeramente las rodillas y usar el tronco como bloque único, comprometiendo la columna vertebral que efectúa una presión hacia abajo, creándose así dos presiones distintas, una inferior y otra superior, encontrando un nuevo equilibrio.

Así pues la energía no solamente se revela como un simple y mecánica alteración del equilibrio, sino fundamentalmente como consecuencia de una tensión entre fuerzas --opuestas. Al actor lo jalan hacia arriba y es necesario -- que se resista para mantener los pies en el suelo, tensión entre fuerzas opuestas, principio de oposición.

La danza de las oposiciones se baila en el cuerpo antes que con el cuerpo. La energía no corresponde necesariamente a movimientos en el espacio pero si de persistir en el trabajo, se puede concentrar en un pequeño espacio, -

un movimiento con gran energía.

El actor debe aprender como una segunda naturaleza a estar decidido, disponibilidad, estar a punto de prepararlo para, contener la energía para soltarla en el momento preciso. El actor para encontrar su técnica extracotidiana corporal, crea una red de estímulos externos a los que reacciona con acciones físicas.

Al crear oposiciones el actor crea resistencia, - ésta hace que el movimiento realizado se vea amplificado en densidad, mayor intensidad energética y aumento de tono muscular. También se produce una ampliación en el espacio; a través de la tensión dirigida y precisada. La acción del actor se hace comprensible. Además se busca el equilibrio distinto, es decir, extra-cotidiano (precario), esto hará que las tensiones del cuerpo se dilaten y el cuerpo del actor nos parezca vivo, antes de que el actor empiece a expresarse. En general se busca una deformación de la técnica cotidiana de equilibrio, la finalidad será encontrar una situación de equilibrio permanentemente inestable (requiere mucha energía).

Tal equilibrio desembocará en una estilización, al provocar tensiones orgánicas que implican y subrayan la presencia material del actor.

El equilibrio dinámico del actor, basado en las -- tensiones corporales, será llamado equilibrio en acción; -- ésto genera en el espectador la sensación de movimiento, -- aún cuando hay inmovilidad. Para que un equilibrio con el mínimo esfuerzo pueda pasar a una explosión de fuerzas con-- trarias, así se nos aparece el cuerpo de un actor que con-- trola perfectamente el equilibrio- es necesario que tal -- equilibrio sea dinámico: no ligamentos sino músculos en ac-- ción para conservar la posición equida. El actor que no -- tiende a un equilibrio precario y dinámico en escenario no tiene vida, conserva la estática cotidiana.

Es necesario que en la ejecución del bailarín y el actor, la dinámica visual sea muy distinta a la simple loco moción. Todo movimiento está causado por una fuerza, pero lo importante en la ejecución artística es la dinámica -- transmitida al público, porque esta produce expresión y sig nificado.

Fisiológicamente el sistema de equilibrio está con formado por varias terminaciones sensorio-motrices que com-- prenden elementos exteroceptivos (visuales, auditivos, ta_c tiles) y propioceptivos (musculares, tendinosos, articula-- res, vestibulares). El buen funcionamiento de éstos siste-- mas permite al ser humano conservar la proyección de su cen tro de gravedad. El hombre en posición erguida o en reposo,

no permanece inmóvil, sino que oscila siguiendo ritmos particulares y complejos que son resultado de la actividad de los distintos sistemas reflejos sensorio-motores que aseguran la regulación de la actividad tónica postural.

Así pues, mediante la forma en que el actor utiliza y compone la relación peso-equilibrio, la oposición de los movimientos, la composición de las velocidades y los ritmos, este hombre permite al espectador una distinta percepción del cuerpo y también una distinta percepción del tiempo y el espacio. Un espacio-tiempo dominando la oposición material entre peso y columna vertebral, el actor logra dominar una norma con la que afrontará todas las demás oposiciones físicas, psicológicas y sociales que caracterizan la situación que él analiza y articula en su trabajo creativo.

Como dijimos entonces, el training se presenta como la segunda colonización corporal.

En el entrenamiento se realizan acciones precisas que proyecta todas las energías en una determinada dirección, a otro impulso, otra descarga energética que obliga al movimiento a desviar su trayectoria, y a concluirse en forma precisa. Así pues se harán una serie de ejercicios que pueden aprenderse y repetirse como se repiten los voca-

blos de una lengua. Primero repetidas mecánicamente, más tarde serán absorbidas, empezarán a salirse solos, el actor podrá entonces ecoger. El Training se puede realizar en -- distinto orden, ritmo, dirección, extrovertido, intorvertido o acentuando ciertas fases. Como en el lenguaje la frase no depende sólo de la construcción sintáctica, sino también de la acentuación y tono. El ejercicio en el training es poner a prueba las energías, el modelar, medir, controlarlas, jugar con ellas como con objetos incandescentes.

7.7 LOS PIES.

En los pies del actor se reconocerán los principios de técnica extracotidiana y de preexpresividad; así - pues el intérprete busca una posición que altera el equilibrio (158)', se destruirá el peso y la fuerza de inercia a través del juego de tensiones Kras y manis (59) que recrean el equivalente de tales tensiones en los dedos de los pies en la vida cotidiana.

Es decir, en los pies podemos observar un tipo particular de vida, como en un microcosmo (se necesita entrenamiento para dar vida a nuestros pies olvidados en el calzado).

- (158) Kras-fuerte, duro, vigoroso.
manis-delicado, blando, tierno.
Aplicables a diferentes movimientos en las distintas partes del cuerpo en una danza.
- (159) Por ejemplo la posición base de actores balineses. Véase Anatomía del actor. Barba E. P. 106.

Entonces el uso de los pies es la base fundamental de la interpretación teatral. Son los pies los que deciden la forma del cuerpo. Brazos y manos al moverse añaden aún más expresividad (60), más no olvidemos la voz, en el tono y en los matices, también en esto tienen influencia los -- pies.

7.8 LAS MANOS.

La codificación de las manos en las diversas culturas teatrales orientales es considerada como el paso de una técnica cotidiana a una extracotidiana a través de una equivalencia (fijar gestos, posturas, movimientos en código). Las manos significan algo, como los mudras (161)

(160) Nuestro cuerpo está estructurado de tal forma que el más pequeño movimiento de una parte del cuerpo despierta como eco muscular a toda la estructura corporea "los pies como protagonistas del arte de caminar tienen a disposición el espacio escénico. En el Noh como en el Kabuki un largo puente une al foro con el escenario propiamente dicho. Por este puente hacen su entrada los personajes: se trata de la exposición de ese cuerpo ficticio y dilatado en el transcurso del cual el espectador tiene ocasión de percibir la extracotidianeidad del actor." Barba Ibid P. - 113.

(161) Mudras/sello, en la época del os Vedas (hacia 1500 A. C) los sacerdotes hindúes al repetir los mantras, palabras mágicas, utilizaban mudras o sea gestos precisos de manos (como un alfabeto). Los mudras poseen valor de verdadero lenguaje, significan palabras y narran. En el teatro chino existen unas 50 posiciones base de manos, subrayan con claridad la diferencia de los diversos papeles en los que se dividen los personajes de la Opera de Pekin. Las manos de los actores se caracterizan por una convencionalidad compleja que tienden a repetir, amplificándolo, el gesto cotidiano, por otra parte para representar emociones complejas, no traducibles con un simple gesto o con una de las numerosas posturas corporales. A diferencia de los bai

hindúes.

Las manos, cuerpo y ojos cambian de tensión continuamente y de posición, cuando hablamos actuando, reaccionando para coger objetos, apoyarnos o acariciar. La tensión o posición de los dedos varía apenas los ojos transmiten información (según lo que vea). Por tanto la mano actúa y dice (por el cambio de tensión y articulación).

Podemos decir que en el teatro oriental el comportamiento de las manos ha sido recreado adquiriendo valor de verdaderos símbolos significativos, y en occidente la única codificación seria ha sido destinada al lenguaje de sordomudos.

Las acciones de la mano no deben estar copiadas total y fielmente de la realidad. Se buscan soluciones interpretativas que se modifiquen la percepción de toda la mano.

Jarines Hindus o Balineses, los chinos hablan y cantan mucho en el escenario, y las manos se utilizan para definir una pose especial o para subrayar las palabras, mas no para reemplazarlas.

En los balineses las manos tendrán posiciones kras y manis (fuerte y suave) de los dedos, de las palmas y muñecas. Los cambios de tensión de las manos se acompañan de cambios en la posición de brazos, estos influyendo en tronco y cabeza. Tanto en inclinaciones de la mano como en el encuentro de ésta con objetos escénicos o en participación activa de las poses dinámicas y en gestos más realistas, los actores japoneses tienden a mostrar una organicidad y esencialidad en la posición. Eliminando detalles superfluos (economía), la codificación de las manos de los actores japoneses no expresa palabras sino precisos significados. Habrá pues un proceso de esencialización, paso de técnica cotidiana a extracotidiana.

7.9 EL ROSTRO Y LOS OJOS.

Podríamos decir que los ojos son los más activos de todos los órganos sensoriales del ser humano, mientras los demás receptores sensoriales, por ejemplo, los aceptan más bien pasivamente las señales con las que se encuentran. -- Los ojos se movilizan continuamente mientras inspeccionan detalles del mundo visual. Cuando ven objetos fijos, los ojos realizan alternativamente fijaciones y movimientos rápidos llamados Saccades (162).

El aprendizaje visual y el reconocimiento implican un almacenamiento y una recuperación de recuerdos. A través del cristalino, la retina y el nervio óptico, las células de los nervios, en el forma la imagen visual del objeto que se observa. Aprender y familiarizarse con un objeto es el proceso de reconstruir esa representación. Reconocer un objeto cuando volvemos a topornoslo es el proceso de reasociación a su representación interna en el sistema de memoria.

Los ojos miran con mayor fijeza las líneas que presentan ángulos y curvas pronunciadas.

(162) Ver Anatomía del actor. Ibid. P. 157.

Tal continuo movimiento de los ojos, proporciona un inestimable conocimiento para el actor que debe mostrar que mira: los ojos nunca estarán quietos. Los actores (más los de oriente) crean tensiones y direcciones artificiales para hacer resaltar la mirada y obligar a los ojos a moverse para fijar determinados puntos del espacio circundante.

Al cambiar la técnica cotidiana de la mirada, los actores experimentan una transformación cualitativa de sus energías. Al tomar posiciones físicas son capaces de movilizar niveles de energía diferentes. La codificación de -- procesos fisiológicos obliga al autor a destruir el automatismo cotidiano de mirar. Así, dirigir la mirada ya no es sólo una reacción mecánica, sino que se transforma, para el actor, en una acción: la acción de ver.

Cuando los ojos trabajan de forma precisa y se concentran en un punto, su fijación altera inmediatamente la - posición de la columna vertebral. Los ojos y columna trabajan juntos (involucrando a todo el cuerpo).

En el teatro antropológico el rostro pasa a ser - una máscara y la máscara un rostro (Anatomía de las formas). Los ojos, músculos faciales, boca e incluso orejas, son elementos importantes para comprender las intenciones y los - sentimientos de los seres vivos.

7.10 PREEXPRESIVIDAD.

Cuando el actor está en condición de cobrar vida en el escenario se dice que trabaja la preexpresividad y, se alcanza en las formas codificadas de teatro a través de técnicas específicas del cuerpo (extracotidianas).

"Establecer las bases del trabajo del actor en la psicotécnica ha significado y significa dirigirlo hacia un querer expresar: pero esta orientación soslaya un problema fundamental, las bases preexpresivas del arte del actor" (163).

La expresividad del actor se deriva de sus acciones, del uso de su presencia física. El querer hacer (drive) es lo que decide que se exprese. El cuerpo se dilata en un espacio y se amplía la dinámica de los movimientos -- a través de oposiciones que crea el actor dentro de su cuerpo y que dilatan, por así decirlo, su intensidad.

Se busca una codificación que dé al actor un cuerpo preexpresivo. En el oriente, la codificación se ha transmitido ininterrumpidamente a través del proceso de imitación que caracteriza todas las formas de pedagogía teatral directa. (164)

(163) Barba E. Ibid. P. 169.

(164) Barbara Anatomía... Ibid P. 169.

Así pues, preexpresividad es cuando los cuerpos es tán preparados, ante la posibilidad de poder actuar, como - estar al acecho.. la bios escénica; una vida dispuesta a - transformarse en acciones y reacciones precisas. Esta acti tud del actor puede corresponder a un particular estado de la visión del espectador como algo inmediato, precediendo en el acto de visión a cualquier interpretación cultural: algunos lo definen como preinterpretación. En el actor la preexpresividad se manifiesta antes de querer expresar, así también en el espectador se produce una respuesta fisiol^gí ca, que es independiente de la cultura, de los sentimientos o del particular estado de ánimo presente al momento de la visión.

7.11 MONTAJE.

Esta palabra sustituye hoy el término composición (montar, unir, tejer acciones), o sea, crear un drama. Sinte tizar materiales fragmentados sacados de su contexto original. Podría decirse que también es una dilatación de aquel proceso del actor por el que se aísla y fija ciertos procesos fisiológicos o algunos modelos de comportamiento, ha--- ciéndolos un cuerpo dilatado (aislar, seleccionar).

Para llegar a este proceso hay que saber ver la -- realidad que nos circunda "diseccionando" sus partes inte-- grantes, haciéndolas independientes para darles una nueva

dependencia.

Así entonces, el espectáculo teatral nace de una relación específica y dramática entre elementos y detalles que, si se aislan, no son dramáticos ni parecen tener una especificidad común.

Montar, no sólo es una composición de palabras, de imágenes. Relaciones. Implica más que nada un montaje de ritmo, con respecto al principio de movimiento mismo, a las tensiones, al proceso dialéctico de la naturaleza y del pensamiento. Se buscará dirigir la mirada del espectador sobre el texto dramático, hacerlo experimentar el texto performativo. El director concentra la atención del espectador a través de las acciones de los actores, las palabras del texto, las relaciones, la música, los sonidos, las luces, la utilización de los accesorios.

Con respecto al actor distinguiremos dos direcciones de trabajo: La del actor que trabaja dentro de un sistema espectacular codificado y la del actor que inventará y fijará su forma de estar presente en cada espectáculo concreto, intentando no repetir lo que hizo en el espectáculo anterior.

En el primer caso, el actor construye el montaje

a través de un proceso de alteración física del comportamiento "natural" y "espontáneo", el equilibrio es modificado y modelado, se vuelve precario, se vierten nuevas tensiones en el cuerpo, lo dilatan.

El resultado de todos los procesos que utilizan los procedimientos del comportamiento y de la fisiología para amplificarlos creando un equivalente, es una serie de partes perfectamente fijadas y precisas. Los actores que se sirven de estas partes disponen de un verdadero bios escénico que constituye un nuevo comportamiento y dilata su presencia escénica.

Schechner menciona la "restauración del comportamiento" este es en todas las formas del espectáculo, desde el chamanismo hasta el teatro estético. Esta restauración se refiere a un comportamiento vivo tratado para reorganizarlo y reconstruirlo, independiente de los sistemas casuales (sociales, psicológicos, tecnológicos) que le dieron vida. Tiene un comportamiento propio. Su impulso o motivación quizá se perdieron, pero se dió lugar a un proceso que puede -- ser utilizado en ensayos (teatro) para obtener otro nuevo -- proceso: El espectáculo. Para llegar a la fijación se "restaura" (se selecciona y dilata). Las secuencias del comportamiento no son en sí mismas un proceso, sino cosas, fragmentos, es decir, material de trabajo. Este comportamiento restaurado se da en larga duración, como en ciertos dramas o ri

tos o en corta duración como vemos en algunos gestos, danzas y mantras.

De los que restauran comportamientos -secuencias organizadas de hechos, acciones escenificadas, textos conocidos, movimientos orquestados -dicen que tales existen independientemente de los ejecutores que realizan dichos comportamiento (intérprete). Al estar separado de los que se comportan, la acción puede ser separada, transmitida, manipulada, transformando. Los que lo realizan se contactan con la secuencia de comportamiento, las recuperan, las recuerdan e incluso las inventan, luego se recomportan según tales secuencias, se absorben en ellas o existen junto a ellas.

La restauración se lleva a cabo en ensayos o en -- transmisión del comportamiento del maestro al alumno. Este comportamiento restaurado es simbólico y reflexivo: difunde pluralidad de significados: el yo puede actuar como otro, el yo social es un papel o un conjunto de papeles. Al ser simbólico y reflexivo, fija, transformando en teatro procesos sociales, religiosos, estéticos, médicos y educativos. En los ensayos se construye una partitura (ritual), un comportamiento prefijado que cada participante consciente de llevar a cabo.

Si después de un tiempo de entrenamiento, el actor

puede construir secuencias que son ya el resultado de un montaje, es posible usar este montaje, no ya como un resultado, sino como material para un posterior montaje. Aquí el director es el que puede entrelazar las acciones de varios actores en una sucesión, una responde a otra, o en un desarrollo simultáneo. En el montaje del director las acciones (para ser dramáticas) deben recibir otro valor que destruya el significado y las motivaciones por las que las acciones habían sido compuestas por los actores. Este nuevo valor es el que llevará a las acciones más allá del acto que estas, por sí, representan. Situar las acciones en un contexto que las desvíe de su significado implícito.

7.12 EL CUERPO Y LA TÉCNICA.

Las técnicas son "actos tradicionales y eficaces" según Marcel Mauss que se conservan y transmiten culturalmente y son adecuados para alcanzar una finalidad. De hecho el cuerpo es el natural y primer objeto y medio técnico del ser humano; siempre comunica, una gestualidad incluso técnica (apretar puños, fruncir el seño, etc.) es siempre percibida al menos como signo social de sí mismo, y significa las propuestas psicológicas, narrativas y asociativas.

Dentro de las técnicas se pueden distinguir las públicas y las personales. Las públicas son aquéllas que se

refieren básicamente a una proyección de la presencia, a un hacer que requiere la presencia de testigos, incluso cuando no se dirige a ellos como sujetos de comunicación o de intercambio. Estas técnicas tienen como objetivo primario la amplificación de la acción (Grotowski), de la comunicación, pero ante todo la amplificación de la presencia, el estar. Para obtener resultado en actividades representacionales hay que amplificar la propia presencia y por tal motivo es necesario adoptar una "técnica", usar en forma particular el cuerpo, "romper automatismos" y entrar en una segunda cultura física. Para Barba el comportamiento de la gente común es "Lokadharmi", según pensamiento hindú, y el "Natyadharmi", es el comportamiento propio del danzante. Así pues, "cualquier acto simbólico o realista, extraordinario o común, - desde el bostezar al morir, desde el saltar al arrodillarse, puede ser realizado según estas dos modalidades y, resulta bastante distinto en un caso o en otro. No es cuestión de representación, es decir de códigos, de intervenciones estilísticas, de ficción. Si un bailarín camina, no necesariamente su desplazamiento "representa" o "significa algo", y lo mismo ocurre si un orador bebe un vaso de agua o si un actor permanece inmóvil. Más en su comportamiento -- también en estas ocasiones se podrá hallar una significativa desviación respecto a la cotidianeidad, un planteamiento natyadharmi, por supuesto si se trata realmente de actores, bailarines, oradores" (165)*.

(165)* Barba... Anatomía... Ibid P. 201.

Estas técnicas, debe atraer la mirada o al menos no aburrir, no rechazar la atención, su simple presencia -- pública dará algo a quien participe en ella.

7.13. ESPECTADOR Y ACTOR.

"La divergencia, la no conciencia o incluso la mutua inconciencia entre visión del actor y vision del espectador es lo que hace del arte teatral un arte" (166) y no una imitación o réplica de lo ya conocido. En el momento de la representación hay un profundo vínculo pero una distancia entre la visión de uno y de los otros. En el teatro no se trata de descubrir o ver lo que sus autores (actores, directores, dramaturgos) pusieron en él, sino hacer el descubrimiento a través de un recorrido cuidadosamente estudiado; es decir, el hacer entender un espectáculo, no es proyectar descubrimientos, sino trazar, proyectar las líneas - a través de las cuales va a navegar el espectador, su atención y hacer crecer esas líneas, una vida pormenorizada, - multiforme imprevista, en la que el espectador podrá sumergir a profundidad su mirada y hacer sus descubrimientos.

Al hablar de el "significado" de un significado, - nos remitimos a que - un objeto o signo asume el mismo significado a ojos de todos, cuando esto no ocurre ya no se puede pensar que una --

obra tenga o no un significado. Más hay que ser consciente de que las cosas o los signos no tienen un significado, pero puede remitirse a una gama de significados; el problema entonces es establecer hasta donde se puede llegar al acordar entre sí los significados que puede tener para los que van a ser sus espectadores.

Por la costumbre de aplicar modelos de comunicación, solemos no conceder demasiada importancia al hecho de que un signo puede ser tan solo para quien lo ve, y puede ser visto por algunos como signo y por otros no. El espectáculo teatral comunica algo a los espectadores a través de distintos y complejos sistemas de signos, es cierto, pero un signo no es en sí mismo: es algo que puede llegar a serlo. No sólo es algo que está en lugar de cualquier otra cosa y que por tanto le da un significado, es algo que a los ojos de alguien está en lugar de otra cosa.

En el campo teatral es superstición pensar que todo puede convertirse en signos para el espectador y que por tanto puede remitirse a determinados significados, que corresponda a los mismos significados desde la perspectiva de los actores y de los demás autores del espectáculo. También lo es pensar que los distintos elementos del espectáculo, que pueden convertirse en "signos" deban ser elaborados en vistas a la correspondencia entre los significados

que pueden poseer para los espectadores y los significados que poseen para los autores del espectáculo.

Esta correspondencia prevista y programada es ciertamente necesaria para todo lo que constituye la epidermis del espectáculo: la superficie de los significados elementales o de base, las zonas de las conciencias fundamentales. Más no es cierto respecto a lo esencial: la vida multiforme de detalles, de cosas, que transforman la representación en arte. A este nivel las reacciones de los espectadores, las elecciones que llevan a cabo al considerar una cosa como cosa o signo, son tal vez imaginables, pero no previsibles. Por eso el proceso de quien hace crecer el espectáculo no puede orientarse demasiado sobre la visión del espectador y debe poseer sus propias e independientes visiones.

Los semiólogos hablan del espectáculo como conjunto muy estratificado de signos, examinan el fenómeno desde su finalidad, su resultado, más nada demuestra, que su recorrido sea de alguna forma útil para los que deben partir -- desde el principio, los autores del espectáculo, para quienes lo que el espectáculo será a los ojos de los espectadores conforma la meta última. Lo mismo sucede en el caso de la crítica dramática, que analiza el contenido de los espectáculos juega el valor de su interpretación.

La posible autonomía de la visión del actor respecto a la del espectador es muy interesante desde el punto de vista práctico, es uno de los puntos cardinales que pueden servir de orientación para evitar muchos bloqueos que amenazan el trabajo creativo, especialmente en relación con el ambiguo concepto de interpretación que a menudo introduce una rigidez del proceso artístico derivado de ideas nebulosas y preconcebidas sobre el problema del significado de -- las propias acciones teatrales.

Como el teatro parece tener que interpretar, parece entonces que su sentido tuviese que darse por adelantado desde el inicio, y que todo se centre luego en explicitarlo. Nos parece raro concebir el trabajo de representación de la misma forma en que se concibe el trabajo de un poeta o novelista que a veces guardan detalles secretos, a través de -- signos y al finalse clarificará.

Son las técnicas extra-cotidianas de los actores -- las que permiten a los espectadores proyectar significados en las cosas que hacen los intérpretes, sin que se dé un acuerdo preliminar en torno a signos convencionales o tradicionales.

Según Taviani lo que decide la inteligibilidad y -- vida del espectáculo (su aspecto desconocido), enigmático,

mutable, capaz de ser entendido, interesar e impresionar) es la proporción entre las zonas en las que la visión de quien realiza el espectáculo concuerda con quien lo ve, y aquéllas otras zonas en las que en cambio, el acuerdo no es necesario o incluso es cuidado o hábilmente evitado.

Con respecto a la visión del espectador entendemos el significado que a sus ojos asume lo que presencia, tanto en grandes rasgos como en detalles.

La visión de los actores es algo más complejo y -- variablemente no es sólo el significado a sus ojos de lo -- que hacen sino también la finalidad por la que lo hacen y -- la lógica que les lleva a hacerlo. A la visión del actor -- pertenece no sólo el subtexto con el que el actor motiva -- {personalmente} las palabras de un personaje, sino también la secuencia de acciones surgidas en un contexto distinto -- del que las envuelve en el espectáculo (montaje) o el uso de una técnica extracotidiana del comportamiento indepen--- diente de los valores semánticos y expresivos que caracterizan el trabajo del actor en el espectáculo.

La vida de un espectáculo se mueve a través de una compleja red de vasos capilares, profundamente necesarios para los actores y por ello capaces de asumir el carácter de signo para los espectadores. Estos signos podrán

en los espectadores significados no necesariamente preestablecidos. Se da ciertamente un nivel primero en el que se ha buscado un acuerdo entre los significados para los actores y los significados para los espectadores, entre la zona en la que la claridad de la comunicación es importante y la zona subyacente donde las dos visiones pueden separarse, de terminando la profundidad del campo artístico y cultural - puesto en juego por el espectáculo, lo cual no significa, - sin embargo, que haya una casual y arbitraria lluvia de significados.

El paso del trabajo actoral a la comprensión de -- los espectadores se lleva a cabo en una peripecia de intenciones y sentidos (sentidos como significados, peor también como lo que se siente). Esto es lo que hace del teatro un organismo vivo, no simple reproducción de la realidad externa.

7.14 AL RESCATE DE LA "ACCION" COMO HERRAMIENTA BASICA DE COMUNICACION EN LA ESCENA.

En el capítulo anterior hablamos de las características del Rito y Teatro y, se mencionó brevemente sobre los elementos que el teatro intenta rescatar del rito. En esta ocasión centraremos nuestra atención en la acción que se genera en el rito, entendida ésta como la manera en que se in

volucra al público en la representación.

A lo largo de la representación ritual, los asistentes a dicho evento experimentan una transformación, mientras que en el evento teatral sólo son llevados de una época a otra o de una realidad a una distinta, sin experimentar cambio alguno en su forma de ser o de pensar. Ante esta situación, el teatro en occidente ha mostrado una preocupación por rescatar esta " Acción " que involucre al público en la obra teatral. Al respecto Schechner señala " el teatro occidental se ha vuelto progresivamente ritualizado durante los últimos ochenta años, moviéndose hacia áreas de interacción humanas antes exclusivas de la religión" (167) Además, "el movimiento de teatro a ritual sucede cuando el público, como una colección de personas separadas, se disuelve en la representación como participantes" (168).

El público es parte integral en la representación que sin éste no es posible el evento.

Con este objeto el Teatro Antropológico vuelve su mirada al sentido originario de la palabra " Drama " del -

(167) SCHECHNER... Essays on performance theory 1970-76 Drama book specialist. N.Y. 1977 p. 160.

(168) SCHECHNER Ob cit. p. 90.

griego Dran: hacer. Con ello se reintegra al escenario la Acción que es " el resultado o efecto de hacer .Influencia de una cosa sobre botra;conjunto de actitudes y gestos en el orador y actor." (¹⁶⁹).

A esto hay que agregar que en occidente, el teatro ha dado más peso a la palabra escrita y hablada más - que a las acciones de los actores y demás elementos que pu dieran enriquecer la representación.

En el rito como en el teatro oriental, son de su ma importancia el " hacer " y el " mirar ". De tal suerte que se experimenta sobre la manera en que una postura extracotidiana adaptada con precisión puede provocar en el espectador una " atención extracotidiana "; esto es que en la medida en que el actor esté " encendido " también encenderá en el público un estado de atentividad y, por ende, de percepción, misma que generalmente estará adormecida.

El resultado: el espectador se da cuenta de las posibilidades expresivas y estéticas del cuerpo humano y además, puede sensibilizarse ante su propia capacidad del percibir y apreciar el fenómeno estético.

Para lograr esto, el Teatro Antropológico se ha auxiliado, en un alto porcentaje, de las técnicas de accio

(¹⁶⁹) Enciclopedia. Ilustrada en lengua española. W.M. Jackson. INC. Editores. Ed. Exito. New York -Mex. Buenos Aires. P. 201.

nes rituales y de danza-teatro oriental.

Al respecto Schechner dice que es en el entrenamiento y en el ensayo en donde se puede ubicar la acción ritual del teatro. " Tanto los ensayos como los preparativos, utilizan los mismos medios: repetición, simplificación, exageración, acción rítmica, transformación de " secuencias naturales " de comportamiento en " secuencias -- construídas ". Estos medios constituyen el proceso ritual tal y como lo entienden los etólogos. Por lo tanto, es en los ensayos preparativos que se detecta el ritual fundamental del teatro.

En los ensayos, el actor busca las "acciones adecuadas", en donde busca que cada movimiento sea exacto, bello y estético; y en palabras de Schechner, es en donde " se buscarán acciones con gracia ". Entre más llano y -- simple el movimiento, será más fácil de retomar sin ambigüedades por el receptor". (170) Sobre esto concluye " - Gracia (= a) simplificación (= a) incremento de la eficacia de señal de un movimiento (= a) una danza ". (171)

Los ensayos en el Teatro Antropológico no se centran en el texto o guión y las acciones pasan a ser mero -

{ 170 } LORENZ CONRAD citado por SCHECHNER en Essays. Ibid. p 133.
{ 171 } SCHECHNER...Essays. Ibid. p. 133.

apoyo visual; no, nada de eso, en este tipo de teatro, el texto puede ser el resultado de varios textos y puede ser reconstruido libremente por el director, quien enfatizará el tipo de acciones y ritmos de la obra. A esto Schechner llama " Texto Representacional " que sería el tejido de texto (s), dirección, acción y demás elementos escénicos.

Esta nueva forma de dramaturgia, Barba nos lo explica a su manera: " En un determinado espectáculo teatral, es acción (concerniendo por lo tanto a la dramaturgia) tanto lo que los diferentes actores hacen o dicen, como los sonidos, ruidos, luces y transformaciones del espacio (...) son acciones, igualmente, los objetos que se transforman, adquiriendo distintos significados o distintas tonalidades emotivas. Acciones son las relaciones, todas las interacciones entre los personajes y las luces, los sonidos, el espacio. También son acciones del espectador sobre su comprensión, sobre su emotividad, sobre su kinestesia ". (172)

Como conclusión señalaremos que el punto de comunicación del teatro se ubica en la acción y en la forma en que ésta concentra la atención tanto del intérprete como del espectador sobre el texto representacional.

(172) BARBA Y SAVARESE Anatomía del actor. SEP/INBA Ed. Gaceta Colección Escenología. México 1988. p. 51.

Para lograr esta comunicación, la acción ritual apunta el concepto de " redundancia rítmica " Schechner -- así lo explica: " Desde el punto de vista etológico, los rituales evolucionan como una forma de mejorar las comunicaciones, superar ambigüedades y hacer claros los mensajes (...) en donde un problema puede surgir, en donde la comunicación, claridad y diversión pueden ayudar a sobrepasar una confrontación dificultosa, allí se desarrolla el ritual, la ceremonia y el teatro." (173)

7.15. PRINCIPALES EXPONENTES DEL TEATRO ANTROPOLOGICO Y SUS PROPUESTAS ARTISTICAS Y COMUNICATIVAS.

7.15.1 CONSTANTIN STANISLAVSKI.

Stanislavski, uno de los maestros de mayor importancia dentro del teatro contemporáneo, ha dirigido su labor hacia el desarrollo de todas las posibilidades técnicas y psicológicas en el actor para que éste no se convierta en un medio "representador de ficciones", sino que a través del trabajo consigo mismo en todos los planos, sea capaz de crear una nueva realidad. De esta forma, Stanislavski señala que el actor y el teatro se convierten en la posibilidad

de hacer tangible lo que " pudiera suceder "; él parte de la idea de que a través de la capacidades físicas y psicológicas del hombre, es como se materializa y comunican emo ciones, energía, poder y sentimientos.

Para lograr esto, el actor debe prepararse árdua mente para crear esa realidad y hacerla verosímil, profunda e intensa. Stanislavski propone el concepto " como - si " que equivaldría a preguntarnos ¿qué haría YO Si me encontrara en tal o cual situación?. Esto permite tener un primer contacto con las " circunstancias dadas " que ro--- dean a un personaje para saber cuál es la manera lógica - que una persona sentiría o actuaría " si " le pasara lo que el autor plantea.

El " como si " provoca una atmósfera en donde el actor verdaderamente cree en lo que está sucediendo y esto facilita la comunicación con sus compañeros y el público.

Para llevar a sus últimas consecuencias el " como si", es necesario usar la imaginación y estar atentos a lo que sucede dentro de la escena y no afuera. Además, el actor debe concentrarse en el " aquí y ahora ", otra pro--- puesta de Stanislavski, de la acción. Un actor con los de más actores, con sus circunstancias y, por supuesto, con el úblico. Su objetivo debe ser crear, dar vida y movi---

miento a una realidad que fácticamente no existe... pero - que podría ser.

En el momento de estar en escena, es de primera - importancia comunicarse con el personaje del otro, hablarle a él y no a la persona que lo interpreta. Sólo esto permitirá la creación de " otra realidad " que se puede comunicar al público. Sin embargo, esto no significa que el actor deba actuar para el público, el actor debe vivir la escena y tomar al público como si se tratara de un " Objeto imaginario " que se encuentra en la escena y al cual se - tienen que comunicar en base a ese concepto. Esto implica que el contacto con el público sea indirecto e inconsciente, pero siempre mutuo: el público siempre devuelve emociones vivas y humanas si el actor se las proporciona. Actuar es como, cantar en un lugar donde no existe la resonancia. Es así, como " el público constituye para nosotros (los actores) la resonancia espiritual " (174)

Desde esta perspectiva, la relación con el público se plantea como ambigua porque hay que actuar para el espectador, pero como si no estuviera.

Para Stanislavski no es tarea fácil establecer comunicación en el teatro, para ello, señala, se requiere de

una disciplina inquebrantable que rebase, incluso, los mismos límites del teatro. El actor debe convertirse en una especie de " cazador de momentos ", sentimientos y emociones " para que pueda emplearlos en el momento en que el personaje así lo requiera. No se puede comunicar algo que nunca se ha experimentado. Por eso es tan importante el " como si ", ya que permite, a través de una combinación de experiencias e imaginación, crear una nueva vida que sólo es posible en el plano de esa otra realidad que se crea en el teatro.

Para lograr esta comunicación, Stanislavski nos habla de la idea hindú del " Prana " o energía interna que genera la vida. El centro de donde se supone emana la energía es el plexo solar. Stanislavski probó hacer ejercicios para comunicar su cerebro con esta parte cercana al corazón. El resultado fue que logró una comunicación de su parte racional con sus sentimientos, encontrando así un sujeto y un objeto para el proceso. Este concepto fue retomado más tarde por Grotowski y Eugenio Barba.

Con las premisas "aquí y ahora", " como si " y la creación de una nueva realidad, Stanislavski se acerca un poco a los objetivos psicológicos del drama ritual: un instante en que se vive con pureza, honestidad e intensidad - una realidad extracotidiana " como si " en verdad se fuera

un dios, un espíritu o una fuerza sobrenatural... pero, sobre todo, la posibilidad de transmitir estas emociones a un espectador de tal suerte que él también participe de la magia de esta otra realidad. Esta es la manera en que Stanislavski se acerca a las herramientas comunicativas del rito para deshacerse del anquilosamiento de una actuación falsa, mecánica o simplemente exhibicionista.

Así, Stanislavski apunta que sólo hay tres formas válidas de comunicación con el público:

- 1.- " Comunicación directa o indirecta con un objeto en escena o indirecta con el público.
- 2.- Comunicación consigo mismo.
- 3.- Comunicación con un objeto ausente o imaginario." (175)

Para lograr la comunicación, Stanislavski recalca la función de los medios no verbales, que además de las gestikulaciones, también señala la función de la mirada, pues es la que expresa las emociones más íntimas. Lo que obli-

(175) Stanislavski...op cit. 175.

ga al actor a sentir verdaderamente lo que necesita expresar, " irradiarlo ", como lo denomina Stanislavski. Para lograrlo, el actor debe someterse a un trabajo sumamente árduo, pero al mismo tiempo suave, el " como si " exige que se actúe con naturalidad extrema; sin violencia, para que la actuación no se vuelva mecánica y artificial e impida la comunicación.

A la posibilidad de creación continua y atenta, Stanislavski la denomina " Estado Interno de Creación". Es aquí en donde el actor debe emplar la energía interna para dar vida al personaje, creando así la verdad, anulando la artificialidad.

Todo esto, sin embargo, no sirve de nada si no se tiene un " super-objetivo " que permita que cada acción, que cada pequeño objetivo adquiriera significación y la obra en su conjunto tenga fuerza. "El propósito fundamental de estos ejercicios es establecer líneas fundamentales de dirección " (176)

Si bien el sistema psico-físico de Stanislavski es muy estricto en cuanto a la necesidad de una conciencia siempre atenta, también concede gran importancia a la " re

(176) Stanislavski...ibid.p.175.

gión del Subconsciente", pues es ahí en donde nacen todas las emociones, sentimientos en su estado mas puro y espontáneo. Así, un manejo consciente de la posibilidad de generar emociones constituye la técnica más depurada, "El Estado Interno de Creación" más excelso al que se pueda aspirar desde el punto de vista de Stanislavski.

El sistema de la Psíco-técnica abre nuevos caminos de expresión para un teatro que ya se encontraba anquilosado bajo las ortodoxias del teatro griego e italiano. La propuesta de Stanislavski ofrece al actor la posibilidad de mantener vivo y en movimiento su instrumento de trabajo: él mismo, permitiéndole "... que tenga la ductibilidad de establecer tantas técnicas como intérpretes hay en el mundo, conciente de que como intérprete desarrollaré mi propia técnica capaz de hacerme percibir y proyectarme al mundo desde mi propia esencia, cuando sepa hacer uso de -- las herramientas para descubrirme a mí mismo" (177)

Así el actor adquiere un compromiso mucho más profundo con su público que los actores ya estrictamente mecánicos o sin una técnica o simplemente exhibicionistas.

Este profundo análisis de las posibilidades de creación artística del actor, sin duda establece un punto

(177)

Nicolas Núñez. TEATRO ANTROPOCÓSMICO Ed. Gaceta.
primera edición. Méx. 1965

de partida sumamente importante para el teatro contemporáneo, que ya no se dedica tanto a divertir al público sino a tocar el corazón del ser humano a través de la elaboración de nuevas realidades que apelan a recursos que no son nuevos en el curso de la creatividad humana pero que de alguna forma, estaban perdidos en el oscuro universo de complejidades que no permiten acercarse a la esencia de los sentimientos, las circunstancias y las emociones que hacen que la imaginación esté siempre viva y en constante mutación.

"... quizá nadie ha analizado en el mundo con tanta minuciosidad como Stanislavski, con tan amorosa delectación, con tan certera y experimentada visión, así como con tanta autoridad intelectual, el proceso psicofísico de la creación artística del actor". (178)

7.15.2 VSEVOLOD MEYERHOLD.

Hablar de Meyerhold es hablar de un artista, cuyo arte fue el teatro. Para él la esencia y el valor del arte representacional radicó en lo estético de la puesta en escena, ya que tanto la escenografía, la música, la co-

(178) Gorostira Celestino. INTRODUCCION a la edición de 1954. un actor se prepara Diana. Méx. P. 11

reografía como el vestuario son parte importante dentro de la acción dramática. Todo tiene un lenguaje propio, pero es necesario que todo se desarrolle dentro de un todo armónico.

Meyerhold criticó severamente el naturalismo imperante en su época, donde hasta el detalle más insulso era tomado en cuenta y, por ende, se distraía la atención del espectador del mensaje dramático.

Para Meyerhold una correcta puesta en escena no debe hacer creer al espectador que está en la vida real; el público debe estar siempre consciente de que está asistiendo a una representación. Y para lograrlo, Meyerhold propuso una estilización de la puesta en escena. " Estilizar significa exteriorizar la síntesis interior de una época o de un acontecimiento con la ayuda de todos los medios posibles; se trata de reproducir los caracteres específicos escondidos que encierra una obra de arte " (179).

La propuesta teatral de Meyerhold fue conocida como " Convención Consciente ", que busca eliminar las barreras entre el público y la escena, retomando el principio religioso popular del teatro que permitía la armonía

(179) Meyerhold Vsevolod. TEORIA TEATRAL. Ed. Fundamentos Madrid. 1986. P: 30

entre la imaginación tanto del actor como del público. Ante esto, Meyerhold se convirtió en uno de los primeros teóricos teatrales en mencionar la vuelta al rito como una posibilidad de hacer más auténtico el proceso de comunicación en la escena. Es Meyerhold, pues, pionero en señalar la necesidad de que el público ya no sea pasivo, sino que participe con su imaginación en la elaboración de la obra.

Pero Meyerhold no apunta en crear un " teatro de la ilusión ", sino más bien de resucitar las formas del teatro antiguo adaptándolas con simplicidad a lo moderno para acoger la diversidad de obras y estados de ánimo modernos. El retoma con bastante entusiasmo las ideas del teatro japonés, porque admira el hecho que los decorados de una representación no están dados solamente por la escenografía, sino también por los gestos y los movimientos de los actores. La danza es sumamente importante en este nuevo lenguaje del escenario, y Meyerhold cita a " La Desconocida " de De Block para hacer patente este hecho:

"¿No es verdad que el cuerpo, sus líneas, sus gestos armoniosos, cantan por sí solos de la misma manera que los sonidos?" (180)

(180) MEYERHOLD Ob cit. P. 64

De esta suerte, nos encontramos ante una representación en donde cada elemento funciona apelando a la plasticidad; donde a pesar de conseguir un completo ambiente de irrealidad, se sentía un extraño nexo con la escuela naturalista y esto porque Meyerhold propuso hacer un teatro estilizado y expresionista, con actores y staff proveniente de la escuela naturalista. Lo cual se tradujo en una revolución que influyó muchísimo no sólo en el teatro ruso de -- principios de siglo, sino en el teatro que se hizo poste---riormente en todo el mundo.

La clave para lograr un teatro donde el público participara más activamente en la obra fue la participación interpretativa, a través de la necesidad de emplear la imaginación. "El teatro naturalista, señala Meyerhold, parece privar al público de este poder de soñar y de completar la obra que tiene cuando está escuchando música" (181). Para él, el teatro es mucho más que una mera ilustración de las palabras del dramaturgo, aunque de él sí dependa en gran medida el que se hagan nuevas propuestas en escena al exigir que se comuniquen otro tipo de experiencias y de emociones.

Meyerhold dedicó la mayor parte de su vida a la

[181] MEYERHOLD Ibid. p. 36

enseñanza y con el trabajo cotidiano con sus alumnos fue perfeccionando su propia teoría teatral, cuyas bases están en la comunicación y si ésta era defectuosa en cuanto a autor, director y actor, jamás podría lograrse una comunicación.

Para lograr establecer el proceso de la comunicación, Meyerhold nos legó el siguiente concepto: " Teatro - Triángulo " que es un tipo de representación donde el espectador percibe el arte del autor y del actor a través de los ojos del director. Y por otra parte, tenemos al " Teatro de línea recta ", donde el actor ya no depende del director para expresar sus sentimientos al espectador; se trata de una representación en donde hay una libertad de comunicación entre el director, actor y espectador.

Para Meyerhold el teatro no existe si se limita a la expresión; es fundamental que se establezca un proceso comunicativo con el público a través de la retroalimentación de la imaginación.

Al igual que los demás exponentes de las corrientes teatrales que aquí citamos, Meyerhold precisa que el actor debe olvidarse de los aspavientos de los actores exhibicionistas y enseña a sus alumnos el valor del silencio como herramienta para estremecer al público. Y además, enseña que las palabras no deben corresponder a las acciones, sino

que el cuerpo puede hablar con su propio lenguaje (ver kinesis y proxemia). Este lenguaje hay que educarlo y para ello " es necesario, pues, un diseño de los movimientos escénicos para situar al espectador en la situación que el - consienta adivinar las emociones de los personajes " (182).

Meyerhold, como discípulo de Stanislavski, pone especial interés en la labor kinésica del actor. Para él, el actor debe adueñarse de sus movimientos, irradiando en todo momento sensaciones alegres y positivas aun cuando en escena deba morir.

Estos movimientos deben estar totalmente desvinculados de la copia de la realidad; deben tener un estilo propio, y deben permitir que todos se admiren de ellos, incluyendo al actor.

Meyerhold es el primer teórico en señalar que se puede prescindir de todo en la puesta en escena, incluyendo el texto, pero jamás del movimiento, de un movimiento - consciente. Sobre este punto, Meyerhold nos deja otra herencia, llamada por él como la " Biomecánica " que es el lograr esta conciencia en los movimientos. En su escuela se efectuaban numerosos ejercicios que pretendían mostrar (182) MEYERHOLD Ibid, p. 52.

a los alumnos la naturaleza racional y natural de los movimientos. Sólo así será posible llevar a sus últimas consecuencias la expresividad corporal, de tal suerte que el actor supiera exactamente que estaba diciendo con tal o cual movimiento.

A este respecto lo cómico tiene un lugar importante en el teatro, pero al nivel de lo grotesco; por este último debe entenderse lo que es tosco y que se enfrenta desenfada damente a la vida: con alegría, ironía y capricho. Lo cual implica una realidad estilizada, aunque no completamente inverosímil. Lo grotesco es método de síntesis, pues re-crea la plenitud de la vida..." es mezclar los opuestos y acentuar con intención las contradicciones. El único efecto que cuenta es el imprevisto, el original." (183)

Lo grotesco es la posibilidad de hacer que lo cotidiano parezca increíble y no natural, logrando profundizar en la realidad a través de su representación.

Con lo anterior, Meyerhold nos ofrece un teatro en donde lo rescatable es hacer inverosímil lo real, obligando al espectador a " desdoblarse " contemplando la escena, todo está basado en la oposición entre lo esperado y lo inesperado; entre fondo y forma.

(183) MEYERHOLD Ibid. p. 60.

El teatro, de Meyerhol funciona alejado de la realidad, sin ilustrarla ni copiarla y creando un mundo que, fuera del espacio escénico, sería inaceptable, pues sólo a través de la interpretación es posible la existencia de ese mundo que plantea.

Trabajador consciente, enamorado de su búsqueda, Meyerhold planteó las bases sobre las que posteriormente se cimentaría todo un trabajo de experimentación acerca de la vuelta a los orígenes del teatro para poder obtener resultados más positivos y creativos: el Teatro Antropológico. De él se ha retomado la importancia del movimiento, de la música, de la plástica como valiosas herramientas para lograr un acercamiento más maduro e intenso con el espectador. En otras palabras, Meyerhold se plantea como uno de los primeros y más importantes teóricos en buscar una metodología que permitiera comunicarse verdaderamente con el espectador.

7.15.3 ANTONIN ARTAUD.

Antonin Artaud, más que un director, escritor y teórico del teatro, es un "místico" del teatro. Toma al teatro como el instrumento alquímico que logra revivir a las conciencias dormidas. El teatro válido para Artaud es oscuro porque es libre, desata conflictos, desencadena posi

bilidades... es la realización de los sueños. Es aquel teatro que libera al subconsciente de la audiencia, por ello, - Artaud desdeña al teatro que vive soguzgado por la palabra, y considera al lenguaje corporal algo inferior; esto último es para él un teatro limitado que no sabe aprovechar la gama de posibilidades que el cuerpo ofrece en su lenguaje.

Artaud se remite al teatro balinés, verdadero, para él, que no está al alcance del dominio del pensamiento cotidiano. El teatro balinés es alucinante por el manejo que se hace de la danza, del canto y de la pantomima, así como del diálogo. Artaud se siente fascinado por este teatro porque " el drama no se desarrolla entre sentimientos, sino entre - estados espirituados, dosificados y reducidos a gestos, esquemas. En suma, los balineses realizan con el rigor más extremado, la idea del teatro puro donde todo, concepción y -- realización, vale y cobra existencia sólo por su grado de objetivación en escena"⁽¹⁸⁴⁾!

El valor de esto, radica en la eliminación de palabras y se buscan otros medios para expresar un mensaje y comunicar no sólo emociones, sino también situaciones extra-co- tidianas que revitalizan la espiritualidad del hombre y le - devuelven su capacidad de no sentirse solo "mortal", sino, - parte de un plan divino, fuera de la banalidad de la rutina- / ¹⁸⁴ ARTAUD, ANTONIN. El teatro y su doble. Ed. Hermes. Méxi- co. 1987. p. 59.

diaria:" en última instancia, no hay nada más sorprendente en este espectáculo semejante a un rito que uno podría profanar que esta impresión de una vida superior y prescrita" (185).

Es esta característica lo que lo eleva sobre un -- teatro occidental, preocupado por el pasatiempo y la diversión. El teatro balinés es la posibilidad de participar en una ceremonia sagrada, donde no hay cabida para suponer que lo que se presenta es ficción, gracias a la intensidad y al excelente manejo que se hace de la danza, del gesto, de la música y el canto... es un teatro que maneja conceptos sumamente abstractos y elevados, haciéndolos comprensibles sólo gracias a la armonía de la puesta en escena y que, fuera de esa acción representativa, carece de sentido. Es un lenguaje antiguo que recupera su calidad innovadora al compararlo con la evolución del teatro occidental dialogado, el cual sólo considera al gesto como un accesorio del lenguaje teatral y no un signo o un símbolo mismo de la naturaleza, como una especie de "nostalgia" por otra cosa; "...una suerte de estado mágico donde las sensaciones se han hecho tan sutiles que el espíritu se complace en frecuentarlas". (186)

(185) ARTAUD. Ob. cit. p. 65

(186) ARTAUD Ibid. p. 71.

Y ante el éxtasis que puede producir este tipo de teatro, Artaud se pregunta ya no en qué momento perdimos - los occidentales la capacidad de seres mágicos, sino de - qué manera podemos recuperar esta magia teatral.

El propone reducir la importancia del texto y sustituirlo por la puesta en escena, es decir, el lenguaje - nuevo y contundente del gesto, del vestuario, de la danza y del canto... la materialización de la palabra.

Pero no se trata de convertir a los objetos en - pensamientos, sino de que toda la puesta en escena logre - "hacer pensar". Se trata de preguntarse si la puesta en escena "... puede tentar al espíritu a adoptar actitudes profundas y eficaces desde su propio punto de vista". (187)

El teatro, para trascender, debe romper la barrera de la cotidianeidad y plantearse ciertas "verdades secretas", como él las llama. rescatar al teatro de la vanalidad de los conflictos morales, sociales y psicológicos; devolverle sus posibilidades místicas, no tanto a partir de la palabra, sino a través de un manejo magistral del - signo teatral: evocador, etéreo: "Cumplir esto, unir el - teatro a las posibilidades expresivas de las formas, y el

(187) ARTAUD Ibid. p. 78.

el mundo de los gestos, ruidos, colores, movimientos, etcétera, es devolverle su primitivo destino, restituirle su aspecto religioso y metafísico, reconciliarlo con el universo". (188)

No se trata de eliminar por completo a la palabra, sino de colocarla donde debe ir, sin cargarle todo el peso de la representación, porque si no es así, ¿Para que sirve la representación?. Las palabras muy bien pueden comunicarse solas, sin ayuda del movimiento corporal, de la gesticulación. Se trata de formar una armonía espacio-temporal... una "poesía del espacio" donde exista una relación mágica entre la naturaleza del hombre y su espíritu: " La puesta en escena es instrumento de magia y hechicería; no reflejo de un texto escrito, mera proyección de dobles físicos que nacen del texto, sino ardiente proyección de todas las consecuencias objetivas de un gesto, una palabra, un sonido, una música y sus combinaciones". (189)

Es por ello que Artaud propone una ruptura total, una hecatombe que se deshaga de una vez por todas del dogmatismo y estaticidad de las llamadas " Obras maestras ", ya que su existencia sólo encadena a las formas preestablecidas y elimina toda posibilidad de realizar un cambio de fondo en la estructura teatral.

(188) ARTAUD Ibid. p. 79.

(189) ARTAUD Ibid. p. 82.

Las obras maestras ya tuvieron su momento: son buenas sólo para el pasado. "Tenemos derecho a decir lo que ya se dijo una vez, y aún lo que no se dijo nunca, de un modo personal, inmediato, directo, que corresponda a la sensibilidad actual y que sea comprensible para todos". (190)

No se trata de cambiar la civilización para que el teatro cambie sino, por el contrario, cambiar el teatro para que éste sea capaz de influir en la vida misma.

La propuesta concreta de Artaud es su Teatro de la Crueldad, como un camino para recuperar nuestra necesidad por el teatro. Este tipo de evento no pretende descuartizar a alguien sobre el escenario. Se trata más bien, de "... la crueldad mucho más terrible y necesaria que las cosas puedan ejercer sobre nosotros. No somos libres. Y el cielo se nos puede caer encima. Y el teatro ha sido creado para enseñarnos eso ante todo". (191)

Evocar imágenes sobrenaturales, situaciones que involucren al espectador en una realidad nueva, más sublime, donde no se plátique una historia psicológica o moral, que no se copie la vida, sino que se intente "comunicar con las fuerzas puras". (192) Para lograrlo, Artaud propone -- una serie de modificaciones a la estructura tradicional: en

(190) ARTAUD Ob Cit. p. 83

(191) ARTAUD Ob cit. p. 89

(192) ARTAUD Ob cit. p. 91

primer lugar, ser un poco " grosero " con el espectador para captar su atención. " Por eso en el teatro de la crueldad -señala Artaud- el espectador está en el centro y el espectáculo a su alrededor ". (93)

La sonorización es sumamente importante en este tipo de teatro. Para hacerla realmente impactante, se toma en cuenta la calidad vibratoria de los ruidos, gritos y sonidos en general, y luego su significado como símbolos de este nuevo lenguaje teatral. Asimismo, las cualidades expresivas de la luz son ampliamente utilizadas en esta propuesta teatral, para crear ambientes sugestivos que logren influenciar al espectador.

En esta acción, el gesto tiene un poder decisivo, porque es un símbolo vivo, en movimiento, irrepetible. Es la posibilidad de crear la historia a través de un lenguaje estrictamente corporal, que cautive al espectador: " quien haya olvidado el poder de la comunicación y el mimetismo mágico del gesto, puede instruirse otra vez en el teatro, -- pues un gesto lleva su fuerza consigo, y porque hay además seres humanos en el teatro para manifestar la fuerza de un gesto ". (194)

El problema del teatro actual, comercial, es que,

†193 ARTAUD Ob cit. p. 91
(194) ARTAUD Ob cit. p. 90

dado su carácter psicológico y cotidiano, no logra superar a la realidad, y por ende, pierde adeptos, los cuales, según Artaud, buscan la crueldad... una crueldad que es --- "... el espíritu de la anarquía profunda que es la base de toda poesía". (195)

Artaud es un punto de ruptura, clave para la --- transformación del nuevo teatro: un teatro que confronte al espectador con su propio espíritu; confrontación que, en un mundo acostumbrado a la evasión, resulta dolorosa... cruel, por la magnitud de su magia. El actor se convierte, en el teatro de la crueldad, en la posibilidad de exteriorizar las fuerzas interiores y de ser símbolo de las fuerzas de la naturaleza, del exterior... una especie de identificación con las fuerzas de los ritos mágicos antiguos.

Su propuesta es, pues, resucitar esa magia del antiguo rito, donde el espectáculo se dirija tanto al espíritu como a los sentidos, a través de un movimiento a la vez sensual e intelectual, logrado a partir de sonidos de determinada calidad vibratoria, gestos, cantos y danzas... - conjugación de elementos que recuperen para el teatro todo el misterio y la magia de la crueldad del teatro-rito antiguo, romper con la sujeción del teatro al texto a través del nuevo alfabeto en el espacio" se trata pues, para el teatro -apunta Artaud en su primer manifiesto del Teatro - (195) ARTAUD Ibid p. 101

de la Crueldad - de crear una metafísica de la palabra del gesto, de la expresión para rescatarlo de su servidumbre a la psicología y a los intereses humanos". (196);

Se trata, entonces de poner alerta a los sentidos de hacer más susceptible nuestra percepción para que sea - espejo de la magia y de los ritos.

Esto implica, por supuesto, un replanteamiento - del hombre mismo, viéndolo ahora desde un punto de vista más metafísico y también más poético, pleno de trascendencia y de imaginación, donde se lleve a cabo la creación en términos reales de una nueva realidad donde el hombre - forme parte del cosmos, entre el sueño y la vigilia.

Claro que esto no significa que el teatro de la Crueldad de Artaud se aboque a estudiar las preocupaciones cósmicas. Se trata que todo el espectáculo, la puesta en escena (luces, vestuario, gestos, música, etc.) conduzcan al espectador por el camino hacia esas sensaciones del rito ancestral.

Quizás el planteamiento más importante para llevar a cabo esto es la supresión de las barreras entre espectador y la escena, incluso, la desaparición del escena-

rio habitual, con su tarima y telón. Sustituyéndolo por granjas y cobertizos, eliminando la butaca y colocando al público al centro de la acción, la cual se llevará a cabo en los cuatro puntos cardinales de la sala. Esto replantea también los movimientos dentro del espacio escénico y el empleo de la luz como un elemento dramático sumamente importante, intensificando las acciones de los actores y sirviendo, asimismo, como símbolos que logren comuver con su intensidad al público.

El decorado en el Teatro de la Crueldad no existe; los actores con su lenguaje, darán las pautas para imaginarlo, aunque emplearán algunos objetos como las másccaras para subrayar lo que se desea expresar.

Y en esa expresión, el actor es de primordial importancia. De sus cualidades para interpretar la realidad mágica de la crueldad depende el éxito de la representación. Este actor no ensayará obras previamente escritas, sino que, en base al espacio escénico, se desarrollarán los temas, todos ellos basados en la crueldad, ya que, según Artaud: " En nuestro presente estado de degeneración sólo por la piel pueden encontrarse otra vez la metafísica en el espíritu ". (197);

(197); ARTAUD Ibid p. 112.

7.15.4 JERZY GROTOWSKI.

Hablar sobre el trabajo de Grotowski no es tarea fácil. Su trayectoria abarca casi treinta años de constantes innovaciones dentro y fuera del campo teatral, de tal forma que en el momento en que el mundo empieza a entender lo que Grotowski se pone dentro de una fase él ya ha evolucionado hacia otra. Así es que trataremos de esbozar los elementos que consideramos más sobresalientes.

Grotowski inició en los años 60's una de las revoluciones teatrales más significativas de nuestro siglo. -- Sin embargo, a pesar de que despertó inquietudes que sacudieron los fundamentos mismos del arte escénico, hay que verlo en contexto con la línea de importantísimos dramaturgos-directores-teóricos que le precedieron. Uno de los nombres que sirvieron como principal fuente de inspiración para la obra de Grotowski, es Juliusz Osterwa (1887-1946), actor, director y maestro polaco como Grotowski. Osterwa creó en 1919 el teatro de estudio experimental "Reduta", - el cual constituyó la primera comunidad estable de experimentación teatral en occidente. Osterwa tuvo la preocupación de crear no sólo un centro de producción escénico, si no también de investigación y enseñanza. Como sucede ahora con los talleres, laboratorios de Grotowski, Brook y Barba. A dicha escuela se invitaban especialistas de dis-

ciplinas afines al teatro para enriquecer el oficio de sus actores. Osterwa paetía de la convicción que el teatro es un proceso inter-humano artísticamente condicionado: "La -proximación de Osterwa al teatro estaba basada en la idea de que su misión es, sobre todo, espiritual, educacional y moral. El trabajo en el teatro debe estar basado en la ética individual de actores y directores; de toda la gente involucrada en la creación teatral, incluyendo a los espectadores. Las éticas individuales deben ser reforzadas por el grupo; el grupo debe fortalecer al individuo. La creatividad, tanto del individuo como del grupo debe ser orientada hacia el público, el bien común y el nacional."¹⁹⁸)

Osterwa también fue de los primeros directores -- europeos en trabajar el entrenamiento actoral como un proceso independiente del ensayo. Además, en sus montajes experimentó con la participación del público.

En sus escritos se encuentra la idea de un "teatro-monasterio", en el cual se trabaja intensa y sacrificadamente el "actor-monje". Ahí la labor artística servirá como vehículo para mejorar moralmente al individuo y en donde la creatividad grupal cumplirá una función social.

(198) Findlay, Robert y Filipowicz, Halina. Grotowski's Laboratory Theatre. Disolution and diaspora. Rev. "The Drama Review" vol. 30. otoño de 1966.

Las propuestas de Osterwa no gozaron de gran trascendencia en parte porque no contaban con los medios de comunicación masiva como en la actualidad.

Para 1959, Grotowski crea su Laboratorio Teatral, en donde pone en práctica las teorías que en pocos años marcarían profundamente el teatro occidental. Grotowski desea descubrir el ser humano como ente expresivo y la relación actor-espectador.

El intérprete de Grotowski es un ser que se desnuda ante sí mismo y ante los demás para así mirarse sinceramente y deshacerse de los obstáculos que limitan su expresión. Nunca antes en la tradición occidental había existido un actor tan sacrificado y consciente de las posibilidades expresivas de su cuerpo. Nunca antes se había cuestionado de tal forma a la esencia teatral para descubrir que aquello que la distingue de cualquier otra forma de expresión artística.

A lo largo de los 60's, Grotowski produce una serie de obras que materializan sus propuestas teóricas con éxito total. Los actores trabajaron de tal forma sus "instrumentos corporales" que el impacto sobre el público, acostumbrado a una interpretación distanciada y artificialmente estilizada, es total. Así quedó plasmado en un escrito del

crítico Josef Kelera, acerca de la actuación de Ryszard - Cieslak en " El Príncipe Constante " (1965).

"Una especie de iluminación psíquica emanaba del actor. No puedo encontrar otra definición. En los momentos culminantes de su papel. Todo lo que es técnica se encuentra iluminado desde dentro, con una luz imponderable en el sentido literal. El actor puede levitar en un momento dado... Está en estado de gracia. Y alrededor de él, este "teatro cruel" con sus blasfemias y sus excesos se transforma en un teatro en estado de gracia." (99.)

En 1968, Grotowski publicó " Hacia un Teatro Pobre" en el cual expone su "nuevo testamento". En las primeras páginas, describe su concepto de lo que debe ser el arte: " (Es) un proceso en el que lo oscuro dentro de nosotros mismos se vuelve transparente. En esta lucha con la verdad íntima de cada uno, en este esfuerzo por desmascarar el disfraz vital, el teatro, con su perceptividad carnal, siempre me ha parecido un lugar de provocación. Es capaz de desafiarse así mismo y a su público, violando estereotipos de visión, juicio y sentimiento; sacando más porque es el reflejo del hálito, cuerpo e impulsos internos del organismo humano. (200)

(199) Grotowski, Jerzy. HACIA UN TEATRO POBRE. ED. S. XXI. MEX. 1987. 14ª edición. P. 79.

(200) Grotowski. op cit. P. 16.

Esto deja entrever una afinidad con el " Teatro - Cruel " de Artaud, un teatro que desafía, que desenmascara, que sacude conciencias tranquilas. Pero, si un teatro va a intentar eso, entonces las personas que lo hacen deben someterse a los mismos procesos, trascendiéndolos.

En la medida en que el intérprete se deshace de sus resistencias corporales y psíquicas estará en disposición de " sacrificarse " ante el público. El énfasis no se encuentra en la acumulación de técnicas que incrementarán la habilidad del actor, sino en la eliminación de los obstáculos que impiden una libre comunicación con el espectador. Este sacrificio sólo es posible con un trabajo riguroso y metódico que se lleva a cabo en el entrenamiento. De esta forma, Grotowski es el primero, después de Osterwa, en aplicar en occidente el concepto de un actor que se entrena diariamente. Esto para lograr, el punto central del teatro, según el director polaco, el Encuentro entre seres humanos: " ... el teatro es un acto engendrado por reacciones humanas e impulsos; por contactos entre la gente. Es a la vez un acto espiritual y biológico(...) El arte -- (...) es la experiencia que surge cuando nos abrimos hacia los otros, la que nos confronta con ellos a fin de entendernos a nosotros mismos". (201)

(201) GROTOWSKI Ob cit. p. 52-53

"La actuación del actor es una invitación para el espectador que desecha los compromisos, porque exige la revelación, la apertura, la salida de sí mismo como un contraste a la cerrazón vital ". (202)

Grotowski establece desde un principio lo que para él significa la esencia del fenómeno teatral: encuentro, apertura sincera' indagación, eliminación de obstáculos -- que impiden la comunicación, articulación disciplinada de signos actorales, creatividad colectiva. Estas son premisas que de una forma u otra acompañarán al director polaco a lo largo de su trayectoria.

En 1970. Grotowski sorpresivamente dejó el teatro, abandonó esta actividad para indagar la forma y las formas de interacción humana. Continuó su labor en el Teatro Laboratorio con la llamada " Fase Parateatral" cuyo objetivo era la búsqueda de una " Cultura Activa ", es decir - " ...la búsqueda de y la exploración en práctica de las ... condiciones en que un hombre actuando al unísono con otro podría actuar sinceramente y con su ser total, así liberando la potencialidad de su personalidad y realizando sus necesidades creativas. (Esto constituye una) forma de arte más allá de la división tradicional entre observador y - persona activa, el hombre y su producto, creador y receptor".(203)

(202) GROTOWSKI Ob cit. p. 214

(203) KOLANIKIEWICZ, LASZEK. On the road to active culture. Wrocław 1979 p. 7

Para Grotowski ya no es suficiente la producción de obras teatrales; sus inquietudes ahora le hacen realizar "un viaje que se alejaba del teatro para acercarse a las raíces de la cultura; a la comunicación y percepción esencial". (204)

Para realizar este proyecto, Grotowski convoca al público especializado a efectuar un " retiro " en donde se explora libre y creativamente las posibilidades de interacción humana, en donde al paso del tiempo, las personas liberaban de sí mismos la más elemental y simple expresión inter-humana.

Las actividades desarrolladas en los encuentros van desde correr durante la noche en un bosque, sensibilización corporal, canciones, "terapias actorales" y en general, actividades encaminadas a desprogramar a los participantes de su comportamiento rutinario y abrir en ellos nuevos canales de percepción.

Para 1984, se disuelve el Teatro Laboratorio, aunque ya había iniciado otro trabajo, conocido como "Teatro de las Fuentes". Para este nuevo trabajo realizó varios viajes a distintas partes del mundo para buscar las técnicas ; KOLNIKIEWICZ. Ob cit. p. 1

cas representacionales de "fuene u origen". Con un grupo multinacional de 36 personas, Grotowski viaja a Haití, la India, Africa Occidental y a México, en donde establece con tacto con la comunidad Huichol. Pero, qué son las "técnicas de origen". "Son esos medios utilizados en varias -- culturas para arrancar ciertos aspectos específicos de acul turación que nos impide ver al mundo de una forma primaria (...) (son) técnicas de origen, arcaicas o nacies, que nos regresan a los orígenes de la vida, para dirigir, decimos, la percepción primaria a experiencias orgánicas y primarias de vida ". (205)

Habla de la programación que nos imponen los modelos culturales que nos obligan a ver la realidad á través de conceptos y prejuicios. Tal y como proponen las filosofías orientales. Grotowski hace un llamado a la búsqueda de una percepción directa de la realidad "tal cual es", eliminando la división sujeto-objeto. Y la relación existente con el teatro trasciende a lo que sucede sobre el escenario para repercutir sobre la vida cotidiana. Está convencido de que las distintas técnicas representacionales no sólo auxiliarán al intérprete, sino que pueden ofrecer al ser humano nuevas formas para comunicarse entre sí de una manera "primaria". Con esto no se refiere a una comunicación primitiva, sino a un intercambio sincero que repercute (205; FILIPOWICZ, FINDLAY "Teatro Laboratorio de Grotowski" Revista The Drama Review Vol. 30 No. 3 p. 204-205.

sino a un intercambio sincero que repercute en una convivencia armoniosa y creativa.

Joseph Chaikin, colaborador de Grotowski, considera que el principio guía es la búsqueda de un "vocabulario de emociones que serían comunes a toda naturaleza humana - por encima de la cultura" (206),

En 1982, es implantada la ley Marcial en Polonia y Grotowski decide emigrar, primero a Dinamarca para continuar su " Teatro de las Fuentes " con Barba y después a Italia para establecer el " Centro di Lavoro Europeo di Jerzy Grotowski ". Y también viaja a la Universidad de Irvine, California para impartir algunos talleres y dar inicio a otra fase: " Drama Objetivo ".

En esta etapa se acerca de nuevo a la actividad teatral no como productor sino como maestro de una serie de disciplinas recopiladas en el Teatro de las Fuentes para ser integradas al entrenamiento del intérprete.

" Drama Objetivo " es el término que usa para designa " aquellos elementos de los rituales antiguos de varias culturas que tienen un impacto preciso y, por lo tanto, objetivo en los participantes, muy aparte del significado

do puramente teológico o simbólico. (Su intención) es de -
aislar y estudiar tales elementos de movimientos representa-
cionales, bailes, cantos (...) ritmos y usos de espacio". (207)

Los efectos de estos elemetnos son " objetivos " en la medida en que están basados en sistemas psicológicos o arquetípicos:

"Los latidos del corazón, patrones de respiración, ciertos niveles y progresiones precisas de sonido, ciertos despliegues faciales, posiciones de cuerpo y manos y movi-
mientos constituyen para Grotowski un sistema representacio-
nal intercultural y universal". (208)

Schechner ve a la fase de Drama Objetivo como una integración realizada por Grotowski del Teatro y del Parateatro. Inclusive podría observarse el clásico modelo dialéctico, donde el Teatro Pobre es la hipótesis, el Parateatro es la antítesis y el Drama Objetivo es la síntesis. - Además desde la perspectiva del proceso ritual, Schechner - considera que el drama objetivo ofrece la fase constructiva-reintegrativa que no existía en la etapa parateatral.

En los últimos años, Grotowski enfatiza que para -

(207) FILIPOWICZ Op. Cit. p. 222.

(208) SCHECHNER Between Theatre... Op. Cit. p. 226.

él " El Arte Dramático es un vehículo para el desarrollo individual " y que su vocación " no es salvar un arte, si no más bien ayudar a un ser a realizarse " a través de un trabajo basado en el rigor y la precisión". (209)

(209) Folleto " Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski " publicado por el Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, Italia. 1987.

7.15.5 BERTOLT BRECHT.

"Quien quiera reflexionar sobre el teatro y sobre la propia revolución irá a parar fatalmente a Brecht". (210.) Esto opina Roland Barthes. La visión que Brecht tiene del teatro está peleada con la "magia" del teatro tradicional, que acaba por crear una nueva magia para el teatro de su tiempo... de nuestro tiempo.

Brecht fue un hombre que causó polémica más allá de su labor como autor, porque es ante todo, un enamorado del cambio. Y su teatro es fiel reflejo de esto, es un teatro de la transformación constante, tanto de todo lo que representa la obra y la puesta en escena como del mismo público.

Para lograrlo, Brecht apunta que es necesario crear un tipo de representación en donde ni el público ni el mismo actor, escenógrafos, coreógrafos, etc., se sientan lo suficientemente involucrados con la trama como para perderse en ella. Su compromiso es con la crítica de lo representado: valores, moral, circunstancias... etc.

Esta crítica, sin embargo, no es pasiva: el teatro -

(210) Barthes, Roland. Ensayos críticos. "Las tareas de la crítica brechtiana". Ed. Seix Barral. Barcelona, 1982. p. 101.

brechtiano representa a la sociedad y a la naturaleza humana como capaz de ser transformadas. Esto responde, naturalmente a una pasión personal de Brecht por la teoría psicológica marxista: el Materialismo Dialéctico.

Brecht afirma que la ciencia ha hecho al mundo profundamente transformable. Ha logrado que las relaciones entre los hombres sean mas oscuras que nunca y ha cambiado sus modos de relación y producción. Ante esta situación, es preciso adoptar una actitud crítica, la cual, hablando de teatro, se logra retomando todos aquellos elementos y personas que participan en la transformación del mundo, mostrándolos desde fuera para que el cambio sea consciente.

A simple vista pudiera parecer que se trata de un teatro estrictamente didáctico, pero no es así. Aunque en el evento teatral de Brecht parece no tomarse en cuenta la estética tradicional, él no pierde de vista que se trata de un arte y que su fin primario es entretener y divertir. El compromiso y reto de Brecht radica precisamente en lograr esa libertad de divertir instruyendo. El gozo del autor es mostrar a la sociedad con sus defectos y virtudes directamente extraídos de la realidad.

Ciertamente, este objetivo requiere para su realiza-

ción un cambio en las estructuras del teatro tradicional, don de la comunicación es muy primitiva y, a simple vista, imposi ble. Brecht señala lo siguiente, refiriéndose al público que asiste a una representación tradicional: " se dirá que es una asamblea de gente dormida (...) contemplan el escenario como en un estado de trance (...) ver y oír pueden ser actividades que pueden ser agradables; pero esa gente parece relevada de toda acción, como objetos que están siendo manipulados. Este estado de ausencia en el que se han sumergido y en el que pa recen estar entregados a sensaciones vagas pero profundas, -- se ahonda cuanto mejor es el trabajo de los actores, de modo que nosotros desearíamos que éstos fueran los peores intérpre tes posibles para que no se produjera esta situación que tan to nos disgusta". (211)

Es en este punto donde encontramos mayor discrepan-- cia entre Brecht y Stanislavski, el énfasis está puesto en el actor y en la identificación que este logre con su personaje.

Brecht rescata de Stanislavski, entre otras cosas, - el sentido de cualidad poética de una obra; el sentido de res ponsabilidad ante la sociedad; la actuación en equipo: la -- obligación de ser veraz; la representación de la realidad co-

(211) BRECHT, BERTOLT. Escritos sobre teatro. Vol. III. Ed. -- Nueva Visión. Buenos Aires. 1982. p. 118.
BRECHT Op. cit. p. 192

mo llena de contradicciones, etc. Este último punto es de los más importantes en el trabajo de Brecht". (La actitud crítica) sólo se logrará concentrándose en todos los aspectos poco consolidados, pasajeros, condicionados; en una palabra, en las contradicciones que existan en todos los estados que tienden a convertirse en estados contradictorios".

Este amor por las contradicciones también encuentra su origen en la visión dialéctica de Marx: solamente lo contradictorio, es susceptible de ser transformado. Lo inmutable, lo estático, está muerto. El cambio es necesario para que la vida continúe.

Esta postura hacia la labor del teatro implica que toda ilusión en la escena sea eliminada: los estereotipos, las situaciones totalmente armoniosas y felices, así como las extremadamente trágicas no existen. Y para proyectar este realismo y hacer palpable esta contradicción permanente en la vida, es necesario un trabajo a fondo de actuación y dirección.

Lograr que el público y los actores aprendan algo del personaje no es tarea fácil. Es fundamental que el actor no se convierta en el personaje porque, de lo contrario, corre el riesgo de compadecerlo y justificarlo, encubriendo sus

errores. El actor no debe apasionarse con su personaje ni con su circunstancia. Esto implica que deje del lado los cambios de voz, los estereotipos, la compasión, etc. Debe dar lugar a que el personaje evolucione por sí mismo dentro de su circunstancia, y debe tener sensibilidad social sin reemplazar con esto el conocimiento de las situaciones sociales y el constante estudio de ellas.

Se exige en el actor, además, un nuevo temperamento que no arrastre al espectador, sino que logre la gradación que exigen los personajes, las situaciones y los discursos en escena.

El actor debe ser una especie de "prestador de su cuerpo" que simplemente dé vida al personaje para ser representado y narrado en un tiempo y espacio determinados. Su actuación debe permitir que el espectador observe críticamente y se puedan descubrir las actitudes transformables. Para ello Brecht propone El Distanciamiento, una de las aportaciones más importantes. "Una representación distanciada, señala es una representación que permite reconocer el objeto representado, pero al mismo tiempo, lo hace ver como algo extraño". (212)

{ 212 } BRECHT. Ibid p. 134.

En el medioevo, por ejemplo, lograban este distanciamiento con el empleo de las máscaras. El teatro asiático -en especial el teatro No que tanto impresionó a Brecht - emplea también máscaras y la mímica. Este distanciamiento o V-Effekt, como lo denomina Brecht, evitaba que los espectadores experimentaran empatía con los personajes; esta sensación también es útil para los fines brechtianos, pero a otro nivel. Para el teatro antiguo, el distanciamiento permitía mostrar una -- realidad inmutable, llena de dioses y héroes ajenos a la ingenuidad de los "mortales". Pero el distanciamiento para este autor en turno, tiene otras posibilidades. Este concepto, el distanciamiento, parte de que todo es transformable, esto se logra, haciendo parecer extraño e inexplicable lo que se considera cotidiano, rutinario o familiar. Al crear esta "sorpresa" en lo que parecía normal, la realidad tangible que parecía inmutable después de tanto tiempo de no cambiar, de -- pronto se convierte en un objeto capaz de transformarse, capaz de inscribirse en el ámbito del "pudo haber sido así". A este respecto, Brecht apunta que el hombre "no tiene porqué seguir siendo tal cual es, sino como podría ser. No debemos tomarlo como punto de partida sino como meta". (213)

Este V-effekt debe estar perfectamente trabajado, de

Lo contrario puede caerse en un empobrecimiento del proceso teatral. Es preciso mostrar fríamente las emociones, las circunstancias y las motivaciones pero artísticamente. El actor, así debe narrar con imágenes vivas la historia de su personaje pero sin involucrarse con él. Dicha victoria debemos tratar una visión panorámica de los acontecimientos, de tal suerte que ésta parezca única e irrepetible pero, al mismo tiempo, mostrando que el personaje ya conoce el desenlace de la historia, y que sólo actúa como si contara en el presente algo que ya vivió de antemano. Esto permite incluir el "hubiera" en la historia para promover la actitud crítica de todos los que participan en la representación.

El actor, al leer por primera vez un texto, debe asumir una actitud de sorpresa y no de identificación, para no fabricar atropelladamente al personaje, sino ir modelando sus características conforme se vayan desarrollando los ensayos. Así, un personaje cobra forma definida sólo en a tanto establece determinadas relaciones con el resto de los personajes de la obra: "El actor llega a dominar a su personaje so analiza con sentido crítico sus diversas declaraciones, las de aquellas figuras que son su contraparte y la de los demás personajes de la pieza". (214)

Dentro del desarrollo del personaje el "gestus" es un elemento sumamente importante. El gestus o intención gestual es "todo un complejo, de gestos y ademanes de naturaleza muy variada que junto con expresiones verbales -constituyen - la base de una situación dada que está viviendo un grupo de - hombres y que determina la actitud total de todos los que participan en ese suceso (...) es también un complejo de gestos y expresiones orales que, al presentarse en un individuo, determina determinados sucesos (...) o simplemente la actitud subyacente de un hombre (por ejemplo: satisfacción o angustia). Un gestus define las relaciones entre personajes (...) y no puede entenderse y ni determinarse si no está contextualizado". (215)

Para definir el gestus de una obra, es preciso hacerse preguntas acerca de las intenciones comunicadoras y artísticas del autor, así como de la actitud de una época. Las respuestas pueden resultar contradictorias, pero es en el descubrimiento de estas contradicciones donde radica la vitalidad de una obra.

Evidentemente, todo este trabajo requiere de una minuciosa labor de dirección que facilite y le dé sentido al trabajo individual y grupal.

Brecht señala que un director debe tener en cuenta - que, cuando pone una obra en escena, está exponiendo una historia ante el público. Para ello cuenta con un texto, escena rio y actores. Lo más importante de la historia es el sentido, es decir, "aquello que tiene importancia desde el punto - de vista social". (216) Esto se descubre estudiando las características del autor y de la época en que la obra surgió. Si la pieza es de otra época, es necesario encontrar la manera en que puede interesar a la época actual.

El procedimiento fundamental para contar una historia adecuadamente se basa en la disposición escénica, o sea, en la manera en que se acomodan todos los elementos: escenografía, distancias y posiciones de los personajes con respecto a los otros y al todo; sus entradas y salidas, etc." La - disposición escénica - señala Brecht - debe narrar la historia con riqueza de matices". (217)

Dentro de la puesta en escena, la iluminación era vital para evitar involucramiento: una iluminación plena y muy intensa provoca que la gente no olvide que está presenciando una representación teatral.

(216) BRECHT Ibid. p. 66

(217) BRECHT. Ibid. P. 66.

A Brecht como director, le gustaba guiar suavemente a los actores sin manejarlos como instrumentos. Cuando buscaba algo en especial de un personaje, comenzaba a actuar la manera en que éste podría proceder, pero nunca terminaba de hacerlo; gozaba de desentrañar junto con todo el equipo los misterios de cada obra. Siempre tomaba en cuenta sus opiniones y hasta celebraba sus ocurrencias, subrayando la individualidad.

Ante todo, Brecht fue un hombre comprometido con su tiempo, con su lucha; fue un hombre preocupado por el hombre, enfrentándose a la disyuntiva de mostrarlo como algo comprensible o como algo transformable.

Finalmente, decidió mostrar al Hombre como transformable, perfectible y criticable... nunca como un ser sufrido y sufrible. Fue un hombre que poseyó "la virtud indiscutible del escándalo y del asombro". Y su sistema, conserva aún intacta la capacidad de asombro.

El trabajo de Nicolás Núñez retoma el concepto Brechtiano del "distanciamiento" ya que permite, a través del teatro, "reconocer la responsabilidad de nuestro compromiso como seres humanos frente a nosotros mismos y frente al mundo".{218/

EUGENIO BARBA

En este inciso nos interesa enfatizar el concepto que Barba aportó acerca del teatro como instrumento de comunicación, productor de relaciones inter-humanas.

A diferencia de Grotowski, Barba no se ha separado de la actividad escénica y continúa mejorando técnicas de entrenamiento a partir de una rigurosa investigación transcultural. Sin embargo coincide con su maestro en tanto que el teatro debe ser una rebelión contra los convencionalismos socio-culturales y un espacio para llevar a cabo encuentros entre seres humanos dentro de un marco artístico.

Barba parte de la premisa de que la "profesión del teatro - proviene de una actitud existencial es un único país transnacional y - transcultural" (219). Los integrantes del Odin Theatre, fundado en - - 1964 en Dinamarca, son personas de diferentes nacionalidades pero que - fueron rechazados de las escuelas de teatro tradicional y que además, tienen la inquietud de trascender las barreras que impiden un libre - intercambio creativo entre los hombres. De ahí la creación de un "Tercer Teatro" al margen del escenario convencional y que establece su - propia cultura de grupo, para tener las herramientas que le permitan - iniciar un trueque de experiencias.

(219) BARBA EUGENIO. Más allá de las islas flotantes. Ed. Gaceta, - UAM. Colec. Escenología, México 1986 p. 16.

Barba sistematiza un entrenamiento altamente disciplinado - con objetivos precisos: "En el proceso de aprendizaje (...) existe solo una posibilidad; encontrar los obstáculos que bloquean la comunicación y superarlos" (220). Aquí se concentra en el área psico-física - del intérprete con la finalidad de: "... establecer la comunciación -- con los espectadores a partir de una base completamente distinta de las de los teatros llamados de vanguardia o tradicionales. Queremos elaborar un lenguaje nuevo que instaure una nueva forma de contacto y desarrollar nuestras capacidades de apertura hacia los demás" (221).

Dicha apertura se lleva a cabo a través de producciones Teatra les, viajes a otros países para intercambiar técnicas y talleres. En sus giras a lugares tan distintos como Italia, Japón, Perú y el Amazonas, el Odín se propuso efectuar lo que denominan "Trueque" en la consciencia de que "Un hombre no puede encontrarse con otro Hombre sino es a través de algo; de aquí proviene la paradoja de la utilidad de las cosas aparentemente inútiles. El teatro como trueque está conectado -- con la utilidad del derroche (...) de la disipación de energía no usadas para producir cosas sino apra producir relaciones. El Odín no está buscando un "código" que permita comunicar, sino una situación que permita el contacto entre actores y público a pesar de sus diferencias y que fascine precisamente debido a las diferencias que los separan" (222)

Este trabajo se ubica dentro de lo que Barba denomina "Antró

(220) BARBA Ibid. p. 39 y

(221.) BARBA Ibid. p. 66

222 BARBA ib. cit. p 389

pología teatral" y que está inspirado en el Teatro de las Fuentes y de Grotowski.

A lo largo de las investigaciones, Barba propone una serie de principios que el intérprete o el actor puede tomar, enriquecer o -- descartar a manera de "consejos útiles" que le auxiliarán en el manejo de la energía en el escenario. Este manejo extracotidiano y "ficticio" parte de una creación artificial. En la medida en que el actor trabaja sus acciones con elevada precisión, logrará relacionarse más intensamente con el espectador. "El actor se da forma y da forma a su comunicación mediante la "Ficción"; modelando su energía (...) es en el momento en que la energía del actor consigue modelarse cuando se convierte - en algo que puede comunicarse, en algo público" (223);

Cuando el actor juega con sus tensiones y oposiciones corporales así como con su ritmo y velocidad, permitirá en el espectador -- una percepción distinta del cuerpo, así como del tiempo y del espacio. De esta forma, Barba no solo ve al teatro como un medio de comunicación, sino como un instrumento para abrir en el espectador nuevas formas de - percepción. Para el maestro italiano ese es el mejor regalo que le puede dar un actor a su público.

Pero para esto es necesario entrenar, entrenar arduamente: -
"... el ejercicio de comunicar, del ser capaz de hilar relaciones con el exterior, trabajando en libertad, en una situación en la que ya no -

se nos siente divididos entre la acción y la intención. Es un proceso que excava canales de comunicación, un juego de paciencia para inventarse la propia lengua, para descubrir la propia lógica. Esta "inteligencia física" permite al actor conquistar una autonomía personal, una libertad de acción que, a través del proceso creativo de un espectáculo, se convierta en acción social, pública". (24)

Dentro de una sociedad fragmentada, en donde los medios de comunicación masiva no sirven sino para hiperinformar al hombre, sumergiéndolo en un Babel de confusión y soledad, el Odin Theatre se propone encontrar la manera más sencilla y por lo tanto precisa de reestablecer el contacto humano. Están conscientes de que su trabajo no constituye la salvación de la humanidad, pero desde su perspectiva se disponen a ofrecer alternativas.

7.15.7 PETER BROOK

Brook siempre ha estado asociado al trabajo de Grotowski y Barba, siendo ellos los pilares del Teatro Antropológico.

A partir de los años 60's han trabajado la investigación, práctica y enseñanza de nuevas alternativas teatrales en líneas que - - tienden a convergir, pero que también se separan. Los tres critican los convencionalismos teatrales y en el enfoque transcultural de sus -

(24) BARBA... Ibid. 149.

investigaciones, realizando viajes a distintas partes del mundo para estudiar las técnicas representacionales.

El énfasis de Brook se ubica en el área de una rigurosa investigación de los mitos y tradiciones de diferentes culturas. Los montajes de Brook, a diferencia de los de Grotowski y Barba, se remiten directamente a esas fuentes dando como resultado producciones como "La converencia de los Pájaros", basada en una leyenda sufi y el "Mahabharata", basada en la Mitología Hindú.

En 1968, el mismo año en el que aparece "Hacia un teatro - Pobre", Brook publica El espacio vacío que constituye una lúcida evaluación y crítica del fenómeno teatral en occidente. Parte de una clasificación de los que considera los tres tipos de teatro identificables, -- con sus virtudes y defectos y que además pueden darse simultáneamente -- en una producción: El teatro mortal, el sagrado y el tosco.

El teatro mortal.- Equivale al llamado "teatro comercial" -- que se encuentra en decadencia por competir inútilmente con el cine y la televisión y porque no plantea ningún reto para el intérprete o para el espectador. Brook apunta como el drama shakespereano "era exposición, confrontación, contradicción que lleva al análisis, al compromiso, al reconocimiento y, finalmente, al entendimiento" (225) señalando que a pesar de ello era enormemente comercial. El problema con el teatro contemporáneo es que tiende a sujetarse a cánones clásicos que fosili-

lizan su expresión. Finalmente, indica que este tipo de teatro no es algo muerto, sino algo que tiene una existencia mediocre y, por lo tanto, puede cambiar.

Teatro Sagrado.- También lo llama "Teatro de lo invisible-hecho-visible. Se remite a la fuerza vital de los ritos que tenían la capacidad de efectuar una celebración que integrara armoniosamente a todos los participantes. Menciona a Grotowski como uno de los representantes de este teatro que "no solo muestra lo invisible, sino que también ofrece las condiciones que hacen posible su percepción". (226)

El mismo Brook experimenta con técnicas rituales con su Royal Shakespeare Theatre, así como con el manejo del silencio que, afirma, puede ser una de las formas más efectivas de comunicación. Con sus intérpretes, explora cuales son los mínimos elementos que necesita un actor para comunicarse con su público. Explica como, después de varios ejercicios en los que solo era permitido usar un movimiento, un sonido o un ritmo, "el actor veía entonces que para comunicar sus invisibles-significados, necesita concentración, voluntad, debía apelar a todas sus reservas emocionales, necesitaba claridad de pensamiento". (227) Sin embargo, señala que lo más importante es la forma que el intérprete le da esos impulsos a través de una acción clara y precisa.

Teatro Tosco.- Este es el teatro popular; el "teatro que no está en el teatro", que no se preocupa por el estilo, sino por es-

(226) BROOK Op. cit. p. 51

227) BROOK Ibid p. 63.

tar en contacto con el público, improvisando con lo que tiene. Este -- teatro generalmente se presenta en las ferias o grandes celebraciones y, por lo tanto, se despoja de toda pretenciosa solemnidad para ejecutar actos llenos de calor, ruido y movimiento que atraerán al público. Su objetivo es el de provocar risa y alegría, tiene que establecer un contacto íntimo con los espectadores a fin de conocer sus gustos y exigencias.

Brook también señala que la comunicación lograda en este -- teatro es más directa, ya que se fundamenta en el uso del lenguaje visual y en el lenguaje de la acción que es "duro, brillante y efectivo" a diferencia del lenguaje "psicológico" que es ambiguo y oculto. Esta es una indicación que se aplica a todo tipo de teatro, ya que: "El intercambio de impresiones por medio de imágenes es nuestro lenguaje básico, en el momento en que un hombre expresa una imagen, otro sale a su encuentro con pleno convencimiento. La asociación de las imágenes que comparten es el lenguaje: no hay intercambio, si dicha asociación no -- evoca nada en la segunda persona, sino existe un instante de ilusión compartida". (228)

Dicha ilusión debe ser viva y dinámica, ya que las imágenes congeladas no resultan más que una comunicación muerta.

Finalmente, Brook habla del teatro como fenómeno inmediato. El teatro "siempre se reafirma en el presente. Esto es lo que lo puede (228), BROOK Ibid p. 103.

hacer más real y también muy inquietante". (229) Esta impermanencia y -
guacidad es otra de las características que diferencia al arte de otras.
Cada obra resulta un encuentro único e irrepetible de una serie de ar-
tistas que trabajan conjuntamente por un objetivo, el cual se cumple
únicamente cuando el resultado se muestra a un público y se establece -
la comunicación.

A lo largo de su trayectoria, Brook ha continuado su expli-
cación de los elementos rituales, explica que la acción ritual o tea-
tral unifica temporalmente a los individuos de una sociedad, dándoles-
un vistazo de lo que puede ser una comunidad unificada y armoniosa. Las
personas que participan de la representación, regresarán a sus vidas -
aisladas y fragmentadas, pero se verán impulsadas a regresar a la "si-
tuación reintegradora" que ayuda a que sus existencias no se demsoren.

Es en este sentido que Brook ve al teatro como un fenóme-
no religioso "El teatro antiguo era evidentemente y, el teatro siempre
debe ser, una acción religiosa; y su acción es muy clara; es aquella -
en la cual los fragmentos se unifican". (230) Sin embargo, Brook seña
la que para que el público pueda participar del sentimiento unificador,
debe partir de un marco de referencia común. El lenguaje teatral ne-
cesita remitirse a experiencias o a símbolos que también comparta el pú
blico y en las sociedades de hoy ésto resulta difícil. Además, ésto ha
ce al uso de rituales antiguos algo todavía más dudoso. Brook expone -

(229) BROOK Op. cit. p. 133

(230) BROOK. OP CIT P. 133.

el problema y su posible solución de la siguiente forma: Es necesario tener un marco de referencia para entrar a un ritual.

"Si uno no puede partir de referencias compartidas, no puede entrar a un ritual. En el teatro contemporáneo hay una trampa terrible: hacer rituales significa inventar rituales, porque no hay uno-genuino que tengamos en común. Así que uno tiene que tomar a la fragmentación como una realidad y decir que no solo el público está fragmentado, sino que los intérpretes también y la obra; y que no hay una referencia sintetizada hacia una -¿cómo llamarle?- matriz de unidad - aceptada. Claro que la unidad no tiene forma, pero un ritual es una estructura aceptada a través de la cual la gente se puede acercar en busca de la unidad. Esa matriz no existe para nosotros, o sea que algo bastante diferente se debe usar como el punto de encuentro. Creo que ahora se tiene que encontrar en una búsqueda mucho más intensa, momento a momento por una cualidad que es la sensación del presente, de cada momento, -en el sentido Zen- que es la única alternativa cuando la posibilidad compartida de un ritual se ha perdido. Esto es algo que trae una nueva y diferente forma de responsabilidad para el actor. Tiene -- que aprender a apoyarse en el momento". (231)

Los montajes de Brook surgieron que muchas veces podemos entender mejor el presente en referencia al pasado y a nosotros mismos en relación a otras personas y culturas. De ahí un Teatro Antropológico

(231) Artículo "Leaning on the moment - A conversation with Peter Brook" PARABOLA Vol. IV No. 2 mayo de 1979. Society for the study of -- Myth and tradition. New York.

que sirve como vehículo de comunicación entendimiento.

7.15.8 RICHARD SCHECHNER.

Schechner ha dedicado su vida profesional a la producción escénica y al difícil trabajo de estudiar y comprender al teatro desde una perspectiva interdisciplinaria que lo ubica a la altura de ciencias humanas como la antropología, la sociología o psicología.

También a partir de los 60's experimenta en Nueva York con diversas alternativas teatrales como el "Environmental Theatre" y los "Intermedia Events", que se encuentran en la misma línea de las exploraciones realizadas por Allan Kaprow con sus "Happenings" (pequeñas -- obras teatrales). Ambos están relacionados en el teatro como una relación interactiva entre intérprete-espectador, y como una actividad que puede llevarse a cabo en cualquier espacio. Dice Schechner: "Una vez eliminados los asientos físicos y la división del espacio, comienzan a ser posibles relaciones completamente nuevas. Pueden verificarse contactos corporales entre actores y espectadores; pueden variar el nivel de las voces y la intensidad de la interpretación; puede producirse la sensación de participar en una experiencia común y, con algo más importante, cada escena puede crear su propio espacio (...). En este caso la acción "respira" y el público se convierte en uno de los elementos escénicos más importantes". (232)

(232) SCHECHNER RICHARD. Teatro de guerrilla y Happening. Ed. Anagrama. Barcelona p. 1.

Sin embargo Schechner no hace happenings, ya que está interesado en el texto dramático y por lo tanto en 1967 crea "The performance group" que dirige hasta 1980. Con su grupo monta obras controversiales de "Edipo Rey" de Sófocles y "Madre Coraje" de Brecht. Además se dedica a explorar maneras de integrar a los espectadores en una colectividad temporal a través de ensayos abiertos, talleres públicos y conferencias. Se dió cuenta que la integración de un público a un taller que se convierte en una representación, no da resultados satisfactorios y que por ello, Grotowski deslindó las dos áreas en su trabajo parateatral. Schechner también le puso énfasis al entrenamiento del actor, aplicando algunas técnicas que el mismo Grotowski le transmitió y que más tarde su supo se derivan del datakali.

Schechner en sus reflexiones sobre teoría representacional distingue dos áreas básicas:

- 1.- Estudiar el comportamiento humano-individual y social - como un género de representación.
- 2.- Estudiar a las representaciones - de teatro, danza u - otras formas de arte - como un tipo de interacción individual o social. (233.)

Schechner enfatiza la trascendencia de las artes representacionales dentro de la cultura debido al manejo que hacen de la información (233.) SCHECHNER ...Between... Op cit p. 296.

mación, ya que la "información y no los objetos, es la matriz de las -- culturas". (234.) Toda creación artística no es mas que una restauración o reacomodo de piezas de información que dan como resultado una existencia liminal entre naturaleza y cultura: "Los experimentos (artísticos y científicos) sugieren lo que las artes representacionales -- siempre han sostenido que 'naturaleza' y 'cultura' pueden ser una dicotomía falsa, que en realidad éstas no son regiones opuestas, sino tratamientos distintos de distintas piezas de información idénticas". (235.)

Así el teatro sirve al hombre como puente entre su capacidad creativa y su entorno natural. Para que este proceso sea posible - Schechner considera de primordial importancia recuperar el sentido original del drama como una Acción. El Teatro Antropológico debe producir eventos, es decir, situaciones vivas e inmediatas. Esto no es un regreso al happening, sino al concepto del teatro como un acontecimiento estructurado alrededor de acciones que dan coherencia artística a la información que nos rodea. Por ello, el investigador hace un llamado a la continua experimentación del teatro participativo y sus variantes - ya que son "intentos de recuperar el equilibrio entre la información -- que hoy abruma a la gente -y la acción que parece más y más difícil de efectuar". (236.)

Las sociedades industriales tienden a mecanizar la actividad humana en actos "funcionales" y además producen toda una tecnología

- (234) SCHECHNER Ibid. p. 115
- (235) SCHECHNER Ibid. p. 115
- (236) SCHECHNER Essays... Op cit. p. 123.

dedicada a minimizar el esfuerzo físico e intelectual del individuo. En este contexto, el teatro se debe convertir en un espacio para devolver al hombre la capacidad de ACTUAR y Pensar Creativamente. Schechner ve aquí la misión transformativa de las artes escénicas y la razón por la cual irán tomando preeminencia dentro de la experiencia humana.

Esto será posible cuando el arte trascienda la funcionalidad exclusivamente estética que se le ha atribuido en occidente. Es por ello que hay que estudiar a las sociedades tradicionales en donde "una representación es un arte, un entretenimiento, un ritual, una educación, un manifiesto político, un correctivo social (a través de la sátira, y parodia) un repositorio de folklore, historia y cultura". (237)

Schechner se cuida de alcarar que el proceso transcultural que está experimentando el mundo a partir de la Segunda Guerra Mundial nos dará como resultado la "retribalización" de las sociedades industriales, sino más bien irá promoviendo la coexistencia del conocimiento metafórico y lineal.

Por lo mismo, las artes representacionales deben estar a la vanguardia de dicho proceso "restaurando" la información y el comportamiento de una forma creativa. Como señala Grotowski, el arte debe ser original en cuanto a que regresa a los orígenes. A esto Schechner agrega que la originalidad es:

(237) SCHECHNER Essays...Op cit. p. 123

"...la habilidad de a la cultura en sus niveles más profundos- (...) la creatividad en el arte es la aparición -espontánea e inesperada- y sin embargo preparada por una vida de devoción a la disciplina de conocimiento puro, de sabiduría ganada por experiencia, precipitada en un gesto, una canción, una mirada; una representación". (238)

La preocupación central de Soriano y del Laboratorio de Arte Escénico es violentar radicalmente las fronteras de las disciplinas- como la danza, la técnica circense el katakali, el teatro experimental, el shamanismo (concentración) la psicología, etc., buscar en la historia y la geografía de la cultura en general, la diversidad de formas - y conceptos representacionales, ofreciendo una perspectiva integradora y comparativa de la acción humana desde los eventos de la vida, deportes, ceremonias públicas, así como del rito a la estética, del teatro y la danza, enfocándose sobre la teoría, la estética y la práctica.

El LAE como proyecto educativo sirve como una alternativa- continua enfocada con temas como modelos de entrenamiento actoral (físico, vocal y representacional) principios de antropología teatral aplicada, expresión dramática para bailarines, improvisación escénica, katakali-bases técnica y expresivas del cuerpo y análisis de movimiento, danza-teatro, taller de experimentación coreográfica, investigación escénica, taller de estudios representacionales. Este programa está dirigido a directores, actores e investigadores teatrales, así como para bailarines y coreógrafos.

(238) SCHECHNER Between...Ibid p. 259-260.

Para fundamentar los criterios de enseñanza de los programas de educación continua, se han utilizado como modelos algunos de los puntos de partida que orientan las sesiones pública del ISTA (Escuela Internacional de Antropología Teatral, de Eugenio Barba). El ISTA no imparte enseñanzas standar, cada encuentro está articulado alrededor de dos polos la experiencia adquirida por los expertos y pedagogos, y de la experimentación de la que la sesión es la ocasión. De este modo el resultado obtenido da lugar a una publicación. Más que aprender una serie de técnicas y métodos es "aprender a aprender". Para esto es la disposición al trabajo por parte de los participantes. El 80% de la praxis está determinada por la aplicación de las hipótesis de trabajo, demostradas primero por los pedagogos y desarrolladas después por los participantes a través de su propio trabajo creativo.

7.15.9 GABRIEL WEISZ

En México también contamos con representantes del Teatro Antropológico, aunque cada uno con un enfoque distinto.

Uno de estos representantes es Gabriel Weisz, quien su enfoque lo centra en la investigación. Al igual que Schechner, quien fue su maestro en la Universidad de Nueva York, Weisz tiene una trayectoria, primero como escritor y director de teatro y, más adelante, como académico que se preocupa por el estudio de la representación a un nivel inter o transdisciplinario.

En el mundo escénico, colaboró con Alejandro Jodorowski, - además de su trabajo independiente como escritor ("Los alquimistas") y - director. Sin embargo, sus inquietudes fundamentales se hallaban en - el campo del rito y del teatro tradicional. Hijo de la pintora Leonora Carrington, quien le despertó el interés por el mundo del mito y de - la magia, Weisz no encontró en el teatro convencional un campo donde - desarrollar su preocupaciones.

Ya en nueva York, en donde conoció a Schechner, en el De-- partamento de Estudios Representacionales (Performance Studies), se fa-- miliarizó con investigadores como Víctor Turnes y Michael Kirby. Este-- fue el ambiente ideal para indagar a fondo los puntos de contacto entre el teatro y la antropología y el estudio de la conducta ritual.

Asociándose con Nicolás Núñez crearon el seminario de In-- vestigaciones Etnodramáticas en 1982, cuyo objetivo, era "abrir un área de la ivnvestigación representacional que analice los principios ritua-- les de los cuales surgió el teatro, para establecer un modelo que nos - permita proponer la idea de que este teatro es, ante todo, un proceso - de trabajo interno, lo cual nos llevará a enriquecer constantemente el-- área práctica de la actividad parateatral".(239)

En ese entonces Weisz se abocó al estudio del rito y de - la biología, intentando encontrar los puntos de contacto. Esto le lle-

239 "EL CEREBRO RITUAL" Seminario de Investigaciones Etnodramáticas" UNAM. México, 1984.

vó a analizar el "cerebro bicameral" que propone Julián Jaynes, quien ofrecía claves para la comprensión del proceso cognocitivo dentro de las estructuras rituales. Además, en el seminario contaron con la asesoría de antropólogos, neurofisiólogos, lingüistas, bioquímicos, y especialistas de la etnia-botánica.

Para llevar a cabo dicha investigación se basaron en algunas técnicas "parateatrales" que Núñez había rescatado de su trabajo -- con Grotowski. Dichas técnicas le daban la oportunidad de cambiar su conducta a través de algunos elementos rituales. Los elementos rituales se enfocaron no desde la perspectiva de un intérprete que se despliega, sino de un intérprete que se auto-observa. Así: "La parateatralidad engloba un proceso interdisciplinario capaz de resolver un plan de trabajo interno que nos permita tratar de hacer consciente el funcionamiento de nuestra fisiología y algunos procesos cognoscitivos" (240)

Weisz explicó que la investigación giraba en torno a un -- trabajo cotidiano en contacto con la naturaleza. De hecho se trataba de un ejercicio de comunicación con el medio ambiente natural, cuyos estímulos servían como dispositivo para un trabajo interno.

La disciplina o plan de trabajo estaba basado en el concepto acuñado por Weisz, el etnodrama, que no es más que el estudio del fenómeno representacional dentro de las distintas etnias. Esto abarca (240) EL CEREBRO RITUAL Op. cit. p. 19

no a los grupos indígenas locales, sino también a "etnias industriales y urbanas". Weisz explica: "podemos hablar de etnodramas cuando nos referimos concretamente a un fenómeno representacional a partir -- del cual se van a explicar o a entender una serie de conductas de la comunidad en cuestión". También abarca el estudio de la estructura - conceptual" que es la esencia sobre la cual se construyen los elementos representacionales". Dicha estructura comprende a la psicología, - biología, geografía y demás aspectos que comprenden a los miembros de una sociedad.

Weisz no está convencido plenamente del trabajo etnológico-ya que éste, en cuanto a ciencia, tiende a ser distanciado e impersonal.

En lo que se refiere a la práctica teatral, Weisz afirma no ser partidario de un entrenamiento del intérprete. A diferencia de Grotowski y Barba, quienes lo consideran un trabajo esencial, Weisz -- opina que "limita las posibilidades de encuentro con uno mismo... a fin de cuentas, un entrenamiento necesita de un entrenador, quien tiene - una preconcepción de aquello a lo que quiere llegar". De ahí que propone un "antientrenamiento" en el cual "entra un nuevo elemento de comunicación en donde el alumno tiene cosas tan importantes que decir como el entrenador" Weisz es enemigo de toda homogeneización del trabajo-físico, ya que considera que cada individuo tiene problemas muy particulares que sólo él sabe como superar.

Una de las últimas cosas a las que Weisz se ha dedicado, es

al estudio de la representación como un proceso de conductas comunicativas: "ésto me interesa en tanto que creo que, comprendiendo como un -- ser humano se informa de algo, o como un animal se informa de algo, es que vamos a entender como se desarrolla una conducta representacional a partir de dicha información.

Para Weisz, la representación no solo abarca el fenómeno de despliegue, sino también el fenómeno de percepción. Un sujeto representa algo de sí, a la vez que está representando internamente la información que recibe. Esto va más allá de los esquemas clásicos de comunicación: "En el momento en que hablamos de un emisor y un receptor, nos estamos equivocando, ya que para mí la comunicación es mucho más que un flujo que una relación mecánica emisor-receptor". (...) en el momento en que yo me represento algo de tí a través de tus palabras y gestos, tú me puedes caer bien o mal; bloqueando o facilitando, por lo tanto, la comunicación. Este flujo de comunicación puede interrumpirse por esta representación que tengo yo de tí, que además puede ser falsa... la información que guardo o que doy me define ante el otro y ante mí mismo. Esta información se revierte en cambios fisiológicos porque la manera en que yo me represento al mundo me abre a algunos impactos y me cierra a otros, dando como resultado una representación interna o un esquema propio de la realidad... Yo creo que sin la representación interna no existiría la representación externa. Desde tiempos prehistóricos, el hombre tiene un esquema interno que le permite organizar los elementos de tal manera que los va a interpretar y a representar".

"Siento que los problemas que uno tiene de comunicación no son los problemas que uno tiene con el otro, sino lo que uno tiene consigo mismo... y estas partes salientes que no escuchamos son las que -- tienen que despertarse o activarse. Personalmente estoy en una búsqueda de los elementos constitutivos que impiden mi capacidad comunicativa.

Desde esta perspectiva, rito, teatro y comunicación son fenómenos inseparables y cuyo estudio puede ofrecer claves para integrar en nuestras vidas una comunicación interpersonal e introspectiva que posibilite una mejor conciencia y comprensión de nosotros mismos y de quienes nos rodean.

7.15.10 JAIME SORIANO.

Aun cuando Jaime Soriano comenzó a desarrollar su trabajo de forma independiente desde hace relativamente poco tiempo (4 años -- aproximadamente) merece ser mencionado dentro de este capítulo, ya que es de las pocas personas que, como Gabriel Weisz y Nicolás Núñez, se ha dedicado con seriedad y disciplina al Teatro Antropológico en nuestro país.

Soriano ha dedicado su vida al estudio del arte teatral, pues ha llevado diversos cursos con Héctor Mendoza, Gabriel Weisz, Richard Schechner y Eugenio Barba. Fue alumno del Centro Mandapa de París, en donde estudió teatro oriental para, posteriormente, ser aceptado en la Escuela Kalamandalam de Kathakali, en la India, donde antes-

había estudiado Barba y Schechner. Además ha realizado estudios con los Derviches Mehlevi en México. Fue miembro fundador del Taller de Investigación Teatral de la UNAM, trabajando con su director Núñez, de 1975 a 1986. A través del Taller tuvo la oportunidad de trabajar con Grotowski y viajar con él a Polonia, Italia y Estados Unidos. El último trabajo que realizó en el Taller de la UNAM fue en la puesta en escena de "Pitao Zig".

Terminada la temporada de "Pitao-Zig", Soriano se preparó para inaugurar, a finales de 1986, el Laboratorio Universitario de Antropología Teatral con apoyo de la Dirección de teatro y Danza de la UNAM. Debido a la retroalimentación que Soriano recibió de los miembros fundadores, muchos de ellos dedicados a la danza, decide ampliar sus actividades hacia la danza-teatro; el etnodrama; técnicas y lenguajes corporales; estudio de la representación, además de la Antropología Teatral cambia su nombre a Laboratorio Arte Escénico, adoptando un espíritu interdisciplinario y desarrollando actividades de investigación, enseñanza, intercambio y creación escénica.

La preocupación central de Soriano y del Laboratorio de Arte Escénica es violentar radicalmente las fronteras de las disciplinas como la danza, la técnica circense el Katakali, el teatro experimental, el shamanismo (concentración, la psicología, etc.), buscar en la historia y la geografía de la cultura en general, la diversidad de formas y conceptos representacionales, ofreciendo una perspectiva integradora y comparativa de la acción humana desde los eventos de la vida, deportes,

ceremonias públicas, así como del ritmo a la estética, del teatro y la danza. enfocándose sobre la teoría, la estética y la práctica.

El LAE como proyecto educativo sirve como una alternativa continúa enfocada con temas como modelos de entrenamiento actoral (físico, vocal y representacional) principios de antropología teatral aplicada, expresión dramática para bailarines, improvisación escénica, katakali-bases técnicas y expresivas del cuerpo y análisis de movimiento, danza-teatro, taller de experimentación coreográfica, investigación escénica, taller de estudios representacionales. Este programa está dirigido a directores, actores e investigadores teatrales, así como para bailarines y coreógrafos.

Para fundamentar los criterios de enseñanza de los programas de educación continua, se han utilizado como modelos algunos de los puntos de partida que orientan las sesiones públicas del ISTA (Escuela Internacional de Antropología Teatral, de Eugenio Barba) El ISTA no imparte enseñanzas estándar, cada encuentro está articulado alrededor de dos polos, la experiencia adquirida por los expertos y pedagogos, y de la experiencia, de la que la sesión es la ocasión. De este modo el resultado obtenido da lugar a una publicación. Más que aprender una serie de técnicas y métodos es "aprender a aprender". Para esto es la disposición al trabajo por parte

de los participantes. El 80% de la praxis está determinada - por la aplicación de las hipótesis de trabajo, demostradas -- primero por los pedagogos y desarrolladas después por los par- ticipantes a través de su propio trabajo creativo.

En un escrito realizado por Soriano para definir el Laboratorio explica sus objetivos de la siguiente forma: "Sin alejarse de su propio contexto socio-cultural, el Laboratorio de Arte Escénico tiene como principal objetivo confrontar el rol del actor, el mismo, el bailarín, el director, el coreó- grafo y el dramaturgo, ante las nuevas corrientes mundiales - de la metodología del intérprete y la representación, a fin - de verificar y replantear la suya propia". (241)

Soriano consideró importante abrir en México un Labo- ratorio dedicado a la disciplina del "performing art" que pu- diera explorar prácticamente las diversas teorías y premisas - de gente como Grotowski, Schenchnner y Barba. Esto no quiere - decir que se dedique a copiar lo que sus maestros proponen; se- gún explica", Grotowski dice que el mejor alumno es el que se aleja de su maestro, es decir, el que, a partir de lo conocido se dirige a lo desconocido y crea algo nuevo". Entonces, el Laboratorio de Arte Escénico es un espacio en el cual se ponen a prueba los principios o "consejos útiles" no sólo de los ma-

(241.) Todo el material referente al Laboratorio de Artes Esceni- cas proviene de entrevistas, documentos personales y tra- bajo directo en el taller de Jaime Soriano. (en la casa del lago hasta los primeros meses de 1990).

tros mencionados, sino también de las demás disciplinas estudiadas de primera mano por Soriano. A partir de ellas se busca llegar a la manera en que se le pueda dar al estudiante-intérprete "la posibilidad de tomar las riendas de sí mismo y encontrar sus propios principios".

De ésta forma, el Laboratorio de Artes Escénica desarrolla una intensa actividad de investigación interna, entrenamiento y ensayo, paralelamente a la actividad externa de cursos para el público especializado y contactos con grupos teatrales nacionales y extranjeros con el fin de enriquecerse mutuamente.

Por otra parte, Soriano cita como asesores del Laboratorio a Grotowski (con quien se entrevista por lo menos una vez al año) así como a Gabriel Weisz, Edgar Ceballos de Escenología A"C" " y a la periodista Patricia Corona, entre otros.

En esta etapa Soriano y su equipo técnico, realiza su trabajo diario con las siguientes premisas: Creatividad, Disciplina y Precisión.

"Los diversos entrenamientos del grupo se programa con objetivos a inmediato, mediano o largo plazo, según el caso y las necesidades individuales o grupales. considera entre

otras cosas de: Entrenamiento físico (individual y grupal). Ejercicios corporales acrobacia, desplazamientos en diferentes dinámicas, etc. Todo ello con el fin de confrontar limitaciones y de mantener un estado continuo de alerta.

Entrenamiento vocal (individual o grupal).- Exploración y práctica en el uso de vibraciones corporales, tonos, posturas, trabajo sobre textos, y canciones (algunas de ellas creadas por los mismos grupos).

Prácticas sobre ritmo y uso de instrumentos de percusión.- Se trabaja sobre bases musicales que den al intérprete un sentido del ritmo preciso y, además, la experiencia de saber tocar cualquier tipo de instrumento de percusión. Se estudian las notas musicales y se hacen trabajos de composición rítmica que algunas veces acompañan los entrenamientos o son susceptibles de ser utilizados en los espectáculos.

Estructuras de composición dancística o dramática.- A partir de tareas escénicas específicas, el intérprete elabora secuencias de composición empleando el material descubierto en los ensayos y/o en las improvisaciones.

En cuanto a la enseñanza, Soriano afirma que no le interesa dar clases de danza o teatro, sino más bien ofrecer al estudiante una serie de principios a confrontar para que -

éste explore y ponga a prueba su creatividad y precisión como intérprete y como persona.

Explica que éste tipo de trabajo debe ser siempre -- una confrontación con uno mismo y con los demás, no a manera de competencia, sino de colaboración activa que da resultados concretos: "El trabajo se aborda a partir de cada individuo, quien desarrolla su creatividad en base a los principios que no son fórmulas, sino básicamente motivaciones".

De ésta manera, Soriano indica que se debe lograr" - una síntesis entre la técnica para ver y la técnica para ser visto", llegando a un equilibrio entre el trabajo interno --- (ético) y el trabajo externo (estético) en el intérprete. --- quien entonces estará en posibilidades de crear su propia metodología. Soriano y su equipo llevan a cabo una labor de en sayo extremadamente delicada, paciente y rigurosa. En realidad se trata de una exploración creativa que parte de las premisas antes mencionadas, y por medio de la cual se van "te--jiendo" los elementos que van surgiendo alrededor de una línea dramática preestablecida, pero flexible. Constantemente se fomenta la creatividad individual, misma que debe armonizarse con el trabajo colectivo de una manera precisa. Soriano explica que el resultado de los ensayos no es sólo un --- "producto". Más bien se trata de un proceso en donde se busca llegar algo esencial, es decir, aquello que está detrás -

del gesto. El intérprete, así ha de transformarse no a través del desarrollo superficial de las características de un personaje, sino a través de lo que acerca de ese personaje encuentra en sí mismo.

Si por ejemplo, el personaje es una anciana moribunda, no se trata de "hacer como que te mueres", adoptando clichés, sino de encontrar en uno mismo qué hay de ancianidad y de muerte para expresarlo con un cuerpo "inflamado" y vivo.

El resultado del siguiente ensayo mostrará a un grupo de mujeres que realizan un viaje a través de los laberintos de su conciencia. De esta forma, el público no sólo verá los frutos de un trabajo estético, sino también de una confrontación que ha tenido que efectuar cada intérprete consigo mismo para poder así encontrarse con el espectador y hacerlo vibrar.

En este trabajo se está despierto y atento a los otros... ellos dan luz en cuanto al otro; son ellos y son espejo... sentir su humanidad hace que sienta la propia, porque es desde la propia esencia como se enfoca y ve la propia. Hay una comunicación profunda, desde y hacia lo interno, en la que no se necesitan palabras. Estructurar ideas y pensamientos es algo que se da en la inmediatez, sólo porque ahí está y habita es algo que sucede".

7.16 TEATRO ANTROPOCOSMICO: UNA PROPUESTA DE TEATRO ANTROPOLOGICO EN MEXICO.

"Teatro Antropocósmico" es el nombre que le ha dado Nicolás Núñez al trabajo que realiza junto con el Taller de Investigación Teatral de la UNAM, desde 1975, año de su inauguración.

Núñez se inspiró en Mircea Eliada para el uso del término Antropocósmico, ya que considera al teatro como una disciplina que debe estudiar al cuerpo humano en relación a lo que lo rodea; el cosmos físico, cultural, social y hasta metafísico. En palabras del propio Núñez: "El teatro antropocósmico es una investigación instrumentada para formular ejercicios y situaciones sociales que le devuelven a nuestro organismo su capacidad de ser la caja de resonancia del cosmos que auténticamente es". (242)

Núñez no está de acuerdo al uso del término "antropológico" pues lo define como pretencioso, dentro del ámbito teatral, y ahora, en franca decadencia.

A pesar de esto el Taller de investigación Teatral de la UNAM, tiene cabida dentro de este inciso por estar den-

(242) NUÑEZ NICOLAS. Teatro Antropocósmico SEP/FORO 2000. p. 62.

tro de las corrientes de teatro que se enfocan en el "anthropos" desde una perspectiva interdisciplinaria.

Núñez tiene una larga trayectoria como hombre de teatro, que inicia con sus estudios en el Centro Universitario de Teatro durante 1969 y 1970. así como en la escuela de Old Vic en Inglaterra. Una vez que funda el taller de investigación Teatral de la UNAM, continúa sus estudios con Lee Strasberg y con Herbert Berghoff.

La necesidad de crear el Taller surge de su inquietud por replantearse la función en su esencia. En nuestro país, la situación del teatro no era muy prometedora y existían pocos centros de experimentación, así que Núñez se aboca a reunir a un grupo de personas dispuestas a colaborar en la creación de una alternativa al teatro comercial.

Esta idea de Taller Teatral encierra la idea de no sólo ensayar para una obra subó que a través de un tiempo in definido, entrenar e investigar teórica y prácticamente todo ò que se refiere al trabajo escénico.

Schechner hace notar que el enfoque de la actividad teatral ha cambiado del "trabajo terminado" al "proceso de -- trabajo", convirtiéndose éste último en una cosa en sí misma.

Núñez define de la siguiente manera el objetivo del "teatro Antropocósmico": "Debemos buscar el juego donde podamos establecer en libertad el contacto con otros seres humanos. Reconocemos por esto en el auténtico teatro uno de los caminos que propician el desarrollo de esa riqueza interna - en donde, a través de un acto sencillo, es posible tocar en el corazón de nuestro ser los ritmos que nos lleva a un conocimiento más completo de nuestro destino y de nuestra significación". (243)

Este tipo de teatro es un proceso de investigación, un sistema abierto que sirva de gufa a las inquietudes del - intérprete, quien, de esta manera encuentra un horizonte más amplio de experimentación y exploración creativa.

El concepto de intérprete es algo más que actor, él debe indagarse los bloques psico-físicos para ser superados en beneficio de una expresión y comunicación que pueda fluir libremente entre el individuo y su cosmos. Esto es sólo posible a través de un profundo conocimiento de su herramienta cuerpo-mente.

Así, el intérprete es visto como ente universal que debe remitirse a su propia identidad, lo cual implica un pro

fundo conocimiento de las circunstancias socio-culturales en relación al individuo.

Núñez critica el hecho de que las escuelas tradicionales de teatro en México adoptan esquemas extranjeros, que no corresponden a la realidad del país. Esto no quiere decir que Núñez pretenda adoptar un modelo prehispánico; su crítica va dirigida a condenar el hecho de no retomar ciertas premisas filosóficas que pueden resultar sumamente valiosas para la formación de un intérprete. Se intenta una búsqueda de herramientas y premisas que sirvan de contrapunto a los sistemas occidentales y premisas que sirvan de contrapunto a los sistemas occidentales sin por ello anularlos.

El Taller propone por ejemplo, meditar en silencio - palabras como las siguientes, rescatadas de las representaciones nahuas;

"Venimos a conocernos los rostros
No es una casualidad de que estemos hoy aquí;
ser un espejo honrado
leerse a uno mismo como a una escritura,
dialogar con nuestro propio corazón;
aquí y ahora mirar a las estrellas
mi corazón es un pájaro que vuela".

Además se realizan ejercicios físicos de sensibilidad--

zación, que son fruto de una retroalimentación entre intérpretes de diferentes niveles de experiencia. Se desarrolla una rufu de trabajo estructurada de acuerdo a ciertos puntos encauzados a acentuar la autoobservación, y, por lo tanto, el poder de concentración del intérprete; esto es una "técnica de recepción interpretativa", la cual busca superar los bloqueos psicofísicos. Los objetivos son los siguientes:

Voluntad de trabajo.- Actitud indispensable para iniciar el proceso.

Contacto con los obstáculos y deformaciones.- Consiste en el enfrentamiento del intérprete con sus bloqueos personales, -- como pueden ser miedos, angustias, prejuicios, etc., para así superarlos.

Esquema general de nuestras deformaciones.- Una vez conocidos los obstáculos o barreras, el intérprete debe formular una estrategia para trascender sus bloqueos a partir de ejercicios concretos.

Mayor energía para reconocer y trascender nuestros miedos y deformaciones.- Aquí se entiende que para superar cualquier hábito considerado como inconveniente es indispensable introducir un nuevo hábito que pueda ser constructivo.

Quitarnos la mirada del otro.- Es evitar que el intérprete - sea manipulado por interferencias externas, como lo es la angustia de ser observado que impide concentrarse en el trabajo.

Quitarnos la mirada de nosotros mismos.- Consiste en eliminar el ruido interno que impide mantener la atención en el "aquí y ahora". El lograr esto da como resultado un alto grado de atención.

Todo lo anterior debe ir siempre acompañado de las - preguntas ¿quién soy? ¿dónde estoy? y ¿qué estoy haciendo?

Este mecanismo de aproximación hace posible que el - intérprete pueda visualizar y proyectar su situación personal, siempre dirigiéndola hacia un mejoramiento de sí mismo; - incluye el no uso de drogas ni sexo durante el entrenamiento, ya que esto impide un nivel de atención necesario.

Es poco lo que puede decirse en teoría; la práctica es el mejor maestro en este proceso. Lo anterior es sólo una aproximación al entrenamiento que efectúa el taller. Debido a sus características particulares, es sólo a través de la -- participación viva que se pueden apreciar los alcances de esta labor, la cual va acompañada de una serie de ejercicios -- que requieren la entrega integral de cuerpo y alma.

CAPITULO 8
CONCLUSIONES.

El hecho teatral es eminentemente humano y las dimensiones de tiempo y espacio son relaciones a su servicio; la palabra, el gesto, la técnica, la sensibilidad y el movimiento, son consustanciales a la inteligencia y al todo que orgánicamente integrado, conforman el arte teatral.

Sociológicamente, el teatro debe servir a los hombres en su profunda significación; esto es, ser arte y comunicación. Arte en tanto que sus elementos integrantes, la armonía estética y la belleza, inspiren placer y goce profundos. Comunicación, en tanto que sus contenidos filosóficos, ideológicos, científicos, estéticos o de otra índole, origine y promocióne el conocimiento de la naturaleza y de la vida. Y a su concepción más universal y humana, podríamos añadir el concepto de "revolucionario" en tanto que, el todo y sus partes incidan profundamente en la conducta humana, orientando su quehacer hacia el logro de estadios individuales y colectivos de mayor calidad tanto ética como formalmente.

El teatro, hoy, se caracteriza por la fragmentación del tiempo, el espacio, la imagen, la emoción, el movimiento, así como la potencialización de la energía psicofísica del actor como punto de partida para lo demás. El teatro, nuestro

nuestro teatro, consecuencia de la fragmentación cultural de las sociedades pos-industriales, se da en las grandes aglomeraciones urbanas como una respuesta al lenguaje tecnológico - de los medios de comunicación. Algunos ven en tal tendencia una deshumanización del teatro, más no toman en cuenta que la mirada de miles de seres humanos está modificándose por la televisión. Hoy en día, buena parte de teatros fincan su poder en la imagen y su sentido del acontecimiento. Así pues, ya - existen varias generaciones de teatreros, cuya cultura escénica proviene de los medios visuales y sonoros. Hay grupos que en busca de nuevos caminos, se encontraron con el mencionado teatro antropológico; sin embargo, en México y en algunos lugares de América Latina, al copiar fielmente el modelo de Eugenio Barba, sin tener en cuenta la tradición teatral de cada país, se cae en el espectáculo y en ~~ta~~ didáctica, perdiéndose la esencia y la admiración por un teatro que hecho aquí nos sobrecoge porque le falta todo aquello que lo ha vuelto admirable.

Hablar del actor del teatro antropológico, es referirnos a un hombre que es polifónico y autosuficiente, actor, bailarín, músico, atleta, prestidigitador. ¿Dónde están aquí esos guerreros, esos performers? y ¿dónde sus maestros, sus formadores?.

Durante nuestra estancia en la universidad y durante

nuestra vida cotidiana, nos encontramos directamente con la - comunicación, en los gestos, en la proximidad, y en los movi- mientos de algunas personas y maestros. El conocer la labor del T.A. nos enseñó a ver de cerca y de lejos este fenómeno. Verdaderamente pensamos que es un error no incluir materias - como teatro, en un plan de estudios de esta facultad. En par - tés, esta tesis tiene como objetivo mostrar que el teatro es un medio de comunicación del hombre con el hombre y con su en - torno; por tal motivo nos abocamos a hacer un recorrido a lo largo de las posibilidades del teatro a través del tiempo.

En este estudio se pudo ver el papel decisivo que -- han tenido las distintas corrientes del T.A.: para ofrecer -- tanto al intérprete como al espectador, un espacio alternati- va en donde se exploran las posibilidades expresivas y percep- tivas del ser humano en acción.

Si hablamos de comunicación dentro del rito, es por- que dentro del T.A., se ha promovido el rescate de la profun- didad, eficiencia y del "realmente está existiendo", que se - había perdido en el teatro convencional de occidente. La co- municación en este teatro tiene como base un proyecto dialéc- tico de confrontación que provoca el trabajo interno o la in- trospección. Así mismo el ambiente y las acciones físicas -- que se emplean en este tipo de teatro, invitan al individuo - a descubrir nuevas posibilidades de percepción y por lo tanto

de relacionarse consigo mismo y con su medio ambiente. Aquí se da una interacción y comunicación humana a un nivel primario, es decir, mediato y sin barreras, pero también creativo. El tipo de comunicación que se explora en éstos trabajos procura restablecer los logros de solidaridad entre los hombres, y entre ellos y la naturaleza. Si hablamos de comunicación, no sólo es compartir ideas e información, implica, también, - mirarnos al rostro y hacer que uno existe no a pesar de los - otros, sino gracias a ellos.

El carácter interdisciplinario del T.A., ha promovido un trueque bastante libre que no sólo ha beneficiado a las artes escénicas, sino también a otras ciencias, por ejemplo, a las psicología que ha aplicado terapias de psicodrama con gran éxito.

Si nos preguntamos cuál es el futuro para este tipo de teatro, la respuesta se encuentra en aquellos grupos teatrales que continúan replanteándose la esencia del arte representacional, así como las posibilidades de encuentro inter humano dentro de un marco creativo. Hasta hoy estos grupos - se han mantenido a un nivel más o menos "underground" esto debido a que su trabajo no se le ubica dentro del teatro comercial, más podemos observar una preocupación cada vez más extendida por hacer un teatro que no sólo transporte sino que - también transforme.

Algunas personas de teatro piensan que éstas corrientes son sólo una moda, que desaparecerá cuando se agote el interés.

Subsisten múltiples controversias dentro y fuera de éstas corrientes... cómo denominarlas. ¿Hasta que punto se deja de hacer teatro y se empieza a hacer danza?, ¿hasta dónde puede llegar el trueque interdisciplinario y transcultural?. ¿puede el hombre construir nuevos ritos?, con qué criterio? - Las críticas y controversias son importantes, ya que revitalizan el movimiento, muchos critican los cultos que giran alrededor de las personalidades de directores como Grotowski y - Barbam a quienes acusan de ser "gurus" de una religión

Creemos que el teatro antropológico sólo ha rescatado la superficie de un acervo inmenso de posibilidades para - enriquecer constantemente a las artes escénicas a nivel mundial. Resulta indispensable que se continúe promoviendo a estos grupos, a instituciones como "Cuatro Tablas" de Perú y en México "Escenología A.C." de Edgar Ceballos y la Fundación para las Artes Escénicas (FUNAE), que organizan encuentros internacionales, publican textos y obtienen recursos que posibilitan el trabajo continuo de distintos grupos.

Es realmente difícil, marcar las fronteras que separan, dentro de éstas corrientes de teatro, al rito del teatro

sobre todo porque la transculturalización efectuada en el mundo escénico, ha llevado a sus integrantes a rescatar técnicas rituales para enriquecer su oficio, ambos son "performance" (rito-teatro), mas el rito se identifica con la eficacia y el teatro convencional con el entretenimiento. En el rito se transforma, en el teatro convencional se transporta sin cambios profundos, más no podemos ser tan rígidos, ninguna representación es totalmente eficaz o puramente entretenida. En ambos casos hay uno del otro, más el acento que se ponga en cada uno es lo que determinará que la representación sea llamada ritual o teatral. Si bien el teatro contemporáneo se está ritualizando, moviéndose en áreas de interacción humana, antes sólo existiendo en la religión, es esta sociedad mecanizada y secular, donde el teatro, llena la necesidad de contacto humano, dentro de una estructura semi formal que será un espacio para la exploración grupal y de la creatividad. En éstas corrientes de las que hablamos, el público se integra al evento dramático, pasa a ser parte indispensable de él.

En el teatro comercial existe un público que asiste por gusto o porque no tenía nada mejor que hacer, también este público puede asistir a eventos de T.A., más en el primero encontrará sólo un traslado a cierta época, acontecimiento o lugar, sin causarle la molestia de un cambio profundo, de introspección, de romper sus barreras. En el último hay una mayor preocupación por integrar al espectador orgánicamente den

tro de la representación, integrarlo no sólo físicamente, sino también a partir de la intensidad de la puesta en escena - y que ésta sea lo suficientemente impactante y armoniosa con el tejido dramático para que el espectador participe con su emoción e intelecto.

También el teatro tradicional puede llegar a esto, - pero hasta cierto punto. Es difícil que llegue a comprometer profundamente al espectador o sacuda su conciencia de forma permanente. Lo que hace T.A., es reintegrar en el escenario una de las características fundamentales del ritmo... la acción, el "doing", el hacer; influencia de una cosa sobre otra, pero sin perder de vista el "saber mirar al espectador" Del teatro oriental se rescatan las posturas extracotidianas que provocan que se atienda, perciba y sepa mirar. El espectador observa las posibilidades expresivas y estéticas del ser humano y se sensibiliza ante su propia capacidad de percibir y apreciar el fenómeno estético.

Las primeras representaciones que el hombre realizó tuvieron un carácter mágico-religioso en el que no sólo, manifestaron su particular visión del mundo, sino que intentaban con ello confirmar su adhesión, su integración al cosmos.

Cada una de éstas representaciones tienen particularidades según los diferentes grupos y culturales en el mundo,

sin embargo podemos decir que poseen características que al evolucionar inevitablemente convergen en el evento teatral. Sin embargo, dicha evolución pierde la esencia de esas primeras representaciones. Nietzsche lo explica de la siguiente manera: por un lado el "espíritu dionisiaco" y el "espíritu apolíneo". El primero es metafísico y se mantiene mejor a través de la música, su lenguaje es universal, porque no viste a la idea mutante con una imagen inmutable. Se exige la participación creativa del oyente en la evolución de dimensiones que trascienden al raciocinio.

Mientras que en arte apolíneo, los ejes son el humanismo y el racionalismo. A lo abstracto se le reviste de una luz que lo hace comprensible al entendimiento humano a través de la razón. En esta gran transición se delimita el autor, el actor, y el público y la formación de la representación de cumplir su cometido social, ahora, sólo será un mero entretenimiento, en el mejor de los casos una catarsis (liberación del peso de una realidad que se nos está volviendo pasada) Aristóteles la describe como una "purificación de afectos" (ánimos y éticos) al colocarlos fuera del orden real y casual.

Como vimos, una de las grandes funciones de las representaciones rituales es el producir entre los asistentes el "efecto de grupo". Las cosas que suceden en un rito se --

ven como auténticas y no como artificiales, aunque a veces - sean reales.

En esta época hay un predominio del individualismo - racional, a éste respecto Schechner apunta: "... esto es una de las causas de que el teatro occidental generalmente sea -- un teatro de competencia y no de cooperación", habrá una verdadera guerra de egos, hasta entre los que integran tes de -- una misma compañía.

Dentro de las representaciones rituales, la natura-- leza se expresa simbólicamente, es por ello necesario un mundo de símbolos. Todo un lenguaje corporal simbólico entra en juego, no sólo los labios y el rostro, sino también todas las actitudes y gestos de la danza.

En el teatro de occidente, el rito se separa con el paso del tiempo. Del oriental aún se conservan sus técnicas rituales de movimiento y expresión, donde no hay división entre teatro y movimiento corporal (danza); el T.A., rescata al gunos de éstos elementos separados en occidente.

El orden simbólico es necesario en la acción dramá-- tica dentro de éstos tipos de teatro, al igual que el equili-- brio entre texto, acción corporal, colores, música y demás -- elementos: Todo debe expresar en la justa medida, no ser una

simple imitación de la realidad sino invitar al espectador a interpretar los símbolos que tienen una carga cultural, social, estética y emotiva. Se deben evitar los desbordamientos desgarradores y amargos, que no llevan a una introspección, asimilación o al compartir.

A través de la revisión histórica se vió el momento en el que occidente se pierden los elementos rituales de la representación. La división sujeto-objeto echan raíces, se afianza y profundiza. Mientras tanto en oriente se respetan lineamientos rituales que dan a su teatro un toque participativo, total y estilizado; dirigiéndose no sólo al intelecto sino a buscar la percepción, convivirlo y gozarlo. En occidente hasta hace unos años, la rígida distinción entre teatro y danza, revela una profunda herida que conlleva el riesgo de atraer al actor hacia el mutismo corporal y al bailarín hacia el virtuosismo. Al hablarle de esto a un artista oriental, le parecería absurda la división, al igual que a un artista de occidente de cualquier época.

El T.A., no propone casarse con técnicas únicas e irrefutables siempre está abierto al intercambio cultural, pero la elección de los elementos que le sirven, será rígida.

México, por su parte, no será la excepción en la ruptura Rito-teatro. Esta ruptura se da en la época de la Colo-

nia, cuando los europeos implantaron el teatro de compañías, cuando se olvidaron de hacer participar activamente a toda la comunidad como se hacía en la época precortesiana, en las --- fiestas sagradas. Aquel teatro reflejaba como pocos "las raíces" de lo humano, era un teatro que buscaba que el público extranjera de las representaciones (rituales), intensidad como seres vivos, (fortaleza para resistir la fatalidad y sobre todo conciencia de su temporalidad como seres mortales). Era un teatro que incluía para eso danzas, cantos, actuaciones cómic^os, vestuario, maquillaje, escenografía, etc. Fue un medio de control que maneja conceptos intangibles como olos de la religión, además reafirmaba el sentido de colaboración entre todos los asistentes.

Después durante la colonia, los europeos emplearon a las representaciones como un instrumento colonizador, como un medio para imponer una nueva visión del mundo, una nueva religión. Esto resultó relativamente sencillo si consideramos la ya existente tradición teatral entre los habitantes de las nuevas tierras; sin embargo, el quehacer teatral se transformó radicalmente si consideramos que los habitantes de la Nueva España dejaron de participar activamente en las obras, --- pues ya no las elaboraban ellos mismos sino que eran adaptaciones de obras europeas o referentes a la religión cristiana, era, pues, un medio de comunicación, de evangelización.

En los años que siguen, el teatro mexicano estuvo to

talmente influenciado por la visión europea. El teatro conti
nuo con la manera de pensar de la naciente nación. Continuó
con la idea de copiar los modelos de otras naciones, pero no
sólo en lo político, ya que hasta en la escena, esto también
se dio. Se copiaron géneros y obras completas, incluso hasta
los artistas eran extranjeros.

Es hasta hace una década, cuando los grupos de van--
guardia empiezan a cuestionarse sobre la estructura, procesos
etcétera, del fenómeno representacional.

Es hoy en día cuando se empiezan a rescatar los ele-
mentos rituales para la comunicación ritual. Pero, ¿por qué
los elementos comunicativos del ritmo? El ritmo, en primera
instancia produce en el público el "efecto de grupo", es de--
cir, se genera un sentimiento de conjunto en donde se reafir-
ma y/o transmiten patrones culturales. El individuo se siente
lleno de fuerza colectiva que percibe del exterior; se siente
además, parte del espectáculo, no sólo transportado, sino ---
transformado. Para lograr esto el rito utiliza diferentes --
instrumentos. Por llamarlos de alguna forma, entre ellos; --
los símbolos que pueden formarse con el cuerpo o representar-
se a través de objetos. Después, el rito se vale de la repre-
titividad de los mismos para provocar, en una tercera instan-
cia, el trabajo de introspección o el trabajo interno. El es-
pectador no es un ser inerte, sino que trabaja para una retro-

alimentación (interpretación). Con todo ello, el espectador logra "mirar" la representación, logra integrarse al mismo, - ser la parte de él.

Para esto, los actores deben prepararse, ensayar - buscar las "acciones adecuadas", los movimientos que comuni-- quen sentimientos, ideas, pensamientos, que aunados a los sonidos, las palabras, las luces, etc., formarán el evento teatral. Son pues, esas "acciones" el punto de comunicación en el teatro, en el teatro antropológico. Es en la "acción" y - en la forma en la cual se da, como la atención del intérprete y del espectador, convergen en un punto, en el "texto repre-- sentacional", lográndose con ello la comunicación.

Y son sobre todo las corrientes de T.A., las que ponen mayor énfasis en esta búsqueda. Más al teatro antropológico lo han calificado de exotista, no racional, etc., pero - bien valdría la pena revisar sus técnicas y filosofía rescatables.

Hoy varios grupos se han denominado así mismo como - Teatro antropológico, siendo sus actividades más bien comunitarias, creando las obras a partir de la participación colectiva; con gente de la comunidad, con indicaciones técnicas -- muy generales o incluso sin ellas. Así pues se montan desde mitos, hasta obras ya escritas. Si bien éstos movimientos --

teatrales funcionan como, un espacio de síntesis que optimiza posibilidades de comunicación y se muestra como entidad susceptible de verse apropiada de manera colectiva por parte de la comunidad que lo ejerce, no podríamos llamarlo T.A., como se entiende este concepto el trabajo, sería necesario otra investigación para desarrollar este tema; pedir a éstos grupos que dieran la descripción y explicación de lo que para ellos es T.A.

Aquí hay que remarcar entonces, que institución cultural comunitaria y entidad artística con representación cultural, no son sinónimos. El primer aspecto es sobre todo un mecanismo social que regula la participación de las diversas entidades artísticas, al interior de la vida social y festiva de la comunidad. El segundo si bien está determinado por el primero, requiere además concebirse por los actuantes que lo crean y por la comunidad receptora y creadora de simbología y códigos particulares de comunicación.

Creemos que es necesario que el teatro se le conciba como una entidad de creación, como un espacio de comunicación y quizá también actividad lúdica.

El teatro de nuestros días no está cumpliendo en nuestra sociedad las funciones que hace apenas unas décadas cumplía y aún más grave es que no está cumpliendo con las que

le demanda nuestra sociedad actual. Hoy es más fácil y no tan comprometido hacer que se acepte un trabajo malo, confeccionado a la medida de las expectativas de lo que los funcionarios piensan gustará al público; y los funcionarios consideran al público como un retrasado mental, y el público se adecua a éste papel. Pero ¿Cuáles son entonces las funciones del drama?, algunos dicenm incluyendonos, que divierte, instruye, denuncia, reafirma al individuo en su medio, moraliza a la sociedad, moraliza el espíritu universal, ahonda en el subconciente, descubre el fondo de la realidad. A menudo en diversas épocas se le da acento a alguna de éstas acepciones, según lo demanden las necesidades sociales.

Podemos decir que en nuestros días por lo menos en México o en el D.F, dos de los 5 géneros se han impuesto sobre los otros, la obra didáctica y la farsa, con esto el drama pretende cumplir con dos de sus importantes funciones: denunciar y comprometerse en el fondo de la realidad aparente. esto implica criticar, enjuiciar, responsabilizar, inculpar, comprometer, revelar, desnudar, explorar, estudiar, etc. En este momento de avances científicos y tecnológicos el sujeto la cultura misma, la moral, nuestro país, el mundo, el arte en todas sus manifestaciones, vive una crisis, una bdsqueda. El hombre clama por soluciones que ya no el estado, no la religión, ni las organizaciones a nivel mundial o la ciencia pueden resolver. Lo que hacen algunos teatros es limitarse -

a hacer crítica, aún conociendo sus otras funciones e influen
cia. Las corrientes de búsqueda se empiezan a cuestionar to-
do esto y a actuar sobre los hechos y necesidades. Aquí en -
México grupos como el de Núñez, la Rueda, el LAE apoyan y -
trabajan intensamente sobre esta búsqueda.

-350-
BIBLIOGRAFIA

ACOSTA, JOSE. HISTORIA NAHUATL Y MORAL DE LAS INDIAS. FCE.
MEXICO. 1962

ALVEAR ACEVEDO,
CARLOS HISTORIA DE MEXICO; EPOCA PRECORTESIANA COLONIAL
E INDEPENDIENTE. ED. JUS. MEXICO. 1967

AMBROSE, KAY. CLASICAL DANCES AND COSTUMES OF INDIA. ALLIED
PUBPUBLISHERS PRIVAK. NUEVA DELHI. 1985.

ANDRE, HELBO. SEMIOLOGIA DE LA REPRESENTACION. ED. GUSTAVO
GILLY. COL. COMUNICACION VISUAL. BARCELONA. 1978

ARGUDIN, YOLANDA. HISTORIA DEL TEATRO EN MEXICO. ED. PANORAMA.
MEXICO. 1985

ARISTOTELES. LA POETICA. ED. UNIDOS MEXICANOS MEXICO 1985

ARTAUD ANTONIO. EL TEATRO Y SU DOBLE. ED. HERMES. MEXICO. 1987

ARRONIZ MARCOS. ENCICLOPEDIA POPULAR MEJICANA, MANUAL, HISTORIA
Y CRONOLOGIA DE MEJICO, PARIS. LIBRERIA DE LA
ROSA Y BOURET. 1859.

ARRONIZ OTHON. EL TEATRO DE LA EVANGELIZACION EN LA NUEVA
ESPAÑA. ED. PATRIA. MEXICO. 1945.

AUTORES VARIOS. SEMILOGIA DEL TEATRO. ED. PLANETA. BARCELONA
1975.

BARBA, EUGENIO. LAS ISLAS FLOTANTES. UNAM. MEXICO. 1963

BARBA, EUGENIO.

Y SAVARESE NICOLA. ANATOMIA DEL ACTOR. SEP. IMBA. ED. GACETA.
COL. ESCENOLOGIA. MEXICO 1988.

BARTHEZ, ROLAND. ENSAYO CRITICOS. ED. SEW BARRAL. BARCELONA.
1977.

BARTHES, ROLAND. S/Z. MEXICO. 1980. SIGLO XX.

BATYG. Y CHAVANA R. EL ARTE TEATRAL. FCE. BREVIARIOS 45 MEXICO
1983.

BAUMER AND BRANDOM-SANSKRIT DRAMA IN PERFORMANCE. UNIVERSITY
PRESS. HAWAII. HONOLULU. 1981

BAUTISTA POMAR, JUAN. "RELACION DE TEXCOCO". POESIA NAHUATL.
UNAM MEXICO. 1954.

BENITEZ FERNANDO. LOS PRIMEROS MEXICANOS. MEXICO. 1911.

BERNAR, MICHEL. EL CUERPO. ED. PAIDES. MEXICO. 1980

BOAL AUGUSTO. TEATRO DEL OPRIMIDO
TEATRO LATINOAMERICANO

BOTURINI, LORENZO. IDEA DE UNA HISTORIA DE LA AMERICA:
SEPTENTRIONAL. BIBL. T. XVIII. MEXICO 1957

BRECHT BERTOLT. ESCRITOS SOBRE TEATRO

BROOK, PETER. ESPACIO VACIO. 1959 ED. PENINSULA

CALDERON DE LA BARCA, MARQUEZA DE. LA VIDA EN MEXICO. 50.
PORRUA. SEPAN CUENTOS 74. MEXICO. 1957

CASSIRER, ERNEST. ANTROPOLOGIA FILOSOFICA. FCE. MEX. 1984

CASO, ALFONSO. NOTAS A LOS AZTECAS DE MEXICO DE GEORGE VAILLANT.
CUADERNOS AMERICANOS NO. 1 ENERO-FEBRERO. 1942.
MEXICO.

CASTAGNINO, H. RAUL. TEORIA DEL TEATRO. ED. NOVA BUENOS AIRES.
1956.

CASTRO CRISTOBAL DE. TEATRO TIBETANO

CLAVIJERO FCO. JAVIER. HISTORIA ANTIGUA

CORBATO PH.P. HERNANDEGILDA. MISTERIO Y ARTES DEL TEATRO
MISIONEROS EN MEJICO DURANTE EL
SIGLO XVI. CONFERENCIA EN EL CENTRO
DE CULTURA VALENCIANA. 10 MAYO 1949.

- CORTES HERNAN. CARTAS DE RELACION. FCE MEXICO. 1973
- DIAZ PLAJO, GUILLERMO. ENCICLOPEDIA DEL ARTE ESCENICO. ED. NAC UN. BARCELONA 1958
- DIETRICH, GENOVEVA. PEQUEÑO DICCIONARIO DE TEATRO MUNDIAL MEXICO. 1974.
- DURAN, DIEGO DE FRAY. HISTORIA DE LAS INDIAS DE LA NUEVA ESPAÑA.
- DE SAUGSURE Y LEVI STRAUSS. EL ARTE COMO SISTEMA DE SIGNOS. LECTURAS UNIVERSITARIAS. NO. 14. UNAM. MEXICO 87
- ECO UMBERTO. EL HOMBRE DE LA ROSA. REPRESENTACIONES EDITORIALES. S.A. MEXICO 1985.
- ECO UMBERTO. TRATADO DE SEMANTICA GENERAL. ED. NUEVA IMAGEN LUMEN. MEXICO. 78
- ECO UMBERTO. ELEMENTO PARATEATRALES PARA UNA SEMANTICA DEL TEATRO.
- ELIADE, MIRCEA. IMAGENES Y SIMBOLOS. ED. TOURUS. ESPAÑA. 1979.
- ELIADE, MIRCEA. EL MITO DEL ETERNO RETORNO. ED. ORIGEN PLANETA. COLECCION OBRAS MAESTRAS DEL PENSAMIENTO CONTEMPORANEO. MEXICO. 1985

FERNANDEZ LEDESMA ENRIQUE. VIAJES AL SIGLO XIX, SEÑALES
Y SIMPATIAS EN LA VIDA DE MEXICO.
TALLERES GRAFICOS DE LA NACION.
MEXICO. 1933.

GARCIA CANDINI, NESTOR. TEORIA Y PRACTICA DE LA PRODUCCION
SIMBOLICA. SIGLO XXI. MEXICO. 1981

GARCIA CUBAS, ANTONIO. EL LIBRO DE MIS RECUERDOS. MEX.
ED. IMPRENTA DE ANTONIO GARCIA
CUBAS 1904.

GARCIA ICAZBALCETA,
JOAQUIN MEXICO ED. COLECCION 1858-59. 1825-1844.

GARIBAY ANGEL. -HIMNOS
-HISTORIA DE LA LITERATURA
NAHUATL. MEX. 1971
-PANORAMA DE LA LITERATURA
DE LOS PUEBLOS NATIVOS. ED.
PORRUA. MEX. 1963
-LA LITERATURA DE LOS AZTECAS
ED. JOAQUIN MORTIZ MEX. 1964.

GLANFRANEO, BETTETINI. PRODUCCION SIGNIFICANTE Y PUESTA EN
ESCENA. ED. GUSTAVO GILISA. BARCELONA
1975

GIBSEN CHARLES. LOS AZTECAS BAJO EL DOMINIO ESPAÑOL. ED.
SIGLO XXI. MEXICO: 1981

GIRON CERNA, CARLOS. EL HOMBRE ENTE TEATRAL. CUADERNOS DE
LECTURAS POPULARES. MEX. 1957.

GROTOWSKI JERZY. HACIA UN TEATRO POBRE. MEX. SIGLO XXI.
1981

ITALL. ET. LA DIMENSION CACHEE. ED. SEVIL

HELBO ANDRE. SEMIOLOGIA D E LA REPRESENTACION. MEX. 1978.

MORCASITAS FERNANDO. TEATRO NAHUATL. ED. UNAM MEX. 1980

JIMENEZ-COFALENGO, REGINA Y
PAULINA PEREZ GEORGINA. SOCIEDAD Y LENGUAJE. CUADERNOS
DE COMUNICACION No. 2 UNAM.
MEXICO 1985.

KORDON, BERNARDO. EL TEATRO TRADICIONAL CHINO. BUENOS AIRES
SIGLO XXI.

LEICH, EDMUND. CULTURA Y COMUNICACION LA LOGICA DE LA
COMUNICACION DE LOS SIMBOLOS. ED. SIGLO
XXI. MADRID 1985.

LEAN PORTILLA, MIGUEL. RITOS, SACERDOTES Y ATAVIOS DE LOS
DIOSES."INFORMANTES DE SAHAGUN,
NUEVA ESPAÑA". FUENTES INDIGENAS
DE LA CULTURA NAHUATL, SEMINARIO
DE CULTURA NAHUATL. UNAM.MEX. 1958

LOPEZ LARA RAMON. MEX. JUN. 1988.

MAGAÑA ESQUIVEL ANTONIO. EL TEATRO EN MEXICO. EN EL SIGLO XIX. UNAM ED. SIGLO XXI. FCE. 1972

MARIA Y CAMPOS ARMANDO GE. CRONICA DE TEATRO HOY. 1941

MEYERHOLD. TEORIA TEATRAL. ED. FUNDAMENTALES. MADRID. 1986

MOLINARI, CESARE. THE THEATRE THROUGH. THE AGES.

MONTERDE, FRANCISCO. TEATRO DEL SIGLO XX. SELEC. PROL.
Y NOTAS. FCO. MONTERDE. FCE.

MORIN EDGAR. EL PARA-DIGMA PERDIDO. ED. EL CAIRO. BARCELONA
1993.

MOTOLINIA, FRAY TORIBIO DE
BENAVENTE . HISTORIA DE LAS INDIAS DE LA NUEVA
ESPAÑA. ED. HAYDOR MEX. 1941
TRATADO 1

MUÑOZ CAMARGO. HISTORIA DE TLAXCALA. MEXICO 1892. ED.
ALFREDO CHAVERO.

NIETZSCHE. EL ORIGEN DE LA TRAGEDIA. ED. ESPASA CALPE. COL.
AUSTRAL, MEX. 1975.

NOVO SALVADOR. "COSMETICA MAHUATL" NOVEDADES. MEXICO ARGENT
15. 1955. UNO DE 3

NUÑEZ, NICOLAS. TEATRO ANTROPOCOSMICO. ED. GACETA MEXICO
1993. SEPYTOTO 2000 1987.

OLIVARRIA Y FERRARI, ENRIQUE. RESEÑA HISTORICA DEL TEATRO
EN MEXICO 1538-1911 2a
EDICION. TOMO 1-4 MEXICO
1095. ED. LA EUROPEA.

ORLENBACH, ENRIQUE. 25 SIGLOS DE TEATRO. ED. MATU,
BARCELONA. 1959

PICARD, DOMINIQUE. DEL CODIGO AL DESEO. ED. PAIDOS

POMAR, JUAN BAUTISTA. "RELACION DE TEXCOCO" EN POESIA NAHUATL.
VOL. I. MEXICO.UNAM, 1984.

FRANKO LEONARD. THEATRE EASTAND WEST. UNIVERSITY OF CALIFORNIA,
PRESS 1974.

RESCH PHILIP J. KINESIOLOGIA Y ANATOMIA APLICADA.

REYES DE LA MAZA, LUIS. - CIRCO MAROMA Y TEATRO
ED. UNAM. MEXICO 1987

-EL TEATRO EN MEXICO.
DURANTE LA INDEPENDENCIA
1810-1839.UNAM.MEXICO 1979

-EN LA EPOCA DE SANTA ANA
UNAM. 1976:

-REFORMA Y EL IMPERIO
1855-1861. UNAM. MEXICO
1953.

-DURANTE EL 2o IMPERIO
1862-1867. UNAM MEXICO
1959

-EN LA EPOCA DE JUAREZ
1868-1887. UNAM MEXICO
1951

-DURANTE EL PORFIRISMO
1870-1887. UNAM MEXICO
1954

-SUPLEMENTO DOMINICAL EXCELSIOR.
DOMINGO 10 DICIEMBRE 1955

ROJAS CARDIGUEÑAS, JOSE. EL TEATRO DE LA NUEVA ESPAÑA
EN EL SIGLO XVI

RICARD ROBERT. LA CONQUISTA ESPIRITUAL DE MEXICO. ED.
JUS. MEXICO 1947.

RUBIO DARIO. LIGERAS REFLEXIONES SOBRE NUESTRO TEATRO
NACIONAL

SAHACUN, FRAY BERNARDINO. HISTORIA GENERAL DE LAS COSAS
DE LA NUEVA ESPAÑA

SALISBURI, H. LEE. COMUNICACION TRANSCULTURAL Y EL RITUAL
DRAMATICO. COMPILACION LEE THAYOR ED.
MC.MILLAN Co.

SANCHEZ BAQUIERO. JUAN. FUNDACION DE LA COMPAÑIA DE JESUS
EN NUEVA ESPAÑA. ED. PATRIA MEX. 1945

SCARDUELLY, PRIETO. DIOS, ESPIRITUS. Y ANCESTROS. FCE.
MEX. 1988

SCHECHNER RICHARD. - TEATRO DE GUERRILLA Y HAPPENING. ED.
ANAGRAMA BARCELONA.
- BETWEEN THEATRE AND ANTHROPOLOGY .
UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA PRESS. 1985
-ESSAYS ON PERFORMANCE THEORY 1970-75
-DRAMA BOOK SPECIALISTS NEW YORK. 1976.
-EL TEATRO AMBIENTALISTA UNAM, MEX. 1988

SCHILLING, HILOBURY. TEATRO PROFANO EN LA NUEVA ESPAÑA.
SIGLO XV Y XVIII.

STANISLAVSKY CENETANTIN. UN ACTOR SE PREPARA. ED. OIANA, MEXICO
1987.

STEN MARIA. VIDA Y MUERTE DEL TEATRO NAHUATL.

TORQUEMADA, FRAY JUAN DE. MONARQUIA INDIANA. PORRUA MEX. 1959

TOCHARD DYONISLOG. ANTROPOLOGIA POUR LE THEATRE.

TRENTI ROCCONERA J. EL TEATRO EN LA AMERICA COLONIAL:
PRODUCCION DE GUILLERMO FURLANG.

URSUA. FILOSOFIA DE LA CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES. ED.
FONTAMARA. COL. LOGOS. BARCELONA ESPAÑA 1982

URRUTIA, JORGE. "CRITICO TEATRAL". EN SEMIOLOGIA DEL TEATRO
ED. PLANETA BARCELONA. 1975

USIGLI, RODOLFO. MEXICO EN EL TIEMPO. ED. MNDIAL. MEXICO. 1967

VALLVERDU, JOSE. EL TEATRO EN LA ANTIGUEDAD. MEXICO. 1949

WEISZ GABRIEL. EL JUEGO VIVIENTE. ED. SIGLO XXI. MEXICO.
1985.

WEISZ, GABRIEL. "EL CEREBRO RITUAL" EN EL SEMINARIO DE
INVESTIGACIONES ETNODRAMATICAS. UNAM.
MEXICO 1984.