

01063

1

2g.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

ARTAUD Y GROTOWSKI,
¿EL TEATRO DIONISIACO DE NUESTRO TIEMPO?

TESIS
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN LETRAS
(ARTE DRAMÁTICO)

P r e s e n t a

FELIPE REYES PALACIOS

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

GUÍA DE CONTENIDOS

CAPITULO I: LA COSMOVISION MAGICA DE ANTONIN ARTAUD	PÁG.
1. La renovación del lenguaje teatral, un proceso de implicaciones cosmogónicas	2
2. Paralelismo entre la hipótesis de Nietzsche y los postulados artodianos	17
3. Los conceptos de <u>mana</u> y totemismo, claves en la concepción teatral de Artaud	38
4. <u>Mana</u> y totemismo en los orígenes de la tragedia griega, según la escuela antropológica de Cambridge	56
NOTAS	76
CAPÍTULO II: EL TEATRO COMO RITO DE INICIACIÓN CHAMÁNICA: JERZY GROTOWSKI	
1. A la Pasión del actor por la <u>vía santa de un <u>mé</u></u> todo negativo	97
2. El chivo expiatorio según René Girard y el actor sacrificial de Grotowski	107
3. El proceso chamánico y la construcción de un Centro antropocósmico	119
4. Chamanismo en los orígenes de la tragedia griega, según Ernest T. Kirby. Conclusiones	133
NOTAS	167
BIBLIOGRAFÍA	199

CAPITULO I

LA COSMOVISION MÁGICA DE ANTONIN ARTAUD

A la memoria de Oscar Zorrilla,
maestro y amigo.

"Y el problema que ahora se plantea es saber si en este mundo que cae, que se suicida sin saberlo, se encontrará un núcleo de hombres capaces de imponer esta noción superior del teatro, hombres que restaurarán para todos nosotros el equivalente natural y mágico de los dogmas en que ya no creemos."

Antonin Artaud, El teatro y su doble

CAPITULO I. LA COSMOVISIÓN MÁGICA DE ANTONIN ARTAUD

Una importante lección inicial nos ofrecen las dos hipótesis acerca de los orígenes de la tragedia griega que vamos a estudiar como teorías paralelas de los proyectos teatrales de Artaud y Grotowski. Por ser reconstrucciones hipotéticas de un fenómeno histórico que siempre nos resulta insuficientemente documentado, sus autores achacan mano de toda la información que les ha sido dado obtener acerca de Dioniso, y por lo mismo prestan pareja atención a los datos, que resultan así complementarios, del mito y el rito, los dos aspectos en que se manifiesta la vida religiosa.

Su proceder metodológico es coincidente con las conclusiones teóricas a que han llegado muchos de quienes se han dedicado al estudio del "pensamiento mítico-religioso", como el filósofo alemán Ernst Cassirer, o como el historiador de las religiones de origen rumano Mircea Eliade. Ya en la primera mitad del siglo Cassirer consideraba, a la luz de las aportaciones más consistentes de la investigación etnológica y antropológica, que la alternativa anteriormente planteada era una alternativa falsa: "No podemos realmente plantear la cuestión de cuál de estos dos aspectos es el 'primero' y cuál el 'segundo', pues no existen separadamente; son correlativos e interdependientes, se apoyan y se explican el uno al otro."¹

La interdependencia entre mito y rito, según Cassirer, se da a través de una unidad funcional que orienta la actividad creadora del espíritu en determinada dirección. Al desentrañamiento de esa unidad funcional está dedicado el tomo segundo de su magna Filosofía de las formas simbólicas, en el cual se estudia extensamente

"El pensamiento mítico". Puesto que considera inadecuado tratar de explicarse la conciencia mítica inquiriendo por sus "últimos fundamentos metafísicos", o buscando sus "causas psicológicas, históricas o sociales", él se plantea "la pregunta por la unidad del principio espiritual que en última instancia rige todas sus configuraciones particulares: en toda su heterogeneidad e incalculable multiplicidad empíricas".² Aplicado al estudio del teatro sagrado, el enfoque fenomenológico propuesto por Cassirer salvaría un escollo que de entrada se presenta: si privilegiamos el aspecto ritual, reducimos la experiencia mítico-religiosa a su apariencia empírica, y estaríamos entonces a la búsqueda de un "estilo ritual" que simplemente es inexistente en razón de la "heterogeneidad e incalculable multiplicidad" de sus posibilidades.

Si decidimos, pues, que a lo largo de este trabajo recogeremos toda referencia importante que se haga tanto al rito como al mito, a fin de aproximarnos a la unidad funcional subyacente, conviene tener una distinción conceptual entre ellos que sirva como punto de partida; distinción que nos proporciona el mismo Cassirer, quien comienza definiendo a los ritos como "manifestaciones motrices de la vida psíquica":

Lo que se manifiesta en ellos son tendencias, apetitos, afanes y deseos; no simples "representaciones" o "ideas". Y estas tendencias se traducen en movimientos -en movimientos rítmicos y solemnes, o en danzas desenfrenadas; en actos rituales regulares y ordenados, o en violentos estallidos orgiásticos-. El mito es el elemento épico de la primitiva vida religiosa; el rito es su elemento dramático [...] Consideradas en sí mismas, las historias míticas de los dioses y los

héroes no pueden revelarnos el secreto de la religión, pues no son otra cosa que interpretaciones de ritos. Tratan de dar una explicación de lo que está presente, de lo que se ve y se hace de un modo inmediato en estos ritos.³

La correspondencia que propone Cassirer, entre los aspectos de la vida religiosa de que trata y los géneros literarios caracterizados por Aristóteles (mito=forma épica, y rito=forma dramática), es una mera analogía o préstamo de términos, a la que recurre para distinguir la forma distinta que asumen el mito y el rito, sin que esto constituya para él una verdadera propuesta acerca de una posible continuidad actual entre el terreno de la religión y el de la literatura.⁴ El préstamo le sirve para discernir los límites del rito como una actividad física que comporta emociones inmediatas, diferenciándolo del mito, el cual añade la visión "teórica" mediante la narración de una historia. Tal vez la denominación de "teatro ritual", que se emplea para referirse a Artaud y Grotowski, esté justificada hasta cierto punto por la cualidad dinámica que opera a nivel físico tanto en el acto estrictamente ritual como en el ámbito del teatro.

Pero si el rito no puede darse aisladamente, se trata entonces de buscar, en las propuestas de estos dos directores de teatro, no sólo los remanentes o formas laicas de una antigua estructura ritual, sino también las bases de un "pensamiento mítico-religioso" que la justifique a pesar de su vocabulario laico.

Lo que en realidad prevalece, entre los artistas teatrales de Occidente interesados en la restauración de un teatro sagrado,

es la preocupación por la forma o el aspecto ritual; cualesquiera sean las posibilidades que un fenómeno artístico tenga de ofrecer una experiencia que le es peculiar a la vida religiosa, muchos de ellos suponen que para el cumplimiento de tal cometido en el teatro las formas ceremoniales son determinantes. Por influencia de Artaud, y aunque en sus escritos no escaseen las referencias al mito, hay la propensión a creer que el contacto con "lo invisible" puede lograrse conformando el diseño de los diversos elementos escénicos al aspecto de tales o cuales signos que alguna tradición religiosa o esotérica considere sagrados, dando por supuesta la inefable comunión de un público a cual más heterogéneo con estos medios rituales de eficacia probada, sí, pero en sociedades arcaicas o tradicionales. Confirmando sus intuiciones a la vista del supremo modelo que para él fue el teatro balinés, Artaud efectivamente consideraba la renovación formal como una de sus tareas principales: "Cumplir esto, unir el teatro a las posibilidades expresivas de las formas, y el mundo de los gestos, ruidos, colores, movimientos, etcétera, es devolverle su primitivo destino, restituirle su aspecto religioso y metafísico, reconciliarlo con el universo."⁵

Por lo que a él se refiere, la distancia que habría entre sus concepciones teóricas (que apuntan a un uso decididamente mágico de los diversos elementos teatrales) y las realizaciones prácticas de su breve carrera como director, ha sido minuciosamente descrita por un especialista en el tema que ha recurrido, para ello, al testimonio de la crítica contemporánea de Artaud (Oscar Zorrilla, El teatro mágico de Antonin Artaud).⁶ En este segui-

miento le vemos conformarse a más no poder con escenarios tradicionales y salas de opereta, cuando había pensado en usar salas no convencionales donde pudiera cercar al espectador con acciones a varios niveles y abundantes juegos de iluminación y sonido; recurrir entonces a textos de características melodramáticas o farsicas en todo caso (textos suyos o ajenos, originales o adaptados), cuando en su programa renovador se propuso cambiar de manera radical "la dirección de la palabra" dentro del contexto total de la puesta en escena (en franca oposición al imperio de la literatura en el teatro, inclusive tratándose de las "obras maestras", cuyas formas "ya no responden a las necesidades de la época");⁷ e intentar darle sentido y validez a su juego escénico mediante algunas alusiones a la alquimia y a la astrología que por sí mismas no podían transformar la mentalidad occidental, racionalista y burguesa de los espectadores. Como logros de sus montajes pudieron apreciarse, si acaso, los valores plásticos innovadores de la escenografía y el vestuario; bien poco si nos remitimos a las proposiciones medulares de su visión teórica.

La orientación mágica de sus proposiciones es claramente discernible a pesar de la calidad esencialmente poética, metafórica, de sus escritos "teóricos", que aparte de abundar en imágenes altamente sugestivas, no carecen de imprecisiones, saltos temáticos y aun contradicciones.⁸

Para empezar, con la forma, color y uso de los objetos de la utilería (y por extensión con todos los elementos visuales de la puesta en escena, incluido el actor) se procuraría establecer "una especie de totemismo de signo positivo", apunta Oscar Zorrilla, aludiendo al principio de la solidaridad y unidad com-

pacta de la vida en el cosmos, que es un principio fundamental del pensamiento mágico. El espectáculo apelaría así, continúa Zorrilla citando luego a Artaud, a una "comunicación íntima con las fuerzas del universo, de manera que el objeto material fuera 'capaz de reintroducir sobre el escenario un pequeño soplo de ese gran miedo metafísico que se encuentra en la base de todo el teatro antiguo' ".⁹ Ya desde sus bases materiales el teatro debería moverse, pues, en un ámbito más bien energético que estrictamente simbólico o representativo, siendo ajeno a toda suerte de nociones éticas desde el momento en que adopta la perspectiva de la cosmovisión mágica.

Esta es la orientación que prevalece en los escritos "teóricos" de Artaud, más allá de sus resbaladizas especulaciones que se deslizan sin reparo del dominio lógico a la cosmovisión mágica, o viceversa; y al cabo, también, del uso repetitivo y ambivalente de términos como el Mal (con mayúscula) y la crueldad, que en cierto sentido terminan siendo sinónimos. La finalidad de un teatro que se ubica en un campo energético sería la de catalizar o exorcizar las fuerzas de tipo cósmico, positivas y negativas, cuya dialéctica asegura la continuidad de la vida. Así, y aunque a veces nos parezca que Artaud buscaba para el espectador una especie de "catarsis" sin sentido, consistente apenas en una serie de intensos sacudimientos físico-emocionales (a la manera de los electrochoques), su visión involucra la reafirmación de "esas energías que al fin y al cabo crean el orden y elevan el valor de la vida" (p. 82),¹⁰ por más que en su evolución éstas se hayan manifestado destructoras, o más bien, que hayan debido ser destructoras a fin de posibilitar la iniciación de un nuevo

ciclo. Para que tal teatro fuera capaz de "captar y desviar conflictos, vaciar cuestiones pendientes"¹¹ y actuara en el espectador "como una terapéutica espiritual de imborrable efecto" (p. 87), le sería ingénita según Artaud una fuerza asoladora como la de la Peste misma (su empleo de la mayúscula como apelando a la magia de los nombres, que asegura el dominio del objeto que designan). En efecto, si en otras épocas históricas la peste parecía llamada a vaciar los gigantescos abscesos colectivos, de tipo moral y social, que plásticamente encarnan en la pintura flamenca primitiva, el teatro debió haber sido creado también "para drenar colectivamente esos abscesos" (p. 31).

Si la índole de este proceso purificador o restaurador (que es la única alternativa para el teatro de nuestro tiempo, según él) se mantiene referida a veces, en sus escritos, a los límites de una concepción del teatro como forma de expresión simbólica, como obra del espíritu -en términos de Cassirer- que no puede afectar la substancia del mundo físico; o suscita en otros pasajes definiciones impacientes -e imprecisas- de esas "fuerzas subyacentes" con las que el teatro debe tomar contacto ("ya se las llame energía pensante, fuerza vital, determinismo del cambio, menstros lunares o de cualquier otro modo": p. 81), es en su concepción de la palabra, y de los diversos elementos escénicos como lenguaje, donde más claramente se revela la orientación mágica de las proposiciones de Artaud. Se trata de una concepción que, en su afán por recuperar los impulsos que han hecho posible la existencia de manifestaciones artísticas con significación y eficacia religiosas (el teatro griego, el teatro balinés), se remonta inclusive hasta la etapa mágica de la evolución

religiosa, que entiende y dispone de la palabra (así como de los demás lenguajes humanos) como una parte del mundo de los objetos, como un extracto de todas las fuerzas que en él se revelan. Ernst Cassirer caracteriza nítidamente esta actitud de la conciencia mítica:

En sus comienzos la palabra pertenece todavía a la mera esfera de la existencia; en ella no se aprehende su significación, sino un ser y una fuerza substanciales. La palabra no apunta a un contenido material, sino que se coloca en su lugar; se convierte en una especie de causa [...], en un poder que interviene en el acacer empírico y su encadenamiento causal.¹²

El párrafo transcrito se refiere específicamente a la evolución por la que ha pasado el lenguaje según Cassirer, quien distingue en ella tres estadios que serían el de la expresión mímica, analógica y simbólica, respectivamente. El primero de ellos, el de la expresión mímica, es el que corresponde a la cosmovisión mágica, porque en él se pretende que el signo lingüístico reproduzca en su forma el contenido, "como retratándolo y absorbiéndolo",¹³ para apoderarse mágicamente de él y poder catalizar o rechazar sus influjos. Extendiendo esta concepción mágica del lenguaje a los demás sistemas signicos -como espontánea e intuitivamente lo hace la "conciencia mítica", y también Antonin Artaud-, se concibe la posibilidad de una urdimbre de signos que se confundan y coincidan plenamente entre sí, en virtud de que todos ellos aspiran a fundirse con la esencia misma de lo que representan. En efecto, Cassirer señala a continuación la correspondencia funcio

nal que establece la conciencia mítica entre la palabra, la escritura y la imagen mitológica. Y Artaud, por su parte, sueña con un teatro en el que la palabra y el gesto humanos no sólo se correspondan íntimamente con el lenguaje plástico y sonoro que es propio del teatro, sino que como en un proceso alquímico, confluyan al acrisolamiento de una oscura materia que nos devolverá todos estos lenguajes como recién creados, emergiendo del Caos original plenos de energía.

Es esa correspondencia entre los diversos elementos escénicos -y los poderes que, a sus ojos, parecían convocar- lo que precisamente entusiasma a Artaud cuando presencia por primera vez un espectáculo de teatro balinés; de él le parece que

lo más sorprendente y desconcertante para europeos como nosotros es la admirable intelectualidad que crepita en toda la trama ceñida y sutil de los gestos, en las modulaciones infinitamente variadas de la voz, en esta lluvia sonora que parece caer en un inmenso bosque, en los entrelazamientos también sonoros de los ademanes. Entre un gesto y un grito o un sonido no hay transición: ¡todo se corresponde como a través de raros canales abiertos en el espíritu mismo! (P. 59.)¹⁴

El proceso y los fines últimos de un teatro mágico parecen quedar suficientemente contemplados en el párrafo en que Artaud explica qué significa para él "cambiar el destino (o la dirección) de la palabra en el teatro":

... es emplearla de un modo concreto y en el espacio, combinándola con todo lo que hay en el teatro de espacio y de significativo, en el dominio concreto; es ma-

nejarla como un objeto sólido que perturba las cosas,
primero en el aire, y luego en un dominio más secreto
e infinitamente más misterioso, pero que admite la ex-
tensión; y no será difícil identificar ese dominio se-
creto pero extenso con la anarquía formal por una parte
y también, por otra, con el dominio de la creación for-
mal continua. (P. 75.)

La contemplación mágico-poética de Artaud, siguiendo las guías que localizamos con nuestros subrayados, arranca de una concepción mágica de los lenguajes humanos (incluido el arte como lenguaje mágico) para arribar a la aspiración suprema que presupone toda práctica mágica: la de participar activamente en la dinámica cósmica, contribuyendo a restaurar "esas energías que al fin y al cabo crean el orden y elevan el valor de la vida", según copiábamos antes. Pero es al final del párrafo donde advertimos que esas energías no están identificadas con un ser mítico genuino, porque Artaud sigue siendo irremediablemente un hombre occidental del siglo XX. Perdidos para él los lazos comunitarios de la fe, y por más que rebusque valores míticos en culturas arcaicas o en diversas tradiciones religiosas o esotéricas, lo que hace es colocar el teatro en el antiguo lugar del mito, asumiendo vehementemente que la forma teatral, en sí y por sí, puede rescatar la eficacia de esas "fuerzas subyacentes". Su mito es el teatro mismo. La continuidad de la vida depende, para él, de los infinitamente misteriosos vasos que comunican la anarquía formal con la creación formal continua, que no son entidades pertenecientes a un dominio mítico-religioso particular, sino los polos entre los que se sitúa el proceso de la creación artística. En esta visión el len-

guaje teatral, como ocurre en la etapa mágica de la evolución religiosa, forma parte del mundo de los objetos, "no apunta a un contenido material -repetiendo a Cassirer-, sino que se coloca en su lugar; se convierte en una especie de causa, en un poder que interviene en el acaecer empírico y su encadenamiento causal". Es así que Artaud ha recorrido en sentido inverso el camino que condujo históricamente a la creación del teatro, remontándose hasta las que pudieron haber sido sus fuentes originales. Aquí podemos constatar que Artaud se sumerge en la conciencia mítica al no reconocer distinción alguna entre el dominio de la cosmovisión mágica y el del arte. Para él, un teatro eficaz sería, antes que arte, una operación con sustancias concretas que al liberar fuerzas esenciales disuelven éstas sus formas para salir renovadas. Ésta sería, nos dice, una idea religiosa del teatro: "sin meditación, contemplación inútil y vagos sueños" (p. 82).

Para Cassirer éste será justamente el aspecto que separa el mundo del mito respecto del arte que se reconoce como tal, su distinta relación con el objeto. A pesar de su conexión genética, afirma:

no podemos menos de reconocer la diferencia específica que existe entre el mito y el arte. Una clave la encontramos en la afirmación de Kant de que la contemplación estética es por completo indiferente a la existencia o inexistencia de su objeto, pero, precisamente, semejante indiferencia es por entero ajena a la imaginación mítica; en ella va incluido, siempre, un acto de creencia. Sin la creencia en la realidad de su objeto el mito perdería su base.¹⁵

Colocado el teatro, para Artaud, en el centro de su visión mítica, como complejo de creencias e instrumento mágico a la vez, resulta que el objeto que se propone "absorber" es en última instancia el cosmos mismo. El hecho teatral por él imaginado -formas que se funden con el cosmos- constituiría un acto ritual no por su apariciencia, sino por su finalidad, que sería la de "volver a tomar la historia en su comienzo" mediante la repetición del acto cosmogónico, el arquetipo de la Creación, según explica Mircea Eliade lo que él considera como núcleo de toda experiencia ritual. Esta repetición implica, como paso previo, la disolución de las formas, el regreso al Caos primordial, pues para la conciencia mítico-religiosa:

Una forma, sea cual fuere, por el hecho de que existe como tal y dura, se debilita y se gasta; para retomar vigor le es menester ser resorbida en lo amorfo, aunque sólo fuera un instante; ser reintegrada en la unidad primordial de la que salió; en otros términos, volver al "caos" (en el plano cósmico), a la "orgía" (en el plano social), a las "tinieblas" (para las simientes)...
[etcétera].¹⁶

Es esta parte de la experiencia ritual la que concentra el interés de Artaud: la crisis que "el retorno" está destinado a provocar de manera implacable. De ahí la sinonimia que se da en sus escritos entre términos como el Mal, la Peste y la crueldad: "El teatro, como la peste, es una crisis que se resuelve en la muerte o la curación. Y la peste es un mal superior porque es una crisis total, que sólo termina con la muerte o una purificación extrema"

(p. 31). O un poco antes en el mismo escrito: "Como la peste, el teatro es el tiempo del mal, el triunfo de las fuerzas oscuras, alimentadas hasta la extinción por una fuerza más profunda aún" (p. 30). O acerca de la crueldad, aclara que usa este término "en el sentido de apetito de vida, de rigor cósmico y de necesidad implacable, en el sentido gnóstico de torbellino de vida que devora las tinieblas..." (p. 104). Dentro de su concepción mágica del teatro -podemos confirmarlo ahora-, estos términos carecen de toda connotación ética, intentan definir la energía que transforma la muerte en vida nueva, la destrucción en regeneración: "y si esas posibilidades y esas fuerzas son oscuras no son la peste o el teatro los culpables, sino la vida" (p. 31). Y si tan sólo es un instante la distancia que hay del Caos a la Creación, Artaud se coloca, repitiendo a Shakespeare, en "esas partes oscuras de la sombra", "del lado en que el espíritu toca los ritmos de la vida enferma", dice luego por sí. Esto significa que, considerada en relación a los comienzos de la tradición teatral europea, en su visión predomina el elemento dionisiaco de la tragedia: la intuición del Caos, los impulsos que conducen a la disolución de las formas, es decir, a la muerte que trae vida. Es así que, aun concentrándose en el instante anterior a la Creación, el proceso que percibe la conciencia mítico-religiosa apunta a la afirmación de la vida, como lo formula Artaud al referirse a la cultura solar de los antiguos mexicanos en lo que, coincidentemente, parecería ser una "definición" poética de la tragedia, o de sus efectos:

Realizar la supremacía de la muerte no equivale a inutilizar la vida presente. Es poner la vida presente en su

lugar; hacerla cabalgar sobre varios planos a la vez; sentir la estabilidad de los planos que hacen del mundo viviente una gran fuerza en equilibrio; es, en fin, restablecer una gran armonía.¹⁷

Condenadas al fracaso las proposiciones definitivamente mágicas de Artaud para la escena, el prestigio de que ha gozado entre los hombres de teatro de nuestro siglo parece explicarse también en términos de su relación con el mito. Al referirse apasionadamente, y con eficacia poética, a un hecho al que de antemano ha conferido la mayor trascendencia, pues como vimos coloca al teatro en el lugar del mito, ha estimulado enérgicamente la reflexión y el entusiasmo por la dialéctica que opera en ese "dominio secreto" cuyos polos son la anarquía formal y la creación formal continua. Pero se trata de un entusiasmo que asume las características de una conducta mítica, según reconocen complementariamente, cada quien desde su propia perspectiva, un director de teatro (Jerzy Grotowski) y un historiador de las religiones (Mircea Eliade). El primero concluye, al cabo de un amoroso ensayo que le dedica, que por encima de sus fracasos prácticos y sus imprecisiones teóricas, Artaud es el poeta de las posibilidades del teatro, un poeta que en estilo oracular "predijo para el teatro algo definitivo, un nuevo significado, una nueva y posible reencarnación".¹⁸ Independientemente de las influencias específicas que Artaud haya podido sembrar entre quienes han frecuentado sus escritos, o de que diversos creadores coincidan con él más bien de manera casual en la búsqueda de "una nueva reencarnación" para el teatro, e inclusive de que esas búsquedas

se aparten decididamente del mito y la magia, el estilo oracular de este profeta refleja vivamente el sentimiento con que nuestra época vive la renovación de los lenguajes artísticos. Si bien es cierto que de su renovación formal periódica depende la supervivencia de las artes, las cuales se adecuan así a la nueva sensibilidad y a los nuevos contenidos temáticos que la historia les impone, nuestro siglo ciertamente se singulariza por la profusión y la celeridad con que aparecen las innovaciones artísticas: es el triunfo total de la "revolución permanente" en cuestiones de arte, el tratar de desprenderse de la tradición como si se tratara de una adherencia banal, para sustituirla con la originalidad absoluta, por más que ésta resulte hermética para las mayorías y finalmente vacua o convencional.

La destrucción sistemática de los lenguajes artísticos tradicionales y su esperada "reencarnación" cumplen así en nuestra época, según explica Mircea Eliade, la función del mito, al proporcionarle al hombre moderno una experiencia de la regeneración total; un tipo de experiencia que, habiendo correspondido tradicionalmente al terreno de lo religioso, la sociedad laica desplazó de su sitio original. Al margen de la validez de sus apreciaciones sobre el teatro, y alimentando con su propia vida esta moderna mitología de artistas iconoclastas, el mensaje de Artaud sacude porque exige que el arte se transforme de manera tal que sea "capaz de dominar el tiempo";¹⁹ proféticamente, estigmatiza a los irredentos ("y me apresuro a decirlo: un teatro que subordine al texto la puesta en escena y la realización -es decir, todo lo que hay de específicamente teatral- es un teatro de idiotas, de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de antipoetas, y de

positivistas, es decir, occidental", p. 41) y anuncia a los iniciados la buena nueva de la resurrección. El fenómeno Artaud, en el caso del teatro, confirma suficientemente la tesis de Mircea Eliade sobre la vigencia plena del mito en las sociedades modernas, al cual encuentra "enmascarado" en diversas zonas de la cultura distintas a la religión, como el arte:

Todo nos lleva a creer que la reducción de los "universos artísticos" al estado primordial de materia prima no es más que un momento en un proceso más complejo; como en las concepciones cíclicas de las sociedades arcaicas y tradicionales, al "caos", a la regresión de todas las formas a lo indistinto de la materia prima, les sigue una nueva creación equiparable a una cosmogonía.

Esta concepción mítica del teatro como verdadero crisol alquímico en cuyo precipitado de formas se decide la continuidad de la vida tiene como antecedente más bien lejano las especulaciones que Friedrich Nietzsche elabora en El nacimiento de la tragedia (o Grecia y el pesimismo, 1871). Estando su autor, según resulta evidente, sujeto a la influencia directa de Schopenhauer, por una parte, de quien retoma el postulado de identidad entre la música y la voluntad, considerando a ésta en tanto verdadero núcleo y centro del mundo; y absolutamente convencido, al mismo tiempo, de que en el terreno del arte la ópera de Wagner significaba sin lugar a dudas "la resurrección del espíritu dionisiaco y el renacimiento de la tragedia", en el "drama musical" wagneriano volvía a darse, según esto, la milagrosa fecundación de los elementos

apolíneos en los que más adecuadamente hallaba su objetivación el espíritu dionisiaco, subyacente en la música; en su libro encontramos entonces párrafos como el siguiente que, refiriéndose a los aspectos formales propios de la ópera, exponen la certeza de una íntima correspondencia entre todos los signos que concurren en esa manifestación artística:

Con esa armonía preestablecida que impera entre el drama perfecto y su música el drama alcanza un grado supremo de visualidad, inaccesible, por lo demás, al drama hablado. De igual modo que todas las figuras vivientes de la escena se simplifican ante nosotros en las líneas melódicas que se mueven independientemente, hasta alcanzar la claridad de la línea ondulada, así la combinación de esas líneas resuena para nosotros en el cambio armónico, que simpatiza de la manera más delicada con el suceso que se mueve: gracias a ese cambio las relaciones de las cosas se nos vuelven inmediatamente perceptibles, perceptibles de una manera sensible, no abstracta en absoluto, de igual forma que también gracias a ese cambio nos damos cuenta de que sólo en esas relaciones se revela con pureza la esencia de un carácter y de una línea melódica.²¹

Al igual que la ópera wagneriana, ante la cual reacciona Nietzsche con tanto entusiasmo en ese momento, la tragedia griega había sido en su época gloriosa (antes del "socrático" Eurípides) la expresión que unía más completa y equilibradamente los opuestos postulados por Schopenhauer: la voluntad (sustrato metafísico, núcleo y centro del mundo) y sus manifestaciones fenoménicas en el tiempo y el espacio bajo el "principio de individuación". Ubicados así los elementos plásticos y literarios del drama musical en la cate-

goria del "instinto apolíneo", que corresponde al mundo de la apariencia, y privilegiada la música como expresión directa del "instinto dionisiaco" de la naturaleza, o sea de la voluntad, es en el mito de Dioniso donde hay que buscar la "doctrina mística de la tragedia", la explicación de los impulsos originarios que le dieron existencia. Aunque en su esplendor la tragedia expresaba de manera inefable la alianza fraterna entre Dioniso y Apolo, siendo entonces "una representación simbólica de la sabiduría dionisiaca por medios artísticos apolíneos",²² en ella continuaban plenamente vigentes sus iniciales impulsos dionisiacos; las famosas figuras de la escena griega (Prometeo, Edipo, etcétera) son para Nietzsche tan sólo máscaras de Dioniso, y es entonces el destino de este dios lo que revela el proceso cosmogónico que la tragedia reactualiza:

En verdad, sin embargo, aquel héroe [el héroe trágico] es el Dioniso sufriendo de los Misterios, aquel dios que experimenta en sí los sufrimientos de la individuación, del que mitos maravillosos cuentan que, siendo niño, fue despedazado por los Titanes, y que en ese estado es venerado como Zagreo: con lo cual se sugiere que ese despedazamiento, el sufrimiento dionisiaco propiamente dicho, equivale a una transformación en aire, agua, tierra y fuego, y que nosotros hemos de considerar, por tanto, el estado de individuación como la fuente y razón primordial de todo sufrimiento, como algo rechazable de suyo [...]. Lo que los epoptos [iniciados en los misterios de Eleusis] esperaban era, sin embargo, un renacimiento de Dioniso, renacimiento que ahora nosotros, llenos de presentimientos, hemos de concebir como el final de la individuación: en honor de ese tercer Dioniso futuro resonaba el rugiente canto

de júbilo de los epoptos [...] En las intuiciones aducidas tenemos [...] la doctrina misteriosa de la tragedia: el conocimiento básico de la unidad de todo lo existente, la consideración de la individuación como razón primordial del mal, el arte como alegre esperanza de que pueda romperse el sortilegio de la individuación, como presentimiento de una unidad restablecida.²³

Es pues la idea de que el teatro debe seguir reactualizando eficazmente el eterno retorno a la "Unidad primordial" lo que hermana el discurso filosófico de Nietzsche con las intuiciones teórico-poéticas de Artaud. Mundo y teatro, o teatro y mundo, confundiendo sus esencias más allá del plano metafórico calderoniano, ambas entidades comparten, de acuerdo a los dos autores, un mismo proceso cíclico en el que las crisis periódicas de la naturaleza, la disolución de las formas y el sufrimiento extremo se constituyen en la única posibilidad de una restauración plena para todo lo existente.

En su rebusca de valores míticos Artaud no acierta, sin embargo, a encontrar la palabra sagrada que designe a su "Unidad primordial". Por más que llegue a decir que "las obras balinesas se forman en el centro mismo de la materia, en el centro de la vida, en el centro de la realidad" (p. 62), Krishna no le pertenece; Artaud no es capaz de apropiárselo operativamente de una vez y para siempre. El despliegue de formas del teatro balinés, por novedoso y estimulante que le resulte, es para él apenas algo más que un pretexto, el esquema sugerente de una visión en el que proyecta sus propias nostalgias, sus propias carencias. Como el rigor metódico en la creación artística, por ejemplo, pues según

ha observado perspicazmente Grotowski, sólo en su mente concebía el orden, y no en la práctica, en la que se imponían las espuelas de su ser que eran la anarquía y el caos, las cuales espuelas le impidieron en todo momento asimilar la experiencia propia y ajena. Su cosmovisión mágica, decíamos, además de haberse mostrado anacrónica en nuestro medio, carece de un mito rector como el de Dioniso; es una expresión poética de múltiples fuentes, elaborada bajo el dominio de la intuición y en la que prevalece la fuerza de las imágenes, como aquella, que es tan importante para Grotowski, en la que se figura el acto teatral del actor como el de un mártir que es quemado en la hoguera y que continúa haciéndonos señales desde ella.²⁴ Un mártir, para Artaud, sin otro credo fijo que no sea el del teatro mismo.

Y por lo que toca al sustrato metafísico sobre el que Nietzsche construye su discurso filosófico, advertimos que a lo largo de su libro, sintomáticamente, alterna diversas designaciones para su "Unidad primordial". Lo "misterioso Uno primordial" es para Nietzsche, a veces, la naturaleza como divinidad o como "madre primordial"; otras veces es la música o la voluntad; es finalmente Dioniso, gracias al cual ha de darse el resurgimiento bienaventurado, según él, del espíritu mítico alemán. Ferozmente anticristiano, él y Artaud parecen dos errabundos hijos pródigos del cristianismo que nunca regresarán a él, y que a lo largo de su vida persisten en el empeño de fundar, o de recobrar, una fe liberada de dogmas. Ambos se asfixian en el dogma cristiano, porque sienten que se ha llegado a él por el puro raciocinio, se impone por el raciocinio, y es letra muerta porque no transmite ya la experiencia religiosa. Tan iconoclasta es su búsqueda que, quince años después

de publicar El nacimiento de la tragedia, Nietzsche lamenta en un "Ensayo de autocrítica" haber tratado de expresar en ese libro "con fórmulas schopenhauerianas y kantianas unas valoraciones extrañas y nuevas, que iban radicalmente en contra tanto del espíritu de Kant y de Schopenhauer como de su gusto".²⁵ Ahí mismo confiesa, después de haber visto con desilusión el tránsito de Alemania "a la mediocrización, a la democracia y a las 'ideas modernas'", haber aprendido entretanto "a pensar sin esperanza ni indulgencia alguna acerca de ese 'ser alemán', y asimismo acerca de la música alemana de ahora, la cual es romanticismo de los pies a la cabeza y la menos griega de todas las formas posibles de arte",²⁶ en clara alusión a Wagner, a quien había dejado de idolatrar.

La postulación que ambos hacen del mito como centro dinámico del acto teatral tiene, pues, esos matices diferenciales. Gracias a la peculiaridad de que El nacimiento de la tragedia comienza siendo un trabajo de índole filológica que termina en discurso filosófico, y en vista de la actitud anticristiana de su autor, las especulaciones de Nietzsche le permiten apropiarse operativamente de Dioniso, con toda legitimidad, en tanto herencia cultural que debe ser rescatada, sobre todo teniendo en cuenta la crisis cada vez más evidente de la cultura occidental; apropiación legítima y visionaria la suya, según se verá al correr de nuestro propio siglo, aunque el renacimiento de Dioniso no se hubiese dado precisamente en Wagner, como muy pronto reconoce él mismo. Mientras que Artaud pretende, más ingenuamente, que la tarea del teatro debe ser, ni más ni menos, que la de producir mitos nuevos, toda vez que los mitos antiguos están desgastados. Su pretensión era desmedida, según señala Grotowski puntualmente:

Artaud soñó en producir mitos nuevos a través del teatro, pero este sueño tan hermoso nació de su falta de precisión, pues aunque el mito constituye la base o el tramado de la experiencia de varias generaciones, sólo las generaciones subsecuentes pueden crearlo y no el teatro.²⁷

Una muy similar desconfianza acerca de la capacidad de la palabra para reactualizar el mito en el teatro es compartida, también, por ambos autores, al mismo tiempo que su repugnancia abierta hacia la tendencia psicologista del teatro europeo, trátase de realismo o de naturalismo. En este sentido dice Artaud que

Puede pues reprocharse al teatro, tal como hoy se lo practica, una terrible falta de imaginación. El teatro ha de ser igual a la vida, no a la vida individual (ese espectáculo individual de la vida donde triunfan los CARACTERES), sino a una especie de vida liberada, que elimina la individualidad humana y donde el hombre no es más que un reflejo. Crear mitos, tal es el verdadero objeto del teatro, traducir la vida en su aspecto universal, inmenso, y extraer de esa vida las imágenes en las que deseáramos volver a encontrarnos. (P. 118).

Al ubicar al ser humano individual como reflejo, como doble, de la Vida con mayúscula, parece que Artaud estuviese repitiendo a Nietzsche, para quien la "individuación" de la voluntad constituye precisamente la raíz del desgarramiento trágico. Los rasgos de individuación que podía soportar una tragedia, según el filósofo alemán, eran limitados y estaban tratados de tal manera que

permitían discernir todavía nítidamente a Dioniso en el centro de ella, induciendo a los espectadores a experimentar su pasión gozosa. De ahí las diatribas contra Eurípides, el más trágico de los trágicos según Aristóteles, y, según Nietzsche, la más abominable encarnación en el teatro griego de la cultura socrática, del "espíritu no-dionisiaco dirigido contra el mito". En el transcurso de una sola generación culmina en Eurípides la transición enfermiza que afecta todavía a nuestra cultura, pues en su dramaturgia, entre otras cosas, podemos advertir el desarrollo pleno de ese incremento que se venía dando en la tragedia

a partir de Sófocles, de la representación de caracteres y del refinamiento psicológico. El carácter no se dejará ya ampliar hasta convertirse en tipo eterno, sino que, por el contrario, mediante artificiales matices y rasgos marginales, mediante una nitidez finísima de todas las líneas producirá un efecto tan individual que el espectador no sentirá ya en modo alguno el mito, sino la poderosa verdad naturalista y la fuerza imitativa del artista [...] El movimiento sobre la línea de lo característico avanza con rapidez: mientras que todavía Sófocles pinta caracteres enteros y somete el mito al yugo del despliegue refinado de los mismos, Eurípides no pinta ya más que grandes rasgos aislados de carácter, que saben manifestarse en pasiones vehementes [...] ¿A dónde se ha escapado ahora el espíritu formador de mitos propio de la música?²⁸

Un teatro que no se ha desligado de su suelo mítico natural no puede tolerar pues, para ambos, el predominio de la psicología individual ni el de la palabra. En el caso de Nietzsche, esta con

vicción está sustentada en una amplia visión metafísica que propone la existencia permanente de dos polos opuestos intermedios por el mito. De un lado se halla, según veíamos antes, una omnipotente "Unidad primordial", séase lo que ésta sea: la voluntad, la naturaleza, o la música, formadora de mitos, según el final de la cita anterior; y en el otro extremo tenemos las manifestaciones fenoménicas concretas, en el tiempo y el espacio, de aquel ignoto sustrato metafísico; el ser humano sólo es, naturalmente, una de tantas manifestaciones fenoménicas que se puedan considerar, así como también lo es el vehículo de comunicación privilegiado de que éste dispone: la palabra. Hombre y verbo existen apenas en el mundo de la apariencia, como siluetas huecas que sólo pueden ser iluminadas por la imponderable luz de aquella Unidad eterna. Es ahí donde el mito cumple su función mediadora, estableciéndose como puente entre los dos extremos. Ya que música y voluntad son para Nietzsche dos términos de idéntico significado desde un punto de vista filosófico, la veneración que le merece Tristán e Isolda -el paradigma contemporáneo, según él, de lo que debió haber sido el teatro griego- le hace decir al referirse a ella que "entre nuestra excitación musical suprema y aquella música [=la voluntad] se interponen aquí el mito trágico y el héroe trágico, los cuales no son en el fondo más que un símbolo de hechos universalísimos, acerca de los cuales sólo la música puede hablar por vía directa".²⁹ La génesis de todo lo que nos puede ofrecer la escena reside en la música, desde el momento en que a ésta se le ha conferido un estatuto metafísico, una capacidad imponderable de iluminar los tristes espectros del mundo de la mera apariencia; la palabra, por radiante que resul-

te, es un elemento fecundado por el devenir de la música, o de la voluntad:

Y mientras la música nos constriñe de ese modo a ver más, y de un modo más íntimo que de ordinario, y a desplegar ante nosotros como una delicada tela de araña el suceso de la escena, para nuestro ojo espiritualizado, que penetra con su mirada en lo íntimo, el mundo de la escena se ha ampliado de un modo infinito y asimismo se encuentra iluminado desde dentro. ¿Qué cosa análoga podría ofrecer el poeta de las palabras, que se esfuerza por alcanzar aquella ampliación interior del mundo visible de la escena y su iluminación interna con un mecanismo mucho más imperfecto, por un camino indirecto, a partir de la palabra y del concepto? Y si es cierto que también la tragedia musical agrega la palabra, ella puede mostrar juntos a la vez el sustrato y el lugar de nacimiento de la palabra y esclarecernos desde dentro el devenir de ésta.³⁰

Y en cuanto a Artaud, hemos estudiado ya su concepción mágica de la palabra, la cual se extiende a los diversos elementos plásticos, cinéticos y sonoros de que el teatro dispone, elementos todos ellos en estrecha intercomunicación y que tienen como contrapartida un indefinido "aquello" equivalente a la Vida con mayúscula. El lugar de nacimiento de la palabra sólo puede residir en "aquello" y, para su intuición mítica gobernada por la imagen del Caos, "aquello" sólo puede ser alcanzado por la disolución de las formas. Es por la destrucción de las formas, dice, como "se recobra aquello que sobrevive a las formas y las continúa" (p. 12). Para reactualizar el proceso cíclico de disolución y crea-

ción que le subyuga se dispone, como un privilegio, del ámbito teatral, toda vez que en él, gracias a la presencia viva del actor, resulta imposible la repetición exacta de una misma acción, lo cual impide que las formas cristalicen para siempre: el teatro es la única de las artes en la que las formas mueren en el instante mismo en que nacen, y mueren precisamente para engendrar de inmediato formas nuevas. Las formas que han sido fijadas son para Artaud formas muertas, lo mismo que las ideas acabadas son ideas muertas; de ahí su lucha con la palabra, elemento "latino" que según él tiende a la fijación de los conceptos. El proceso teatral que imagina, entonces

Parte de la NECESIDAD del lenguaje más que del lenguaje ya formado. Pero descubriendo un callejón sin salida en la palabra, vuelve espontáneamente al ademán. Roza de paso algunas de las leyes de la expresión material humana. Se sumerge en la necesidad. Rehace poéticamente el trayecto que culminó con la creación del lenguaje. (P. 112.)

"Destruir el lenguaje para alcanzar la vida -concluye Artaud oponiendo radicalmente ambos términos- es crear o recrear el teatro" (p. 13).

El razonamiento de Artaud, según se puede ver, tiene como punto de partida la postulación, o el reconocimiento, de términos opuestos que serían irreconciliables sin la intervención mediadora de un teatro con fundamentos míticos. Los términos opuestos que se pueden advertir en la formulación de Artaud son las nociones de naturaleza y cultura (entendiendo por esta última, especí

ficamente, a la cultura occidental), nociones que serían sustituibles, por identidad, con los conceptos de vida y muerte. Sólo un teatro y una cultura con fundamento mítico son capaces, en la concepción artodiana, de establecer contacto con la vida verdadera, con las "fuerzas subyacentes" de la naturaleza; la cotidianeidad, la expresión individualizada de la vida es apenas una sombra estéril sin el mito,³¹ y la cultura occidental, que se concentra en las preocupaciones de un "hombre provisorio y material", un hombre-carroña, es según esto un remedo de cultura, o parafrasean do consecuentemente a Artaud, una cultura-carroña, en la que puede sentirse, incluso, "el hedor de la decadencia y el pus" (pp. 41-42). De ahí que su propia idea de la cultura es ante todo una protesta: "Protesta contra la idea de una cultura separada de la vida, como si la cultura se diera por un lado y la vida por otro; y como si la verdadera cultura no fuera un medio refinado de comprender y ejercer la vida." (P. 10.)

Al entender al mito como el instrumento mediador por excelencia entre términos cuya relación de oposición sería insoluble de otra manera, Artaud procede paralelamente a Nietzsche.

Y ciertamente nos ha sorprendido, al buscar alguna documentación adicional acerca de esta función mediadora que Nietzsche le atribuye al mito por vías puramente intuitivas (en tanto que forma parte de una especulación metafísica), el hecho de que la ciencia contemporánea ratifique el postulado nietzscheano, sin proponérselo y haciendo uso de su metodología específica. Es el investigador francés Claude Lévi-Strauss quien nos vuelve a hablar en nuestro siglo acerca de la función mediadora del mito, como resultado de un riguroso y metódico estudio estructural del

mismo. Después de someter a examen todas las variantes conocidas del mito de Edipo, al igual que los mitos equivalentes "de origen y emergencia" entre las tribus de aborígenes llamados pueblo, en Norteamérica; y luego de leer dichas variantes a través de las coordenadas diacrónica y sincrónica en que se pueden ordenar sus secuencias, Lévi-Strauss concluye que "el pensamiento mítico procede de la toma de conciencia de ciertas oposiciones y tiende a su mediación progresiva".³² En el caso de la mitología norteamericana que le ocupa, se trata, convincentemente, "de una especie de instrumento lógico destinado a operar una mediación entre la vida y la muerte",³³ una oposición muy universal sin duda, pero no la única posible. La mediación por el mito es según todo esto un rasgo característico del pensamiento mítico, un instrumento tan válido como los recursos del pensamiento positivo. En este estudio Lévi-Strauss ha querido instalarse deliberadamente en los terrenos de una psicología intelectualista, para el estudio de los problemas de la etnología religiosa, tratando de aprehender los procesos mentales que operan en el mito, pues considera lamentable "que la psicología moderna se haya desinteresado demasiado a menudo de los fenómenos intelectuales y haya preferido el estudio de la vida afectiva".³⁴

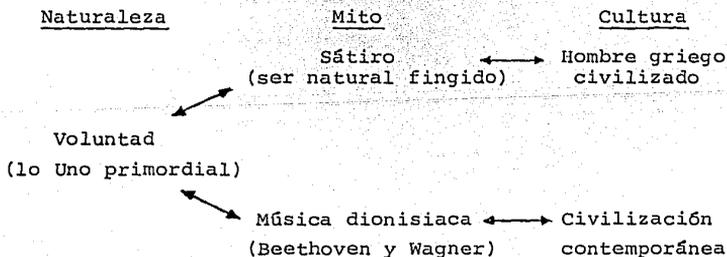
Sorprende, pues, por la distancia temporal y conceptual que lo separa de estas investigaciones recientes, instrumentadas científicamente, que en Nietzsche aparezca la misma idea de mediación con claridad y precisión suficientes, por más que él no divida el mito de Dioniso en secuencias o "mitemas", que no identifique en ellas las "funciones" que cumplen en la unidad del "relato", y que no precise la correspondencia que guardan entre sí dichas secuen-

cias valiéndose de modelos tomados del álgebra o de la lógica formal. Si acaso, Nietzsche recurre al elemental modelo aritmético de las proporciones, como ocurre en el pasaje donde establece con la mayor nitidez el concepto de mediación, aunque este término no esté presente explícitamente. Citamos el pasaje prolijamente en razón de su importancia:

El sátiro, en cuanto coreta dionisiaca, vive en una realidad admitida por la religión, bajo la sanción del mito y del culto. El hecho de que la tragedia comience con él y de que por su boca hable la sabiduría dionisiaca de la tragedia es un fenómeno que a nosotros nos extraña tanto como el que la tragedia tenga su génesis en el coro. Acaso ganemos un punto de partida para el estudio de este problema si yo lanzo la aseveración de que el sátiro, el ser natural fingido, mantiene con el hombre civilizado la misma relación que la música dionisiaca mantiene con la civilización. De esta última afirma Richard Wagner que la música la deja en suspenso (aufgehoben) al modo como la luz del día deja en suspenso el resplandor de una lámpara [cfr. R. Wagner, Beethoven]. De igual manera, creo yo, el griego civilizado se sentía a sí mismo en suspenso en presencia del coro satírico: y el efecto más inmediato de la tragedia dionisiaca es que el Estado y la sociedad y, en general, los abismos que separan a un hombre de otro dejan paso a un prepotente sentimiento de unidad, que retrotrae todas las cosas al corazón de la naturaleza. El consuelo metafísico -que, como yo insinúo ya aquí, deja en nosotros toda verdadera tragedia- de que en el fondo de las cosas, y pese a toda la mudanza de las apariencias, la vida es indestructiblemente poderosa y placentera, ese consuelo aparece con corpórea evidencia como coro de sátiros, como coro de seres naturales que, por así de-

cirlo, viven inextinguiblemente por detrás de toda civilización y que, a pesar de todo el cambio de las generaciones y de la historia de los pueblos, permanecen eternamente los mismos.³⁵

La relación proporcional establecida entre los primeros términos que hemos subrayado en el pasaje anterior se limita, estrictamente, a la pretendida continuidad entre la experiencia dionisiaca de la Grecia clásica y las aspiraciones alemanas a finales del siglo XIX, según Nietzsche; hasta ahí no hay nada relevante para el asunto que estamos tratando. Lo fundamental es que su disquisición le permite considerar al mito como el puente natural entre los extremos opuestos que significan los conceptos de naturaleza y cultura, según los subrayados restantes. La reducción de estos razonamientos a un esquema, al modo de los estructuralistas, nos permitiría visualizar la proposición nietzscheana:



El mito dionisiaco, entendido como instrumento mediador, resulta así la piedra de toque de la especulación metafísica de

Nietzsche.³⁶ Hemos querido destacar este concepto de mediación, lo suficiente como para que al analizar las propuestas teóricas de Grotowski, veamos si es posible ratificar la existencia de un esquema semejante, lo cual nos permitiría acercarnos al esbozo fenomenológico de un teatro sagrado. Aunque las especulaciones de Artaud carezcan de un mito rector como el de Dioniso, nos parece haber demostrado que, en un lugar idéntico al de éste, Artaud coloca al teatro mismo como concepción mítica con vida propia.

Para un acercamiento fenomenológico a la cuestión de un teatro sagrado Nietzsche contribuye, además, con el señalamiento oportuno, aunque también meramente intuitivo, de que los aspectos rituales todavía presentes en la tragedia griega debieron afectar intensamente al espectador en cuanto a su percepción del tiempo y del espacio. No se ha dejado de prestar atención a este fenómeno en los estudios que posteriormente se han dedicado al mito, el rito, y en general a la experiencia religiosa, ya sea que se le estudie específicamente en Grecia, o en cualquier otra área cultural. Por lo que toca a Nietzsche, decíamos que su señalamiento es intuitivo porque no documenta sus aseveraciones con la información histórica y arqueológica necesaria. De modo que, bajo el influjo de Wagner, Nietzsche sencillamente asume que, de los posibles aspectos rituales todavía presentes en la tragedia griega, la música era lo primordial; y a partir de la influencia de Schopenhauer, desarrolla extensamente la convicción de que la música dionisiaca debió haber sido de una naturaleza metafísica, dotada del poder

correspondiente para producir el estado de éxtasis en el adorador de Dioniso. Un estado este en el que los valores de la civilización y la experiencia histórica del griego quedaban "en suspenso", aufgehoben, repitiendo la expresión empleada por Wagner.

El sátiro, en tanto compañero de Dioniso, es aquí nuevamente el elemento clave por su papel de intermediario entre el dios y sus adoradores. Es el coro dionisiaco, compuesto por sátiros primero, después por actores, el que es afectado de manera directa por la potencia de la música dionisiaca y en cuyo seno se produce el primer brote del estado de éxtasis, el cual será intensificado a medida que transcurra el espectáculo trágico. En este proceso, la única realidad aparente es el coro, que danza, canta y evoluciona extáticamente en el amplio espacio circular del teatro griego llamado orchestra; lo que sucede en la parte opuesta a los espectadores, en la skene (escena), es decir la acción entre los personajes, no es entonces ni la realidad, ni una representación de la realidad: es una visión que emana del coro. Bajo el efecto de esa visión, la percepción empírica del espacio teatral que inicialmente tenían los espectadores se modifica para captar unas dimensiones, unas formas y unas acciones propias de la alucinación, una alucinación sacra, porque todo ello recrea una vez más la pasión y la gloria de Dioniso. Las graderías construidas sobre la colina son entonces verdaderamente los montes agrestes a los que Dioniso es tan afecto; y desde ahí contemplan los atenienses, como si fuesen las ménades mismas, una acción escénica que parece flotar en las nubes; se trata de una fiesta que la naturaleza, o la voluntad schopenhaueriana se dedica a sí misma para glorificarse, en un espacio que deviene sagrado. Con el mínimo de datos arqueológicos,

ha construido Nietzsche una descripción hipotética altamente imaginativa.³⁷ Un teatro de masas alucinadas, semejante al que imaginó Artaud, añorando igualmente los tiempos en que el espectáculo teatral no era una diversión inocua destinada a un público burgués, sino una verdadera fiesta popular en la que la violencia ocupa un lugar legítimo.

Entre una y otra concepción existe sin embargo una diferencia importante. Nietzsche le atribuye al espectáculo trágico griego, por violento que sea, una finalidad extática, de comunión íntima con un dios que básicamente es "aquel artista primordial del mundo", por lo que en dicha comunión prevalece el peso de una experiencia estética contemplativa ("sólo como fenómeno estético están eternamente justificados la existencia y el mundo").³⁸ Mientras que Artaud, recelando de "esa complacencia artística con que nos detenemos en las formas" (p. 13), aspira a descubrir los principios dinámicos y la eficacia de una actividad de índole mágica. La experiencia de los asistentes no quedaría limitada a su fuero interno; por sobre lo que ocurriese dentro de ese ámbito privado estaría la eficacia que es capaz de convocar un acto comunitario; sería necesario, para él, obtener algo comparable a las curaciones milagrosas del santuario de Lourdes, que han de ser consecuencia "de una sugestión colectiva, en que la muchedumbre rehace, sin saberlo y por su impulso colectivo, la cadena de los antiguos magos".³⁹ Para despertar la energía que son capaces de aportar esas masas de asistentes, sería entonces necesario que las masas ocupen también el espacio escénico haciendo de éste un espacio ritual; por ello, el Teatro de la Crueldad "propone un espectáculo de masas; busca en la agitación de masas tremendas, convulsionadas y lanzadas unas

contra otras, un poco de esa poesía de las fiestas y las multitudes cuando en días hoy demasiado raros el pueblo se vuelca en las calles" (p. 88). Una poesía activa, en verdad, y no limitada al terreno de la experiencia estética, sino dirigida a hacer contacto con los principios dinámicos de la naturaleza o de la vida, para rehacer su cadena. El primer espectáculo que Antonin Artaud propone para su compañía Teatro de la Crueldad será entonces, de conformidad con lo que antes ha manifestado como credo, un espectáculo de masas, intitulado La conquista de México. El asunto le parece idóneo para conseguir lo que busca. Ahí se pondrán en escena "acontecimientos y no hombres. Los hombres llegarán a su hora con su psicología y sus pasiones, pero serán como la emanación de ciertas fuerzas, y se los verá a la luz de los acontecimientos y de la fatalidad histórica." (P. 129). En las imágenes intuitas para semejante espectáculo, que nunca se realizará, se insiste en la solicitada cualidad energética de los acontecimientos y se ignora del todo cualquier otro tipo de eficacia que el acto teatral pueda llegar a tener:

El espíritu de las multitudes, el soplo de los acontecimientos se desplazarán en ondas materiales sobre el espectáculo fijando aquí y allá ciertas líneas de fuerza, y sobre estas ondas, la conciencia empequeñecida, rebelde o desesperada de algunos individuos sobrenadará como una brizna de paja.

El problema, teatralmente, es determinar y armonizar esas líneas de fuerza, concentrarlas y extraer de ellas sugestivas melodías. (P. 131.)

Estas convicciones, que se fincan sobre su rechazo de la "idolatría de las formas" y se orientan a constituir una "cultura en acción" (p. 8), o cultura activa, están estrechamente ligadas a las nociones que Artaud llegó no sólo a adquirir, sino verdaderamente a profesar, acerca del totemismo, problema que plantearemos un poco más adelante.

Por ahora nos importa recoger la caracterización que hace Nietzsche de una forma más trascendente de experimentar el tiempo, distinta a la cotidiana, y que constituiría por ello un tiempo propiamente mítico. Hablando del ocaso de la tragedia griega, debido a la disociación definitiva de los dos instintos artísticos primordiales, disociación provocada por la irrupción del espíritu socrático-crítico, y manifestándose esperanzadamente en pro del renacimiento del mito alemán, nos dice que

Aquel ocaso de la tragedia fue a la vez el ocaso del mito. Hasta entonces los griegos habían estado involuntariamente constreñidos a enlazar en seguida con sus mitos todas sus vivencias, más aún, a comprender éstas únicamente mediante ese enlace: con lo cual también el presente más inmediato tenía que aparecérseles en seguida sub specie aeterni [bajo el aspecto de lo eterno] y, en cierto sentido, como intemporal. En esta corriente de lo intemporal sumergíanse tanto el Estado como el arte, para encontrar en ella descanso de la pesadumbre y de la avidez del instante. Y el valor de un pueblo -como, por lo demás, también el de un hombre- se mide precisamente por su mayor o menor capacidad de imprimir a sus vivencias el sello de lo eterno: pues, por decirlo así, con esto queda desmundanizado y muestra su convicción inconsciente e íntima de la relatividad del tiempo y del significado verdadero, esto es, metafísico de la vida.⁴⁰

Adviértase nuevamente, entre paréntesis, cómo Artaud coincide con Nietzsche en algunas consideraciones esenciales. En un breve párrafo que hemos recogido antes en alguna nota, y a pesar de que no tenga un mito rector al cual referir sus especulaciones, Artaud parecería glosar el principio de la anterior cita de Nietzsche cuando afirma que "El amor cotidiano, la ambición personal, las agitaciones diarias, sólo tienen valor en relación con esa especie de espantoso lirismo de los Mitos que han aceptado algunas grandes colectividades." (P. 88.) Es el mito lo que le permite al espectador comprender efectivamente sus vivencias personales, cuando a través de éste se supera el mundo de la apariencia y lo personal halla su lugar en una realidad trascendente, en una nueva dimensión temporal.

Contrastando con su ensalzamiento de un tiempo mítico, y desde la perspectiva programática de Nietzsche a favor de la recuperación del mito, la experiencia del tiempo "secular" o "mundano" es caracterizada naturalmente en términos que el filósofo considera negativos: puesto que desde aquí se mira todo sub specie saeculi (bajo el aspecto del siglo), esta forma de vida se distingue por "una abundantísima ansia de saber", por "una insaciada felicidad de encontrar", una "mundanización enorme" y ya sea un "frívolo endiosamiento del presente" o un "apartamiento obtuso y aturdido del presente":⁴¹

A la luz de la diferenciación introducida por Nietzsche a la teoría dramática, entre una percepción empírica, "mundana", de las dimensiones espacio-temporales, y otra percepción de tipo mítico o religioso, resulta que en las figuraciones teatrales de Artaud que involucran ambas dimensiones dicha diferenciación es igualmente

operante (aunque quizá esté formulada menos sistemáticamente) y acusa la influencia teórica inmediata de los estudios acerca del totemismo que proliferaron en las primeras décadas del siglo.

Para plantear esta cuestión, nos parece que es más prudente partir de las nociones que el propio Artaud tenía acerca de este fenómeno, en lugar de reproducir primero alguna de las definiciones existentes del mismo. A cuál apelar, si según nos recuerda Lévi-Strauss ya en 1920 Arnold Van Gennep enumeraba cuarenta y un teorías diferentes del totemismo (en su libro L'état actuel du problème totémique).⁴² Bien sabemos, por lo demás, que Artaud no es un teórico sistemático, y que por lo mismo maneja libérrimamente toda suerte de influencias. Por último, nuestro principal interés no es de tipo histórico. No nos hemos propuesto determinar de qué fuente o fuentes precisas provienen sus ideas; nos acercamos a sus probables fuentes sólo para terminar de despejar los puntales teóricos que soportan sus especulaciones.

Al revisar sus escritos, nos encontramos ensayos que son una clave al respecto, como el prefacio a su libro sobre teatro, intitulado "El teatro y la cultura", y dentro de dicho prefacio, párrafos que centran toda la cuestión, como el siguiente, dedicado al arte prehispánico de México:

A nuestra idea inerte y desinteresada del arte, una cultura auténtica opone su concepción mágica y violentamente egoísta, es decir interesada. Pues los mexicanos captan el Manas, las fuerzas que duermen en todas las formas, que no se liberan si contemplamos las formas como tales, pero que nacen a la vida si nos identificamos mágicamente con esas formas. Y ahí están los viejos totems para apresurar la comunicación. (P. 11.)

La idea que Artaud tiene del totemismo proviene, según lo anterior, de las teorías que postulen una relación estrecha entre ese fenómeno y la magia, así como con la noción de mana, lo cual nos remite a indagar acerca de las formulaciones que se hayan hecho de esta última noción. En una explicación sintética del asunto, Cassirer recoge la formulación inicial, surgida en el medio científico de la antropología:

El mana de los polinesios, lo mismo que las concepciones paralelas que encontramos en otras partes del mundo, muestra este carácter vago y fluctuante; no posee individualidad, ni subjetiva ni objetiva. Es concebido como una materia común misteriosa que impregna todas las cosas. Según la definición de R.H. Codrington, que fue el primero en describir el concepto de mana, es "un poder o influencia no física y, en algún sentido, sobrenatural; pero se muestra como fuerza física o en cualquier género de poder o excelencia que posee un hombre". (The Melanésians, Oxford, Clarendon Press, 1891, p. 118) Puede ser atribuido a un alma o espíritu, pero no es en sí mismo espíritu; no se trata de una concepción animista sino preanimista. Se puede encontrar en todas las cosas, con independencia de su naturaleza especial y de su distinción genérica. Una piedra que llama la atención por su tamaño o por su forma singular se halla llena de mana y ejercerá poderes mágicos. No está vinculado a un soporte especial; el mana de un hombre puede ser robado y transferido a un nuevo poseedor. No podemos distinguir en él rasgos individuales ni identidad personal.⁴³

Cuando confrontamos la explicación anterior con las ideas de Artaud acerca del "viejo espíritu animista de los totems de México",⁴⁴ se hace evidente, de inmediato, que él ha asumido previamente

te la postura de los investigadores que relacionaban, o identificaban, el concepto primitivo de mana con el concepto de alma. Es por ello que, al venir a México con el propósito de entrar en contacto directo con esas fuerzas que "forman parte del dominio anímico de la naturaleza tal como se le conocía en los tiempos paganos", se pronuncie por un "panteísmo pagano", porque para él es claro además que las religiones son hijas del "espíritu supersticioso de los hombres".⁴⁵

Y en cuanto a los términos totem y totemismo, comprobamos invariablemente que, en todos los pasajes donde Artaud hace uso de ellos, se ignora por completo su dimensión (o su proyección) social. Tal comprobación resulta, en principio, sorprendente, ya que la denominación social parece ser el punto de partida común de las investigaciones que se han hecho sobre el totemismo. Si algo más o menos firme puede decir todavía el redactor del artículo correspondiente en la décimoquinta edición de la Encyclopaedia Britannica (1978), después de casi un siglo de polémica al respecto, y después del señalado intento de Lévi-Strauss de "liquidar la cuestión del totemismo" (Le totemisme aujourd'hui, 1962), es que se puede considerar como la característica prevaleciente de dicho fenómeno, "según se manifiesta", a una "relación específica entre el hombre y la naturaleza, que sirve como esquema básico de clasificación",⁴⁶ esquema que se aplica a la división de una tribu en grupos tales como los clanes, las mitades, las secciones y subsecciones, las fratrías, etc. Pero es precisamente el enfoque de las ciencias sociales, así como las conclusiones que conforme a la lógica de su metodología puedan obtener, lo que menos pudo haber interesado a un espíritu antioccidental como el de Artaud, tratándose de una

"relación específica [mítico-mágica] entre el hombre y la naturaleza". Lo que le interesa, desde luego, es el nexos capaz de establecer esa relación, el elemento subyacente en "el dominio anímico de la naturaleza". Así pues, la noción de mana pasa a convertirse en él en artículo de fe, habiendo hecho abstracción del espíritu positivista en boga que contribuyó a rescatarla para el mundo moderno.

Y ocurre entonces la extraña paradoja de que entre más plenamente asume Artaud una explicación proveniente de las ciencias sociales (una explicación racional), la que relaciona o identifica los conceptos de mana y alma, más se sumerge en una dimensión mítica primigenia de índole todavía preanimista. Preside sus escritos, en efecto, la certeza de que el alma puede disponer de todo el poder "sobre el ser y el acaecer físicos"; pero resulta, finalmente, que en tal estadio mítico-mágico, "el alma no es otra cosa que la vida misma, inmanente al cuerpo y necesariamente ligada a él", según precisa Cassirer.⁴⁷ Es justamente esta indiferenciación entre lo objetivo y lo subjetivo, y el tránsito fluido que se da de una a otra esfera, lo que caracteriza a este estadio. Al refutar Cassirer la interpretación animista de la idea de mana y ubicarla en un estadio o dirección preanimista, nos descubre cabalmente las implicaciones de la opción de Artaud, implicaciones que sus escritos reflejan directa y vívidamente:

Pero este intento de reducir en última instancia el concepto de mana al concepto de alma, interpretándolo y esclareciéndolo así a partir de los supuestos del animismo, no resistió. Entre más precisamente se determinaba el significado de la expresión "mana" y entre más estricta-

mente se delimitaba el contenido de la idea, tanto más parecían pertenecer ambos a otro estrato, a una dirección "preanimista" del pensamiento mitológico. Justamente allí donde todavía no puede hablarse de un concepto acabado de alma y de personalidad objetiva, al menos no existe ninguna separación precisa entre lo físico y lo psíquico, entre el ser anímico-personal y el ser impersonal, es donde parece emplearse verdaderamente la expresión "mana". Incluye frente a otras antítesis del pensamiento lógico evolucionado o del pensamiento mítico, este empleo sigue siendo peculiarmente indiferenciado. Principalmente en él no se ha trazado un límite preciso entre las ideas de substancia y de fuerza [...] Su significado reside más bien en su peculiar "fluidez", en su fusión y transmutación recíproca de determinaciones que para nosotros se distinguen claramente. Aun cuando aquí aparentemente hablamos de un ser y de fuerzas "espirituales", ambos están todavía plagados de imágenes substanciales. Como alguien ha dicho, en este estrato los "espíritus" son "de una cierta especie indefinida, sin distinción entre lo natural y lo sobrenatural, entre lo real y lo ideal, entre personas y otros seres y entidades". Así pues, el único núcleo hasta cierto punto firme de la idea de mana parece ser la impresión de lo extraordinario, de lo inusitado, de lo "descomunal" [..] La idea de mana, así como también la idea negativa correspondiente de "tabú", pertenecen a un nivel claramente distinto al de la existencia cotidiana y del acaecer por carriles normales. Aquí valen otros criterios, prevalecen otras posibilidades, otras fuerzas y modos de producir efectos distintos a los que operan en el curso normal de las cosas.⁴⁸

Es el modo preanimista de entender el mana, hallado por Artaud a contrapelo de sus convicciones animistas, lo que determina en buena medida su concepción teatral. El teatro occidental, para este "primitivo muy del siglo XX" (como alguna vez le llamó Eric

Bentley, pensando quizá en sus fuentes positivistas, entre otras cosas), debería convertirse sin más en un trasunto fidedigno de ese ámbito arcaico que la civilización no había logrado aniquilar. Así que hablando de "El teatro y la cultura", y pensando ante todo en el concepto mítico-mágico del mana cuando se refiere al "totemismo", nos dice que

El viejo totemismo de los animales, de las piedras, de los objetos cargados de electricidad, de los ropajes impregnados de esencias bestiales, brevemente, todo cuanto sirve para captar, dirigir y derivar fuerzas es para nosotros cosa muerta, de la que no sacamos más que un provecho artístico y estático, un provecho de espectadores y no de actores.

Ahora bien, el totemismo es actor, pues se mueve y fue creado para actores; y toda cultura verdadera se apoya en los medios bárbaros y primitivos del totemismo, cuya vida salvaje, es decir enteramente espontánea, yo quiero adorar. (P. 10.)

Son pues las ideas e imágenes de poder, fuerza y operancia absoluta que en él suscitaba el concepto de mana lo que explica por lo menos -y en mayor medida que cualquier otra influencia libre- ca más remota- el carácter dinamista de sus ideas para el teatro: su concepción de la palabra como "un poder que interviene en el acaecer empírico y su encadenamiento causal" (Cassirer), su afán por abrir canales inéditos que permitieran una íntima intercomunicación entre todos los elementos que entran en juego en la puesta en escena, la búsqueda de una cualidad energética en los acontecimientos a "representar", la apelación al "impulso colectivo"

de los asistentes, etcétera. Pero se trata en todo momento de un dinamismo específicamente mágico; la puesta en escena toda estaría sujeta a un influjo mágico que no permitiría introducir ninguna diferenciación cualitativa ni de niveles de operancia. Es el carácter indiferenciado del mana, que ya hemos enfatizado, lo que trae aparejadas drásticas limitaciones por lo que toca a la viabilidad de las propuestas o intuiciones de Artaud para el teatro occidental. No así para los melanesios o los polinesios. No así para Artaud poeta, quien pudo dejarnos sugestivas descripciones de espectáculos que nunca cristalizaron teatralmente, y en las que campea un influjo mágico. La caracterización fenomenológica de tal influjo, a cargo nuevamente de Cassirer, parecería estar destinada a analizar, por ejemplo, el plan para La conquista de México.⁴⁹

Todo ser y acaecer aparece en conjunto e individualmente imbuido de influjos mítico-mágicos, pero en la concepción del influjo todavía no se ha llevado a cabo ninguna diferenciación de principio entre los distintos factores del influjo, ninguna separación entre lo "material" y lo "espiritual", entre lo "físico" y lo "psíquico". Sólo existe una única esfera indivisa de causación, dentro de la cual tiene lugar un constante tránsito, un permanente intercambio entre ambas esferas, que solemos distinguir como el mundo del "alma" y el mundo de la "materia".⁵⁰

Las anteriores consideraciones sobre el pensamiento mítico-mágico sirven, pues, para explicarnos también la decidida exclusión de lo individual en la concepción teatral de Artaud (en

contraste con la intensidad de su propia vida, testimoniada ampliamente en toda su obra).⁵¹ Una casi absoluta falta de conciencia de la individualidad se deja ver en dos aspectos de su propuesta que parecen ser complementarios. Aunque Artaud reconozca la necesidad de superar la antinomia entre lo individual y lo universal a través del mito, ello no le ayuda, como hemos visto, a encontrar un mito rector que corresponda plenamente a su concepción, o al menos un grupo de mitos afines del que finalmente pudiera deducir algo semejante a un modelo. Del modelo mítico de Dioniso, Nietzsche deriva, efectivamente, el modelo del héroe trágico y con ello el sentido que él capta en la tragedia griega hasta Sófocles, interesado como estaba en buscar una explicación "filológica" que conciliara ciertos testimonios literarios con el fenómeno religioso que hipotéticamente fue su origen. Careciendo de tal modelo fijo en el que pudiera percibir determinados rasgos individuales, Artaud hace abstracción, complementariamente, de la individualidad del actor, estando incrustado en una tradición teatral que había venido afinando metodológicamente el sentido de la individualidad, tanto a nivel dramático como actoral. Naturalmente que, por oposición al exacerbado individualismo imperante en las sociedades burguesas, Artaud sacrificaba lo individual en aras del mana, para "captar, dirigir y derivar fuerzas", y poder experimentar junto a sus seguidores el sentimiento profundo de una "solidaridad fundamental e indeleble de la vida que salta por sobre la multiplicidad de sus formas singulares".⁵² Pero ¿qué método actoral o qué "estilo" de dirección tendría que haber desarrollado para conseguir que, en tanto espectadores de teatro, el burgués y el pequeño burgués medios volviesen siglos atrás para sentir plenamente una experiencia tribal? La fiebre mágica de Artaud parecía estar

condenada al aislamiento de la escritura para poder trascender.

¿Y qué tipo de rito sería entonces el que confusamente sondeaba Artaud, orientado a la invocación y dominio del mana? Hemos pasado a segundo término la posibilidad de asignarle el calificativo de "totémico", no sólo porque la asociación que alguna vez se estableció entre totemismo y mana fue luego severamente cuestionada,⁵³ sino sobre todo porque el mismo Artaud, sin profundizar en todas las posibles implicaciones de esa asociación y dándola por válida sin más, se muestra interesado particularmente en el concepto de mana. Entonces, en un primer intento de identificar el tipo de rito al que correspondería la concepción teatral de Artaud, habría que tener en cuenta primariamente ese concepto rector. De ahí que si alguna vez se llegó a hablar, a partir del término mana, "de un principio de 'emanismo' que domina el pensamiento mítico",⁵⁴ sería igualmente legítimo comenzar caracterizándolo como un rito emánico. Y sin atender por el momento a la cuestión de si semejante tipo de rito está documentado por los especialistas, podemos de todas maneras, siguiendo el curso de las consideraciones planteadas hasta aquí, suponer las consecuencias que tal rito implicaría para una captación específica, por parte de los participantes, de las dimensiones espacio-temporales.

Artaud comparte, efectivamente, la diferenciación teórica introducida por Nietzsche entre una captación empírica de tales dimensiones, y otra de tipo mítico-religioso. En tanto director de teatro, su finalidad era la de llegar a colocar la acción teatral en "un nivel claramente distinto al de la existencia cotidiana y del acaecer por carriles normales", nivel en el que pudieran desatarse potencialidades insólitas, pues ahí "prevalecen otras posibilidades, otras

fuerzas y modos de producir efectos distintos a los que operan en el curso normal de las cosas", dicho sea en los términos con los que Cassirer caracteriza el mana. El espacio teatral era concebido por Artaud, en consecuencia, como el sitio privilegiado para la invocación y dominio del mana. Pero mientras que para el sujeto arcaico, e inclusive para la intuición metafísica de Nietzsche, lo extraordinario, lo insólito y lo descomunal, constituyen un hecho ya dado en medio de la normalidad, Artaud trata inútilmente de encontrar los medios técnicos que lo lleven con seguridad a su redescubrimiento en el espacio teatral. Para el sujeto arcaico el mana, que siempre es algo cósmico y substancial, se puede encontrar en cualquier objeto, "con independencia de su naturaleza especial y de su distinción genérica", aunque suele concentrarse en ciertos entes. También para Nietzsche lo descomunal (lo dionisiaco) era algo ya dado en la música de Wagner, a tal grado que, con tanta legitimidad como referimos su libro a los orígenes de la tragedia griega, podemos enfocarlo directamente a la música wagneriana y considerar entonces que se trata de una explicación metafísica de un hecho estético inmediato y presente, explicación por lo tanto de validez absoluta para su autor, lo mismo que la presencia del mana para el sujeto arcaico.

El proyecto teatral artodiano, en cambio, refleja las contradicciones inevitables en que incurre la modernidad cuando se propone una recuperación plena de la dimensión mágica. Artaud invoca desde un punto de vista teórico la experiencia del "viejo totemismo de los animales, de las piedras, de los objetos cargados de -- electricidad, de los ropajes impregnados de esencias bestiales", como si estos elementos pudiesen ser trasplantados, sin perder nada de su eficacia y con sólo desearlo, desde su escenario natu-

ral a un espacio teatral típico de la modernidad. Como el espacio laico y los objetos en sí no responden a sus aspiraciones mágicas, el principio emánico lo lleva a pensar que el mana "parece concentrarse en algunas personalidades poderosamente dotadas", que en la sociedad arcaica suelen ser el mago, el sacerdote, el cacique o el guerrero.⁵⁵ Pasa, pues, a buscarlas en el teatro, donde la presencia personal más palpable es el actor. Y de nuevo la contradicción. Pues sabiendo bien de la infinidad de posibilidades creativas que la presencia física del actor es capaz de estimular en el teatro, y aunque a ello dedique mucho de su mejor poesía expresada en términos seudoteóricos, la dimensión de sus pretensiones niega de por sí la posibilidad de configurar y ensayar un método actoral idóneo. En el fondo, piensa que el actor ideal es un médium con capacidades de captación y transmisión innatas y manifiestas. En esos términos expresa su admiración por la actriz que iba a hacer el principal papel femenino en su puesta en escena de Los Cenci.⁵⁶ Lo que desde un punto de vista teórico equivale a decir que: "El actor es a la vez un elemento de primordial importancia, pues de su eficaz interpretación depende el éxito del espectáculo, y una especie de elemento pasivo y neutro, ya que se le niega rigurosamente toda iniciativa personal." (P. 100.) El contexto emánico en que están inscritos estos enunciados nos permite primeramente precisar que no dependería del actor el impulso inicial para poner en marcha la dinámica mágica; y en segundo término, nos impide olvidar que lo que Artaud buscaba en el teatro rebasaba con mucho el sentido que las palabras "interpretación" y "espectáculo" podían tener en su época. Se trataba verdaderamente de un evento mágico,⁵⁷ y la posibilidad de desencadenarlo seguía

requiriendo de una personalidad suficientemente poderosa. Es el director, entonces, el que tendría que convertirse "en una especie de ordenador mágico, un maestro de ceremonias sagradas" (p. 62), según su versión del teatro balinés. La invocación y dominio del mana, que a este director estarían encomendados, ocurrirían en un evento mágico cuya estructura dionisiaca es transparente:

pretendo que el director, transformado en una suerte de demiurgo, y que tiene en el trasfondo del pensamiento esa idea de pureza implacable de consumación a cualquier precio, si verdaderamente quiere ser director, y por tanto hombre conocedor de la materia y los objetos, lleve a cabo en el dominio físico una búsqueda del movimiento intenso, del ademán patético y preciso, que en el plano psicológico equivale a la disciplina moral más absoluta y más íntegra, y en el plano cósmico al desencadenamiento de ciertas fuerzas ciegas que activan lo que es necesario activar y trituran y queman lo que es necesario triturar y quemar. (P. 117.)

Es en el dominio espacial donde el director ha de acosar la vida a fin de recobrar el tiempo originario; sólo a través de lo manifiesto es posible alcanzar lo no manifiesto, sugiere Artaud en otro lugar.⁵⁸ El evento teatral-mágico se instalaría así decididamente en la dimensión espacial, pero sólo para que a través de la destrucción de las formas le sea posible reactualizar un proceso de implicaciones cosmogónicas, tal como Artaud imaginaba que sucedía en la "alta magia mexicana":

El secreto de la alta magia mexicana está en la fuerza creada por aquellos que en Europa no llamaríamos todavía artistas y que en las civilizaciones evolucionadas, y que no han perdido el contacto con las fuerzas naturales, no son más que los ejecutores y los profetas de una palabra donde periódicamente el mundo viene a beber sus fuentes.⁵⁹

Es esta peculiar intuición del tiempo y el espacio, su captación simultánea, concurrente, entrelazándose y construyendo un ámbito sagrado claramente diferenciado de la experiencia empírica, lo que explicaría la correspondencia funcional entre mito y rito en el teatro, según nos permiten concluir, en forma meramente teórica, la hipótesis de Nietzsche y los postulados de Artaud. Mito y rito se orientan así, valiéndose de la antítesis básica de lo sagrado y lo profano, a una acentuación de la existencia.

Dentro de sus límites teóricos, y a pesar de las semejanzas señaladas entre uno y otro corpus, es posible discernir que corresponden en realidad a dos etapas sucesivas de la evolución del pensamiento mítico-religioso. El hecho de que la concepción teatral de Artaud, en su forma más elaborada (tal como la encontramos en los textos de El teatro y su doble), haya encontrado su fórmula más precisa en el concepto de mana, le hace partícipe del carácter indiferenciado de éste, al confundir las ideas de sustancia y fuerza, y proponerse la eliminación de toda barrera entre lo objetivo y lo subjetivo, entre lo material y lo espiritual, lo personal y lo impersonal, y entre lo físico y lo psíquico. La indiferenciación emánica permea también, matizándolo, el concepto mítico del tiempo, según determina Cassirer

al elaborar una "teoría de las formas del mito":

la conciencia mitológica en sus fases primitivas permanece sumida todavía en la misma indiferenciación que caracteriza a determinadas fases de la conciencia lingüística. "En ella [continúa, citando a Friedrich Schelling] prevalece todavía el 'tiempo absolutamente prehistórico', el tiempo por naturaleza indivisible, absolutamente idéntico, el cual, consiguientemente, sea cual fuere la duración que se le atribuya, hay que considerarla como momento, es decir, como un tiempo en que el final es como el comienzo y el comienzo como el final, una especie de eternidad..."⁶⁰

El proceso cosmogónico imaginado por Artaud se remite a esta forma mítica de "tiempo inmemorial" o "tiempo absolutamente prehistórico", evidenciando una vez más las distancias culturales que pretendió remontar. La conciencia de la sucesión temporal dentro del mito, siguiente etapa en su evolución, sí se halla presente en la hipótesis de Nietzsche desde el momento en que está centrada en la existencia de un dios que nace a la vida, muere y alcanza la resurrección, el cual está asociado además con la aparición periódica de la primavera. Cuando lo divino "desenvuelve en el tiempo su existencia y su naturaleza", señala Cassirer, cuando se pasa "a la historia y a la narración de los dioses, entonces podemos hablar de 'mitos' en el estricto y específico significado de la palabra".⁶¹ En el mito de Dioniso encontramos, pues, un concepto del tiempo que parte de una aprehensión biológica y arriba a una intuición propiamente cósmica, acentuando de esta manera la existencia:

Pues para el mito hasta la regulación del acaecer natural y la periodicidad en la órbita de los astros y en el cambio de las estaciones aparecen enteramente como sucesos de la vida. El paso del día a la noche, el florecimiento y marchitamiento del mundo de las plantas, la sucesión cíclica de las estaciones: todo esto llega a ser captado por la conciencia mitológica proyectando todos estos fenómenos sobre la existencia del hombre y viéndolos en ella como en un espejo. En esta inter-referencia nace un sentimiento mitológico del tiempo que tiende el puente entre la forma subjetiva de vida y la intuición objetiva de la naturaleza. Ya en el nivel de la cosmovisión mágica ambas formas aparecen íntimamente entrelazadas y mutuamente dependientes.⁶²

Pero si bien Cassirer habla de una evolución del espíritu mítico-religioso y deslinda etapas, advierte al mismo tiempo que entre ellas no hay solución de continuidad posible, ya que es una de las tesis centrales en su filosofía de la cultura, o antropología filosófica, la afirmación de que en todos los dominios de la vida cultural encontramos una polaridad fundamental: ésta puede describirse como una "tensión entre estabilización y evolución, entre una tendencia que conduce a formas fijas y estables de vida y otra que propende a romper este esquema rígido", o bien como una "incesante lucha entre tradición e innovación, entre fuerzas reproductoras y fuerzas creadoras".⁶³ De ahí la composición bimembre del término que frecuentemente utiliza.

Lo que hay de común entre el pensamiento emánico de Artaud y

la religión dionisiaca, tal como es sugerida por Nietzsche, es el principio de la simpatía del todo, la creencia en la solidaridad y unidad compacta de la vida en el cosmos. En ello se finca la posibilidad de un teatro destinado a provocar un verdadero trance cósmico, restaurador de "esas energías que al fin y al cabo crean el orden y elevan el valor de la vida", no importando para Artaud que se llamen mana, fuerza vital, menstros lunares o de cualquier otro modo; pero por más indiferenciado que sea su pensamiento emánico, es a través de la estructura dionisiaca de destrucción-regeneración, muerte-vida, caos-orden, la única vía por la que también Artaud concibe que estas energías se manifiesten en el teatro como "la alegre esperanza de que pueda romperse el sortilegio de la individuación, como presentimiento de una unidad restablecida", en términos nietzscheanos, Si una de las tareas más importantes de las religiones superiores consistirá en descubrir elementos personales en lo que era llamado lo santo, lo sagrado, lo divino, resulta claro que la religión dionisiaca y la religión olímpica posterior constituyen avances en ese camino; Nietzsche pudo ya captarlo al enfatizar en el mito de Dioniso la polaridad fundamental entre individualidad y universalidad: el dios llamado a transformarse en aire, agua, tierra y fuego, "experimenta en sí los sufrimientos de la individuación". La oposición dialéctica entre las fuerzas tradicionales y las fuerzas innovadoras en este dominio cultural, concluyendo con Cassirer, no desaparecerá ni aun en las religiones superiores: "La creencia en la simpatía del todo es uno de los fundamentos más firmes de la religión misma, pero la simpatía religiosa es de género distinto que la simpatía mítica y mági

ca; proporciona finalidad a un nuevo sentimiento, el de individualidad." ⁶⁴

El proceso cósmico restaurador implica necesariamente, a nivel humano, una suerte de catarsis de efectos preponderantemente sociales, comunitarios. Para Artaud el teatro está llamado, como la peste, a vaciar "colectivamente un gigantesco abceso, tanto moral como social" (p. 31). Y el cuadro de la gloria dionisiaca descrito por Nietzsche no es menos explícito al respecto; la tragedia, "poder que excita, purifica y descarga la vida entera del pueblo", ⁶⁵ es al mismo tiempo portadora del "evangelio de la armonía universal":

Bajo la magia de lo dionisiaco no sólo se renueva la alianza entre los seres humanos: también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre. De manera espontánea ofrece la tierra sus dones, y pacíficamente se acercan los animales rapaces de las rocas y del desierto. De flores y guirnaldas está recubierto el carro de Dioniso: bajo su yugo avanzan la pantera y el tigre. ⁶⁶

Una recreación con verdadera eficacia poética, que rebasaba a fuerza de pura intuición las limitaciones de la filología tradicional de su tiempo. Será el posterior avance de las ciencias sociales lo que permitirá ir confirmando la hipótesis nietzscheana en una u otra dirección ya no metafísica. Las descripciones empíricas proporcionadas por etnólogos y antropólogos que se introducen en el seno de las comunidades arcaicas presentan, por lo visto, el único modelo posible de un evento emánico que todavía no termina siendo arte y que conserva sus raíces hundidas en las entrañas de

la cosmovisión mágica.⁶⁷

Es mi parecer, en conclusión, que los postulados de Artaud para un teatro mágico provienen de la divulgación de esas descripciones, o que al menos ellas contribuyeron substancialmente a su elaboración proporcionándole las fórmulas que necesitaba. Las afinidades con Nietzsche no son más que producto de un mismo clima cultural, por más que en la obra artodiana nos encontremos algún párrafo que parezca remitirse al filósofo alemán en línea directa, como aquel donde, hablando de una pintora mexicana, evoca la íntima correspondencia entre todas las formas sensibles que se percibe por virtud del peyote, correspondencia que parecería tener su origen en el espíritu de la música.⁶⁸ Pero lo cierto es que ni es ésta una convicción que se reitere o se destaque en el conjunto de su obra, ni hay evidencias en ella de que su autor conociera el libro de Nietzsche. Hasta donde he podido constatar, el nombre de Nietzsche aparece citado ahí una sola vez, cuando Artaud rememora un diálogo sostenido entre él y Gaston Ferdière, médico en jefe del asilo de Rodez, a propósito de los encantamientos de que Artaud se declaraba víctima. La mención del nombre de Nietzsche, por lo demás, es atribuida en esa rememoración al doctor Ferdière, quien lo trae a colación, junto con otros ejemplos, para confirmar su diagnóstico de "delirio con obstinación".⁶⁹

Pero si el libro de Nietzsche no influyó de manera directa en los postulados artodianos, éstos acusan de todas maneras tal influencia, a través de las fuentes racionalistas en las que abrevó el poeta francés, las cuales comparten a su modo el entusiasmo nietzscheano por el mito (o dicho de otra manera: por las religiones primitivas), entusiasmo que se muestra en abundantes estudios

de campo y de interpretaciones generalizadoras, como La rama dorada de Frazer, que dedica amplio espacio a Dioniso. No deja de ser paradójica la manera en que, a partir de estas voluntades omnicomprendivas racionalistas, un espíritu antioccidental es capaz de leer en el "prisma de sus obsesiones personales", en su propio sufrimiento, una teoría teatral paralela a la de otro espíritu antirracionalista, y parezca recuperarla. En qué medida se debe a Nietzsche el moderno interés por el mito, es cuestión intrincada que no nos corresponde dilucidar aquí en detalle. Lo que sí resulta incuestionable es que, en tratándose de la relación entre mito y teatro, su acercamiento al modelo fundador del teatro occidental, centrado en la figura de Dioniso, proporciona materia indispensable para toda reflexión teórica sobre el mismo dominio, bien sea para cotejarlo con productos casualmente coincidentes (como es el caso de Artaud), o para intentar explicaciones científicas que conserven el sentido de las distancias en términos históricos. Tal el caso de la hipótesis acerca del origen de la tragedia griega que debemos a la escuela antropológica de Cambridge, la que por su parte trata de correlacionar ese modelo fundador con los conceptos de mana y totemismo.

Llamada así por el eminente lugar que conceden en sus estudios a conclusiones y principios metodológicos de autores como James Frazer y Emile Durkheim, principalmente, esta escuela de helenistas realiza una aproximación científica a la esencia de lo dionisiaco. El libro que primero muestra los resultados de su colaboración, publicado en 1912, no se limita en realidad a la figura de Dioniso, sino que se extiende a un amplio periodo de desarrollo de la religión en Grecia que va de los vestigios de lo primitivo a lo diáfano.

namente olímpico; no se constriñe tampoco al drama propiamente dicho, sino que incluye una serie de prácticas y festividades religiosas con las que lo dramático estuvo presumiblemente relacionado en sus comienzos. Su título anuncia el enfoque en que está sustentado: Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion. El libro está firmado por Jane Ellen Harrison, autora de la mayor parte del texto, y también de la estructura general de interpretación; pero incluye un extenso y especialísimo apartado acerca de los orígenes rituales de la tragedia griega (según pueden ser colegidos de los textos trágicos que se conservan), apartado escrito por Gilbert Murray, más un capítulo de Francis M. Cornford sobre el fondo ritual de los juegos olímpicos. Cornford publicará después su propio libro dedicado a la comedia aristofánica.⁷⁰ Aunque no se detenga en Dioniso, todo el primer libro se remite de alguna manera a este dios. Y muy pronto aparecen en sus páginas las referencias al mana y al totemismo, las cuales siguen de cerca a Durkheim:

El totemismo, según se ha reconocido, es la expresión de dos clases [complementarias] de unidad y solidaridad, la que relaciona al hombre con el grupo al que pertenece y la que relaciona al grupo humano con algún grupo de plantas o animales. El sacramentalismo [se refiere específicamente a la comunión alimentaria] pretende que el hombre absorba el mana de lo que no es humano. El sacrificio de ofrenda [que es posterior] implica la separación del hombre respecto de ese mana que él ha exteriorizado, objetivándolo en un dios. El pensamiento totémico no conoce Dios; crea entidades santificadas, pero no divinidades. Estas santidades del grupo, de índole animal y vegetal, residen en las formas vegetales y animales que el dios misterioso puede asumir a voluntad.⁷¹

Porque de lo que se trata, en principio, es de hallar en la cultura griega los casos que correspondan a los ejemplos de pensamiento primitivo que las ciencias sociales van descubriendo y sistematizando. Como aquellos ritos que plausiblemente enfatizan la reacción del hombre ante las manifestaciones más notorias de fuerza que se dan en el universo que lo rodea, y en cierto sentido su deseo de unión con ellas:

Las emociones que surgen de reacciones similares son expresadas, entre los salvajes, con términos y conceptos como el mana, orenda, wakonda. En la religión griega esta etapa está muy oscurecida debido a la tendencia de los griegos a la personificación definida, pero sus huellas sobreviven en concepciones como la de Kratos y Bia, Estigia, Horkos, ménos, thymós y otras semejantes. Este tipo de santidades, verdaderos fóci de atención, preceden a las divinidades e incluso a los demonios, y es el propósito de manipular tales santidades lo que aparece en [algunas] nociones y prácticas relativas a la magia y al tabú...⁷²

Nociones y prácticas que desde luego son estudiadas con la erudición del especialista en uno de los capítulos. El recorrido que se sigue va, pues, de la creencia en fuerzas equivalentes al mana (o "principio totémico") a su transformación en demonio (daimon) o dios místico, como se considera a Dioniso, y culmina con la legalidad religiosa olímpica presidida por Temis. Dioniso expresa la durée, postula la autora, quien por entonces leía también a Bergson y toma de él ese término que define como "esa vida que es una, indivisible y sin embargo incesantemente cambiante"; a los dioses olímpicos ya corresponderá "la acción de la inteligencia

consciente que reflexiona acerca de la vida y que la analiza"⁷³ valiéndose de conceptos abstractos. El proceder de Harrison es conforme con Durkheim, quien se instala en una perspectiva sociológica para deducir al cabo una conclusión epistemológica; después de leerlo, dice la autora:

me di cuenta por qué Dioniso, el dios misterico, quien es la expresión y la representación de la durée, es la única de las divinidades griegas seguida permanentemente por una "iglesia" [thíasos], aspecto fundamental para la comprensión de su naturaleza. El dios misterico brota de aquellos instintos, emociones y deseos que tienen que ver con la vida y que la expresan; pero en tanto que estas emociones, deseos e instintos son religiosos, al comienzo corresponden más bien a una conciencia colectiva que a la individual. Toda la historia de la epistemología no es más que la historia de la evolución del pensamiento racional, nítido, individual, que va dejando atrás el aire enrarecido de las representaciones colectivas, contradictorias a veces. Viene a ser un corolario a cual más importante y necesario para esta doctrina, que la forma tomada por la divinidad refleja la estructura social del grupo al que pertenece la divinidad. Dioniso es el Hijo de su Madre porque proviene de un grupo matrilineal.⁷⁴

Con esta hipótesis de trabajo se procede al examen de cuestiones tan diversas como la magia, el mana, el tabú, los juegos olímpicos, el ditirambo, el drama, el sacramentalismo, los carnavales, la veneración de los héroes, las ceremonias de iniciación y la doctrina platónica de la anamnesis. A pesar de su variedad aparentemente inconexa, la autora los relaciona de alguna manera con el Himno de los Curetes, cuyo descubrimiento en Palaikastro fue pre-

cisamente el estímulo inmediato para la concepción del trabajo, y también con la idea de drômenon, según nos sigue explicando en su introducción:

Puesto que el concepto religioso de un demonio deriva de un drômenon, es de la mayor importancia tener claridad en cuanto a lo que es un drômenon. El drômenon, en su sentido sacramental, no es algo que meramente se hace, sino algo que se vuelve a hacer, o algo que se hace anticipadamente con propósitos mágicos. La danza mágica de los Kuretes es una forma primitiva de drômenon; ella conmemora o anticipa un Nuevo Nacimiento, con la finalidad mágica de inducirlo. El ditirambo, del cual surgió el drama, era también un drômenon del Nuevo Nacimiento. Es de esperarse entonces que en el drama podamos encontrar supervivencias de un ritual análogo al de los Curetes. Por lo demás, el drômenon es algo que, como el drama, se ejecuta colectivamente. Su base o meollo es un thíasos o choros.⁷⁵

Se trata pues de una tesis cabalmente fundamentada, tanto por lo que respecta al conocimiento de la cultura griega, como a las bases de interpretación de que dispone. Y son estas bases, cabalmente, las que resultan escamoteadas en las versiones abreviadas de Murray, las únicas de que disponemos en español. El estudiante sigue careciendo, a casi ochenta años de la aparición de Themis, de una traducción anotada que le facilite el acceso a los laberintos de la interpretación filológica; sin la explicación de términos y citas en griego, y sin las observaciones pertinentes acerca del contexto cultural, sus recovecos más peliagudos quedan reservados para el intrépido especialista. Situación tanto más deplorable cuanto que, al cabo de varias décadas, se amplió el reconocimiento

a la autoridad de esta tesis, y en las escuelas de estudios dramáticos e historias del teatro pareció convertirse en la tesis ortodoxa. Desprovista de buena parte de su andamiaje teórico, en su versión abreviada pierde naturalmente el carácter problemático, científico, y adquiere aires de catecismo, de respuesta pronta e infalible. Apenas y nos permite percatarnos de que la influencia de Frazer fue igualmente determinante. La copiamos aquí extensamente porque suponemos que el desarrollo de nuestro propio trabajo le confiere ya un contexto interpretativo que nos permitirá recapitular después:

Cuando oímos decir que la tragedia nació de una danza ritual o mágica, que representaba la muerte de la vegetación en el periódico drama del año, y su ulterior renacimiento triunfal con el nuevo año, acaso nos parezca muy violenta la afirmación que acabamos de hacer. Pero debemos tener en cuenta varias circunstancias. La primera, que una danza en la antigüedad era cosa esencialmente religiosa, y no un mero juego de los pies, sino un intento de expresar con cada miembro y resorte del cuerpo aquellas emociones para las cuales resulta inadecuada la palabra, y sobre todo las palabras que están al alcance de la gente sencilla y zafia. Además, la vegetación es para nosotros un nombre común abstracto; pero para los antiguos era un ser personal, no un ello, sino un El. La muerte de este Ser era nuestra propia muerte, y Su renacimiento, algo que se solicitaba ansiosamente con danzas y plegarias. Pues si El no renaciera, ¿qué pasaría? Hambre y mortandad por inanición eran imágenes familiares, terrores recurrentes, en aquellas primitivas aldeas agrícolas. Más aún, ¿por qué el ciclo del verano y el invierno había de seguir girando como hasta ahora? ¿Por qué El había de morir y también habían de morir los hombres? Algunas de las filosofías griegas más vetustas te-

nían una respuesta categórica: porque se había dado un caso de hybris o Adikia, Orgullo o Injusticia, y la consecuencia tenía que ser la muerte. Todos los años El (este vago espíritu de la naturaleza) se desborda con demasía e incurre en hybris, pecado que trae su merecido castigo. "El sol no puede transgredir sus medidas" -dice Heráclito-, "y si lo hace, las Furias lo perseguirán hasta que la justicia se restablezca." Tal es la ley de cuanto existe. "Todo paga retribución por la injusticia, y así lo hacen unas cosas o las otras, de acuerdo con la Ordenanza del Tiempo" (Heráclito, fr. 94; Anaximandro, fr. 9). Y la historia del nuevo retoño cada año es un ejemplo de este vaivén de la balanza. El Demonio del Año -Espíritu de la Vegetación, Dios Cereal o como se le llame- se engríe orgullosamente en sus poderes, y muere a manos de su enemigo, que así se convierte en matador y debe a su vez caer en manos del espereado vencedor, que es a la vez el antiguo y primer culpable resucitado. El ritual de este Espíritu de la Vegetación está ampliamente difundido por toda la tierra, y puede estudiárselo en La rama dorada, de Frazer, capítulo titulado "El Dios Moribundo". Dionysos, el demonio de la tragedia, es uno de estos Dioses Mortales y Renacientes, como Atis, Adonis y Osiris.

El ritual dionisiaco que yace en los fondos de la tragedia es de presumir que tuvo seis etapas regulares: 1) un agon o Combate, en que el Demonio lucha con su adversario, el cual -por lo mismo que se trata de un combate entre este año y el año pasado- puede identificarse con él mismo; 2) un pathos o Desastre, que comúnmente asume la forma del spáragmos o Descuartizamiento; el cuerpo del Dios Cereal es despedazado en inúmeras semillas que se esparcen por toda la tierra; a veces, hay algún otro sacrificio mortal; 3) un Mensajero, que trae noticia de lo acontecido; 4) una Lamentación, a menudo entremezclada con un Canto de Regocijo; pues la muerte del Viejo Rey supone la ascensión del Nuevo; 5) el Descubrimiento o Reconocimiento del dios oculto o desmembrado; 6) su Epifanía o Resurrección en la gloria.

Este ritual de Dionysos, modelado ya en drama por manos de artistas singularmente dotados, vino al fin a producir lo que llamamos la tragedia griega.⁷⁶

A fin de precisar el espectro de influencias que apuntalan esta tesis habría que reconocer, en primer término, la presencia de Nietzsche. Aunque su explicación de la tragedia como fenómeno estético postulara el equilibrio entre lo dionisiaco y lo apolíneo, su dimensión metafísica debía ser según él a Dioniso, pues a final de cuentas éste era la manifestación inmediata de la Voluntad, de lo misterioso Uno primordial;⁷⁷ identificado con una entidad metafísica remota, el devenir del dios involucra la naturaleza toda, se confunde con ella como madre primordial ("Dioniso es el Hijo de su Madre" porque pertenece a ella y es uno mismo con ella). Y si después la escuela antropológica de Cambridge aportará datos y argumentos para explicar por qué parece haberse celebrado en la primavera el principal dromenon relacionado con cambios de estación, Nietzsche reconoce ya esa asociación como una de las posibilidades de entender la "esencia de lo dionisiaco": como parte que es de la naturaleza, en el ser humano se despierta el entusiasmo dionisiaco, "bien por el influjo de la bebida narcótica, de la que todos los hombres y pueblos originarios hablan con himnos, bien con la aproximación poderosa de la primavera, que impregna placenteramente la naturaleza toda".⁷⁸

De La rama dorada se retoma el énfasis que Frazer le dio (con criterio positivista) a la magia en tanto operación utilitaria basada en principios simpatéticos, así como el lugar que le asignó (con criterio evolucionista) a los ritos de los mencionados "dioses mortales y renacientes" en una etapa intermedia en-

tre la magia y la religión; los abundantes ejemplos pretéritos y coetáneos que Frazer aduce como equivalentes de esos ritos implican, según él, la creencia en un Espíritu del Arbol, de la Vegetación o del Cereal. Con tales elementos Frazer colocaba las piedras angulares, pretendidamente científicas, de esta hipótesis, y de hecho la configuraba:

Así, la antigua teoría mágica de las estaciones fue desplazada, o mejor, suplementada por una teoría religiosa, pues aunque ahora los hombres atribuyesen, en primer lugar, el ciclo evolutivo anual a los correspondientes cambios en sus deidades, todavía creían que ejecutando ciertos ritos mágicos podrían ayudar al dios, que era origen de la vida, en su lucha con su opuesta causa, la muerte. Se imaginaban en posibilidad de restablecer sus decaídas fuerzas y aun levantarle de la muerte. Las ceremonias que hacían con este propósito eran en substancia una representación dramática del suceso natural que deseaban facilitar, pues es un dogma familiar de la magia [magia homeopática o imitativa] que se puede producir cualquier efecto sin más que imitarlo. Como ellos se explicaban ya las fluctuaciones del desarrollo y decaimiento, de la reproducción y disolución por el casamiento, muerte y renacimiento o resurrección de los dioses, sus dramas religiosos o, mejor dicho, mágicos, giraban principalmente alrededor de estos temas.⁷⁹

Tratando específicamente de Dioniso, Frazer se ve precisado a subordinar las representaciones animales de este dios (como toro y macho cabrío) a su presupuesto carácter vegetal, y a explicarlas de alguna manera. Atribuye entonces a la ingenuidad de la mente primitiva, no sólo en este caso sino casi siempre, las más peregrinas elaboraciones mentales: la cabra es muy nociva para la

vegetación, incluyendo a los árboles; Dioniso es un dios arbóreo; luego entonces nos hallamos ante la "incongruencia de un dios de la vegetación, subsistiendo de la vegetación que él mismo personifica", cosa que no es sorprendente si tomamos en cuenta la "mente primitiva". La posibilidad de hallar un ejercicio catártico en los orígenes de la tragedia queda del todo cancelada ateniéndose a Frazer, pues aunque reconoce "el empleo de un hombre divino o de un animal como víctima expiatoria", privilegia en todo momento la función mágica y la suplementa con una intencionalidad pragmática muy a lo "civilizado". Originalmente, el dios era muerto

no para llevarse los pecados, sino para salvar su vida divina de la caducidad de la vejez, mas puesto que de todos modos tenían que matarle, la gente pudo pensar que podía también aprovechar la oportunidad para poner sobre él la carga de sus dolencias y pecados con el designio de que se los llevase al mundo desconocido de ultratumba.⁸⁰

Es así como la escuela antropológica de Cambridge, ajena a toda consideración substancial acerca de la violencia humana (por ejemplo), apela a los presocráticos para darle un sentido filosófico -que consideran digno de la tragedia ateniense- a la muerte y despedazamiento de Dioniso, rescatando el concepto de hybris y confiriéndole un lugar central en su teoría. Al asumir los postulados de Frazer, Harrison y su equipo se colocaban, en su momento, en posición de polemizar con William Ridgeway, autor de la principal teoría no dionisiaca de los orígenes de la tragedia griega, también antropológica pero de índole animista. Al contrario de és-

te, declara Murray, la escuela a que pertenece también asume, "de conformidad con el peso abrumador de la tradición antigua, que la danza [ritual] de que se trata es original o centralmente la de Dioniso, ejecutada en su fiesta, en su teatro, bajo la presidencia de su sacerdote y por ejecutantes que eran llamados Dionysou tekhnitai ['profesionales de Dioniso']."⁸¹ La contribución específica de Murray a la tesis, dando por descontado desde luego el laborioso examen de todas y cada una de las tragedias griegas que se conservan, es la argumentación que desarrolla para contestar dos preguntas fundamentales: 1) Por qué, a pesar de la abundancia de materiales que conservamos acerca del culto a Dioniso, éstos no se refieren nunca explícitamente a su "destino" (pathos). ¿Por qué se le mantiene en secreto? y 2) ¿En qué consistía ese destino, esos padecimientos, esa Pasión? Para responderlas se apoya en Herodoto (libro II), de quien deduce que siendo iniciado en los ritos dionisiacos, y suponiendo que Dioniso y Osiris no son sino el mismo dios heredado de los egipcios, no se atreve nunca a entrar en detalles cuando se trata del destino de Osiris, so pena de violar una grave interdicción religiosa común a los adoradores de Dioniso. Aquí es donde la comparación con otros espíritus de la Vegetación o demonios del Año le permite identificar y ordenar las "etapas regulares" de su ritual, destacando el hecho de que Dioniso es "el más típico de ellos" y "tiene el ciclo más típico y más completo de páthea [padecimientos]",⁸² estructura ritual en la que el punto culminante era el descuartizamiento (sparagmós).

Ahora bien, los matices diferenciales que de hecho se manifiestan entre los miembros de esta escuela revelan los puntos de

conflicto de las influencias que se pretende conciliar. En tanto que la doctora Harrison, por tener siempre más en mente a Durkheim como autora del marco general de interpretación, se refiere a un verdadero proceso cósmico "de decadencia, muerte y renovación del mundo entero", sintiéndose precisada por ello a proponer la expresión Eniautos-Daimon para designar a Dioniso,⁸³ Murray resulta más frazeriano. No desconoce la amplitud cósmica del proceso, pero él centra su atención en los propósitos prácticos; Dioniso representa "la muerte y renacimiento cíclicos de la tierra y del mundo", pero esto se refiere concretamente a "las tierras que pertenecen a la tribu" y "a la tribu misma".⁸⁴ La intencionalidad esencialmente práctica que se le atribuye al ritual coloca en el centro el aspecto agrario. Instalado en esta orientación, resuena en su texto la vacilación de Frazer: es un drama religioso, ¿o mejor dicho mágico?

Dentro del marco general de interpretación de la doctora Harrison el dromenon dionisiaco es considerado definitivamente como un acto religioso, correspondiente a una religión primitiva, es cierto, pero sin que el adjetivo disminuya ni un ápice su valor y dignidad, pues además de propiciar en la historia de la humanidad el primer aporte fundamental de índole epistemológica, sus orígenes sociales le confieren una validez absoluta. Toda religión es verdadera, según Durkheim, porque ella es, ante todo,

un sistema de nociones por medio de las cuales los individuos se representan la sociedad de la que son miembros, y las relaciones, oscuras y más íntimas, que mantienen con ella. Tal es su función principal; y, aunque metafórica y simbólica, esta representación no es, sin embargo, infiel. Traduce, al contrario, todo lo que hay de esencial en las relaciones que se trata de expresar; pues es

verdadero, con verdad eterna, que existe fuera de nosotros algo más grande que nosotros, y con lo cual nos comunicamos.⁸⁵

Lejos queda, en esta orientación, la reiterada afirmación de Frazer de que las prácticas mágicas (de las cuales deriva la religión) son "aplicaciones equivocadas" de una u otra de las grandes leyes del pensamiento. Los ritos surgen en el seno de los grupos reunidos y derivan su legalidad de las necesidades sociales que satisfacen, de ahí que la forma que asumen sea eminentemente colectiva. La explicación que de ello ofrece Durkheim sería del todo conveniente, en el enfoque de la doctora Harrison, al coro dionisiaco, thíasos o Iglesia que acompaña en todo momento a su Eniautos-Daimon:

Los espíritus particulares sólo pueden encontrarse y comunicarse con la condición de salir de sí mismos; pero no pueden exteriorizarse más que bajo la forma de movimientos. Es la homogeneidad de estos movimientos lo que da al grupo el sentimiento de sí y que, en consecuencia, lo hace existir. Una vez establecida esta homogeneidad, una vez que estos movimientos han tomado una forma única y estereotipada, sirven para simbolizar las representaciones correspondientes. Pero sólo las simbolizan porque han concurrido a formarlas.⁸⁶

Así ocurre, según Durkheim, en la forma más primitiva de religión que le ha sido dado estudiar, el totemismo, donde el dios del clan no puede ser "otra cosa que el clan mismo, pero hipostasiado y representado a la imaginación bajo las especies sensibles del vegetal o del animal que sirve de tótem".⁸⁷ Resulta entonces que el

culto totémico no se dirige a tales animales ni a tales plantas determinadas, ni a la especie misma, sino a una potencia vaga, dispersa a través de las cosas que no es otra cosa que el mana, por lo cual Durkheim considera a éste el verdadero principio totémico. Estas explicaciones del mana constituyen pues, según hemos visto, el origen teórico común tanto de la hipótesis que reseñamos acerca de la tragedia griega, como del proyecto teatral de Artaud. La definición, por parte de la escuela antropológica de Cambridge, de Dioniso como daimon o dios misterioso, como "santidad" producida por la fuerza del acto colectivo, está claramente fundada en Durkheim. Ahora entendemos también por qué Artaud, además de propugnar por una constante interpenetración de los diversos signos que concurren en el teatro, y de asignarle a tal proceso una función cosmogónica, creía que el teatro podía ser creador de mitos y añoraba el "panteísmo pagano", "el viejo espíritu animista de los totems de México". En la medida en que se acepte la noción de mana como fuente de lo dionisiaco, el proyecto artodiano sería también dionisiaco. Aunque no se sepa a ciencia cierta dónde escuchó o leyó acerca de tal noción, es un hecho que a ratos casi repite literalmente a los científicos sociales de principios de siglo, haciendo abstracción, paradójicamente, de los fundamentos de su enfoque; cotéjesele, por ejemplo, con el final de la siguiente cita de Durkheim que subrayamos:

Ahora se puede comprender mejor por qué nos ha sido imposible definir la religión por la idea de personalidades míticas, dioses o espíritus; esta manera de representarse las cosas religiosas no es de ninguna manera inherente a su naturaleza. Lo que encontramos en el origen y en la base del pensamiento religioso, no son objetos o seres de

terminados y distintos que poseen por sí mismos un carácter sagrado; sino que son poderes indefinidos, fuerzas anónimas, más o menos numerosas según las sociedades, a veces aun reducidas a la unidad, y cuya impersonalidad es estrictamente comparable a la de las fuerzas físicas cuyas manifestaciones estudian las ciencias de la naturaleza. En cuanto a las cosas sagradas particulares, no son más que formas individualizadas de este principio esencial. No es sorprendente pues, que, aun en las religiones donde existen divinidades probadas haya ritos que poseen una virtud eficaz por sí mismos e independientemente de toda intervención divina. Es que esta fuerza puede atribuirse a las palabras pronunciadas, a los gestos efectuados, tanto como a sustancias corporales; la voz, los movimientos pueden servirle de vehículo y, por su intermedio, puede producir los efectos que hay en ella, sin que ningún dios ni ningún espíritu le presten su ayuda. Del mismo modo, si ella llega a concentrarse eminentemente en un rito, éste se convertirá, por ella, en creador de divinidades.⁸⁸

En cuanto a la hipótesis de Murray, es necesario señalar, para terminar, un filón más de su eclecticismo que la redondea: la ventaja que saca de la polémica con William Ridgeway. Este proponía que la tragedia griega debió de haber tenido como origen los ritos dedicados a los héroes, basados en la veneración a los muertos, intención que parecía estar expresada por el tipo de protagonistas representados, lo mismo que por el uso del lamento como modo específico. Murray no está de acuerdo con el fondo animista implicado, pero adapta parcialmente a Ridgeway para explicar la evolución de la danza trágica dionisiaca, la cual

ensanchó su cuadro primeramente a las historias de otros héroes o demonios -la diferencia entre estas dos catego

rias es pequeña- que eran, en lo esencial, del tipo de Dyonisos: Penteo, Licurgo, Hipólito, Acteón, y especialmente -así me siento inclinado a declararlo- Orestes. Luego pasó a tratar de cualesquiera héroes a cuya rememoración se aplicase algún ritual propio. Pues el drama, con muy raras y hasta dudosas excepciones, es esencialmente una ejecución o desempeño del ritual, o mejor dicho lo que los griegos llamaban un aition, o sea un supuesto hecho histórico que explica el origen o "causa" del ritual. Así, la muerte de Hipólito es aition de las lamentaciones practicadas sobre su tumba; la muerte de Aias es aition del festival llamado Aianteia; la muerte de los hijos de Medea, aition de cierto ritual usado en Corinto; la historia de Prometeo, aition de los juegos de hogueras en Atenas. La tragedia, como ritual, viene a representar su propio origen legendario.⁸⁹

Origen más propiamente mágico que religioso si nos atenemos, como lo hemos hecho, a la postura dialéctica de Cassirer, quien reconoce ambas tendencias como los elementos de una polaridad fundamental. Y en vista de que tanto las hipotéticas raíces de la tragedia griega aquí expuestas, como el proyecto teatral de Artaud, comparten la orientación mágica, pueden compartir asimismo otros adjetivos dictados por un interés tipológico más exigente. Rito emánico, habíamos dicho, si atendemos al objeto que se persigue manipular, al contenido fenoménico de que se le trata de dotar. Totémico, si pensamos, con Durkheim, en el ámbito socio-religioso en que aparece y es practicado. Los especialistas en historia de las religiones, por su parte, consideran el libro de la doctora Harrison como una muestra representativa de lo que han llamado the myth-ritual school, nombre compuesto que alude a la génesis del segundo elemento a partir del primero; en efecto, el mito de

Dioniso ha sido comprendido, por el grupo de Cambridge, como una especie de libreto de su ritual, como un modelo primigenio cuya estructura sería proyectada geoméricamente en la ejecución del culto. Se trata, finalmente, de un rito imitativo o mimético por lo que toca a la función que persigue, porque se basa en el principio de que lo semejante produce lo semejante. Al llamarle así, Durkheim no está repitiendo automáticamente a Frazer, a cuya magia "homeopática" o "imitativa" correspondería la operación. A diferencia de éste, que ve en ella simplemente un proceso mental erróneo de asimilación, Durkheim tiene a bien fundamentar con amplitud, sobre los peculiares mecanismos de las representaciones colectivas, su afirmación de que en estos ritos "hay creación propiamente dicha", esto es, hay una participación social activa y compleja.⁹⁰ Entre la tragedia griega y Artaud habría ocurrido, obviamente, un desplazamiento en cuanto al propósito mimético: el rito no estará referido al cumplimiento del ciclo agrario (como en Frazer y Murray), sino a una realidad trascendente, "donde periódicamente el mundo viene a beber sus fuentes" (más como en Nietzsche y Harrison).

Si en el eje de dicha trascendencia no encontramos la historia de un dios particular, no por ello deja de tener el proyecto teatral de Artaud un sustrato de pensamiento mítico-religioso definido. Al contrario, la falta de conciencia de la individualidad que tal ausencia denota corresponde a los estadios más arcaicos del pensamiento mítico, según los principios que descubren los investigadores sociales al comenzar el siglo, de los cuales hace Artaud profesión de fe. Y encuentra que, en el mundo que conoce, el único equivalente de tales principios digno de estar a

la altura de su fe es el teatro mismo; por lo que la forma teatral pasa a ocupar, en su concepción, el antiguo lugar del mito. El mana es pues otro Doble del teatro. En el mana piensa cuando anuncia con entusiasmo, camino a México, que ha encontrado el título apropiado para su libro:

Será

EL TEATRO Y SU DOBLE

porque si el teatro duplica la vida, la vida duplica el teatro verdadero y eso no tiene nada que ver con las ideas de Oscar Wilde acerca del Arte. Este título corresponderá a todos los dobles del teatro que creí encontrar desde hace tantos años: la metafísica, la peste, la crueldad.

La reserva de energías que constituyen los mitos, a los cuales los hombres ya no encarnan, el teatro los encarna. Y con este doble yo me refiero al gran agente mágico del cual el teatro en sus formas no es más que la figuración, en espera de que se convierta en su transfiguración.⁹¹

Con la apasionada declaración de su fe propiciará, sin proponérselo y a despecho de sus propios anatemas, una no tan incierta "idolatría de las formas" que se puede percibir en diversas tendencias teatrales contemporáneas presuntamente inspiradas por él. Ya Grotowski se refirió severamente a la trivialidad y a las baratijas que se nos han vendido con el nombre de "vanguardia" o de "teatro de la crueldad".⁹² Y qué decir de muchas experiencias ritualistas en las que se ha tratado de convocar el tremendum de lo sagrado mediante el empleo de signos por demás obvios: ceras

encendidas en el foro, actores sentados en posición de flor de loto, crucifixiones valiéndose de todos los medios de flagelación imaginables; o si se ha pretendido despertar la participación comunitaria, entonces, esbozos de orgías, o bien distribución entre los espectadores de algún alimento que supuestamente saciará su hambre espiritual. Lo menos que se puede decir, si no se quiere hablar de la autenticidad de la intuición y el sentimiento, es que se ha permanecido en los bordes de la mera preocupación formal. Los santos deseos de sus autores, diría Peter Brook, no son suficientes para legitimar estéticamente esas imitaciones externas de cualquier ceremonial que se adopte como modelo. La dialéctica del teatro no constriñe sus límites al ámbito formal, precisa este director, extremadamente atento a los diversos juegos dialécticos que operan en el acto teatral, y receloso de los elementos "mortales" que puedan hacer presa de él:

¿En qué punto la búsqueda de la forma es aceptación de la artificialidad? Este es uno de los mayores problemas con que nos enfrentamos hoy día, y mientras sigamos creyendo -aunque sea de manera oculta- que las máscaras grotescas, los maquillajes acentuados, los trajes hieráticos, la declamación, los movimientos de ballet, son de algún modo "ritualistas" por derecho propio y, en consecuencia, líricos y profundos, nunca saldremos de la tradicional rutina del arte teatral.⁹³

Lo terriblemente paradójico, de nuevo, es que las reflexiones de Peter Brook parecerían en verdad haber sido provocadas por algunos aspectos de la puesta en escena de Los Cenci,⁹⁴ o del proyecto para La conquista de México, por más que en el caso del proyecto del teatro no se pueda cuestionar la autenticidad de su in-

tuición y su sentimiento mítico. A la desmesura misma de su proyecto, tal como se expresa mediante el concepto de mana, atribuimos principalmente el fracaso. Y en cuanto a la cruzada que emprendió para reafirmar la autonomía de la mise en scène penetrando en la problemática compleja que le es intrínseca, advertimos que no obtuvo de ella los frutos apetecidos, entre otras razones, por no haber logrado establecer una forma precisa de relación entre director y actor, una técnica, un método susceptible de progreso, verificación y rectificación. Cuando en un poema tardío dice que

El teatro
es el estado
el lugar
el punto
donde podemos aferrarnos a la anatomía del hombre
y a través de ella curar y dominar la vida...⁹⁵

bien reconoce ahí que tal autonomía estaría fincada en el cuerpo del actor. Pero para que las acciones de éste no fuesen automáticas, rutinarias, "mortales" o mortecinas, era necesario, en ausencia de espíritus o fuerzas cósmicas que las animaran, poner en juego una amplia gama de factores estrictamente personales. Una profunda experiencia de la individualidad es justamente el aspecto que nos permitirá relacionar la propuesta teatral de Jerzy Grotowski con la hipótesis de Theodore H. Kirby sobre los orígenes chamánicos de la tragedia griega.

CAPITULO I

NOTAS

1. E. Cassirer, El mito del Estado, Trad. de Eduardo Nicol, 3a. reimpr., México, FCE, 1974 (Col. Popular, 90), p. 38. La primera edición en inglés es de 1946. Pero no es ésta la primera vez que sostiene tal convicción. La encontramos ya en la Filosofía de las formas simbólicas, escrita de 1923 a 1929.
2. E. Cassirer, Filosofía de las formas simbólicas. II: El pensamiento mítico, Trad. de Armando Morones, la. reimpr., México, FCE, 1979, p. 29.
3. E. Cassirer, El mito del Estado, pp. 37-38.
4. La correspondencia señalada alude, ciertamente, al origen de la épica y del drama; pero no intenta identificar a las formas evolucionadas de éstos como una proyección "geométrica" vigente de las formas originales, preñadas de elementos religiosos.
5. Antonin Artaud, El teatro y su doble, Trad. de Enrique Alonso y Francisco Abelenda, 2a. ed., Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1971, p. 73. Los ensayos que incluye este libro fueron escritos entre 1931 y 1935, y su primera edición en francés data de 1938.
6. México, UNAM, Difusión Cultural, 1977 (Textos de Teatro, segunda época, 4).
7. Antonin Artaud, op. cit., p. 78.
8. Estas características del discurso artodiano siempre deben tenerse presentes en el análisis de su producción ensayística. Pa-

ra quien ha conocido la obra total de Artaud, afirma Luis Mario Schneider, "es fácil comprender su mecanismo o mejor su peculiaridad teórica. Nada hay de planificado en él, su mundo representable es una sucesión caótica y contradictoria de imágenes que circulan libremente entre el mundo subjetivo y objetivo y cuya única síntesis es una realidad cósmica poética. A simple vista pareciera que Artaud busca soluciones o por lo menos una orientación objetiva a sus reflexiones, asociaciones o aproximaciones reales. Nada más alejado de ello. Su 'gozo' radica en la problematización y en su forma de comunicación. Jamás en un ordenar lógico de lo exterior, aunque eso sí totalmente lógico en su interior." De ahí que los textos artodianos constituyan, en principio, una "cadena de ideas y sentimientos proferidos en desorden de vaticinio"; de ese desorden, sin embargo, "pueden extraerse algunas ideas determinantes". En A. Artaud, Viaje al país de los tarahumaras, Pról., notas y ed. de Luis Mario Schneider; México, SEP, 1975 (SepSetentas, 184), pp. 49 y 32.

9. Oscar Zorrilla, op. cit., pp. 50-51.
10. A partir de aquí, el número de las páginas de donde provienen las citas de El teatro y su doble se anota inmediatamente después de la transcripción.
11. A. Artaud, borrador de carta, "A Orane Demazis", citado en O. Zorrilla, op. cit., p. 35.
12. E. Cassirer, Filosofía de las formas simbólicas, II, p. 292.
13. Ibidem, p. 291.
14. Más adelante, en el mismo ensayo sobre el teatro balinés, afirma

que "Es un teatro que elimina al autor, en provecho de aquel que en nuestra jerga occidental llamamos director; pero un director que se ha transformado en una especie de ordenador mágico, un maestro de ceremonias sagradas. Y la materia con que trabaja, los temas que hace palpitar no son suyos, sino de los dioses. Parecen haber nacido de las interconexiones elementales de la Naturaleza, interconexiones que un Espiritu doble ha favorecido." (P. 62.)

15. E. Cassirer, Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura. Trad. de Eugenio Imaz, 8a. reimpr., México, FCE, 1977 (Col. Popular, 41), pp. 117-118.
16. Mircea Eliade, El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición. Trad. de Ricardo Anaya, Buenos Aires, Emecé Editores, 1952 (Grandes Ensayistas), p. 98.
17. A. Artaud, México, Pról. y notas de Luis Cardoza y Aragón, México, UNAM, 1962 (Col. Poemas y Ensayos), p. 78.
18. J. Grotowski, Hacia un teatro pobre, Trad. de Margo Glantz, México, Siglo Veintiuno Editores, 1970, p. 87.
19. A. Artaud, México, p. 92.
20. M. Eliade, Mito y realidad, Trad. de Luis Gil, 2a. ed., Madrid, Ediciones Guadarrama, 1973 (Col. Punto Omega, 25); cap. IX: "Pervivencias del mito y mitos enmascarados", p. 208. Del mismo autor véase también: "Los mitos del mundo moderno", en Mitos, sueños y misterios, Trad. de Lysandro Z. D. Galtier, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1961 (Col. Experiencia), pp. 19-36.
21. F. Nietzsche, El nacimiento de la tragedia. O Grecia y el pesi-

mismo, Introd., trad. y notas de Andrés Sánchez Pascual; Madrid, Alianza Editorial, 1973 (El Libro de Bolsillo), pp. 170-171.

Traducción escrupulosamente anotada, su autor justifica en su oportunidad el porqué del título, que en otras ediciones aparece como El origen de la tragedia o El origen de la tragedia a partir del espíritu de la música. En el fragmento arriba citado los subrayados son nuestros.

22. Op. cit., p. 174.

23. Ibidem, pp. 97-98.

24. Cfr. Jerzy Grotowski, Hacia un teatro pobre, pp. 86-87.

25. Op. cit., pp. 33-34. El mencionado "Ensayo de autocrítica" es una nueva sección incorporada a la tercera edición de su obra, que data de 1886.

26. Idem. Wagner había muerto en 1883. La crítica contra Wagner culmina en Nietzsche contra Wagner (1888), escrito del que Henri Lefebvre nos ofrece la siguiente glosa sintética: "Nietzsche traiciona a Wagner: lo juzga. Descubre poco a poco en él al histrión, al hombre que simula la embriaguez, la profundidad, la turbación dionisiaca, y esto a fuerza de ingeniosidad y de conocimientos teóricos, el hombre que procede por engrosamiento cuantitativo del efecto y, sin embargo, no triunfa verdaderamente más que en la miniatura, en lo fluido, cuando traduce la 'felicidad indeciblemente conmovedora de un último goce', o las 'medias noches del alma, secretas e inquietantes', los 'adioses sin confesiones', lo inexplicable. Al proceso del hombre teórico moderno se añade un nuevo agravio: ser un simulador. Es hábil en trucos.

Wagner no era Dionysos: no era de él sino un fragmento, un ger-
men debilitado y rezagado." H. Lefebvre, Nietzsche, Introd. de
Danilo Cruz Vélez, Trad. de Angeles H. de Gaos, 1a. reimpr.,
México, FCE, 1975 (Breviarios, 226), p. 79.

27. J. Grotowski, op. cit., p. 83.
28. F. Nietzsche, op. cit., pp. 142-143.
29. Ibidem, p. 169. El subrayado es nuestro.
30. Ibidem, p. 171.
31. "El amor cotidiano, la ambición personal, las agitaciones dia-
rias, sólo tienen valor en relación con esa especie de espantoso
lirismo de los Mitos que han aceptado algunas grandes colectivi-
dades.

"Intentaremos así que el drama se concentre en personajes famo-
sos, crímenes atroces, devociones sobrehumanas, sin el auxilio
de las imágenes muertas de los viejos mitos, pero capaz de sacar
a la luz las fuerzas que se agotan en ellos." (P. 88.)
32. Claude Lévi-Strauss, "La estructura de los mitos", en Antropolo-
gía estructural, 6a. ed., Buenos Aires, EUDEBA, 1976, p. 204.
33. Ibidem, p. 200.
34. Ibidem, pp. 186-187.
35. F. Nietzsche, op. cit., p. 77.
36. Es en el capítulo 21 de su libro donde Nietzsche desarrolla con
más amplitud el concepto de mediación señalado, estableciendo
las equivalencias que admite su visión metafísico-estética. Aun-
que los términos que Nietzsche opone son caracterizados en to-
do momento con las designaciones básicas de "lo dionisiaco" y

"lo apolíneo" (es decir, "lo dionisiaco" vs. "lo apolíneo" como contradicción que sólo puede ser superada por la presencia mediadora del mito y el héroe trágico), su discurso va proporcionando equivalencias para los dos términos; si lo dionisiaco es "lo universal", "el corazón del mundo", lo apolíneo es "lo individual", "el engaño de la apariencia"; si lo dionisiaco es equivalente a la música, y ésta revela "la auténtica Idea del mundo" y "el sufrimiento primordial del mundo", apolíneos son la imagen plástica, el concepto, la doctrina ética y la excitación simpática. Todas estas correspondencias convalidan, según nos parece, el empleo que hemos hecho de los términos naturaleza y cultura como expresión de la misma oposición.

En la edición de Sánchez Pascual véanse las pp. 165-172.

37. Cfr. F. Nietzsche, op. cit., p. 82: "El coro de sátiros es ante todo una visión tenida por la masa dionisiaca, de igual modo que el mundo del escenario es, a su vez, una visión tenida por ese coro de sátiros: la fuerza de esa visión es lo bastante poderosa para hacer que la mirada quede embotada y se vuelva insensible a la impresión de la 'realidad', a los hombres civilizados situados en torno en las filas de asientos. La forma del teatro griego recuerda un solitario valle de montañas; la arquitectura de la escena aparece como una resplandeciente nube que las bacantes que vagan por las montañas divisan desde la cumbre, como el recuadro magnífico en cuyo centro se les revela la imagen de Dioniso."

38. Cfr. F. Nietzsche, op. cit., pp. 66-67.

39. A. Artaud, "A Propos d'une Pièce Perdue", citado en Oscar

- Zorrilla, El teatro mágico de Antonin Artaud, p. 34.
40. F. Nietzsche, op.cit., p. 182.
 41. Cfr. F. Nietzsche, op. cit., p. 183.
 42. Cfr. Claude Lévi-Strauss, El totemismo en la actualidad, Trad. de Francisco González Aramburo, 4a. reimpr., México, FCE, 1986 (Breviarios, 185), p. 55.
 43. Ernst Cassirer, Antropología filosófica, pp. 147-148.
 44. Citado en el prólogo de Luis Mario Scheneider a Antonin Artaud, Viaje al país de los tarahumaras, p. 22.
 45. A. Artaud, México, p. 71.
 46. El artículo "Totemism" está firmado por Josef Haekel. Cfr. t. XVIII, p. 533.
 47. Filosofía de las formas simbólicas, II, pp. 201-202.
 48. Ibidem, p. 110.
 49. Es sólo una parte de dicho proyecto lo que aparece en El teatro y su doble, al final del segundo manifiesto del Teatro de la Crueldad; ahí se plantea lo que serían la justificación, la concepción global y el sentido del espectáculo que se propone. Pero existe una continuación, un escenario, el plan propiamente dicho para la mise en scène, que Artaud divide en cuatro actos y describe imaginativamente en términos de acción. Es a esta segunda parte a la que nos referimos de manera específica. Pue de leerse en Viaje al país de los tarahumaras (pp. 183-189), gracias a la acuciosidad de Luis Mario Schneider, quien recoge este texto "Mucho por su rareza y no poco por curiosidad". (La traducción es de Margo Glantz; se basa en la versión que ofrecen las Oeuvres Complètes de Artaud.) El mismo Schneider cita

cartas donde Artaud se refiere a su proyecto. En una de ellas dice: "Pienso que puede verse allí de manera concreta, lúcida y bien calzada por las palabras, exactamente lo que quiero hacer, y que mi concepción plástica palpable y espacial del teatro emerge de manera perfecta..." (Op. cit., p. 9.) Es de extrañar que aunque Artaud haya terminado de redactar este scénario en enero de 1933, y le concediera tanta importancia, no lo incluyó en su libro (1938). Fue publicado post mortem por la revista La Nef (marzo-abril de 1950). Es probable que no haya querido publicarlo mientras no lo realizara en escena. Para datos complementarios véase la nota editorial a "La conquête du Mexique" en Oeuvres Completes. V. Autour du Théâtre et son double et des Cenci, Paris, NRF/ Gallimard, 1964, p. 323.

50. Filosofía de las formas simbólicas, II, p. 201.

51. Se trata de una paradoja que es característica de los inicios del pensamiento mitológico, relativa a la gradual configuración del yo, concluye Cassirer en una de las secciones donde aborda la cuestión del mana. Cfr. Filosofía de las formas simbólicas, t. II, cap. "El yo y el alma", pp. 199-202. En este libro véanse también, para recapitular: pp. 85-88 y 108-110. En cuanto a las probables fuentes de Artaud, es necesario considerar primero el "Esbozo de una teoría general de la magia", de H. Hubert y M. Mauss, quienes establecían (en 1902-1903) que la magia en su totalidad está basada en la noción de mana. (El "Esbozo" ha sido recogido en Marcel Mauss, Sociología y antropología, Trad. de Teresa Rubio, Madrid, Edit. Tecnos, 1971, pp. 43-152; ahí puede verse específicamente la sección "El mana", pp. 122-133.) Pero quien

establece una estrecha correlación entre el concepto de mana y el totemismo es Émile Durkheim, en 1912 (cfr. Las formas elementales de la vida religiosa, Trad. de Iris J. Ludmer, Buenos Aires, Edit. Schapire, 1968; véanse específicamente las pp. 177-250). Aquí se nos remite a otro autor relevante para nuestra pesquisa, cuyas hipótesis considera Durkheim como afines a las suyas, el alemán K. T. Preuss. Este examina (en 1904) ciertas nociones de "poder y de fuerza impersonal", y se las representa "bajo la forma de vagos efluvios que se desprenden automáticamente de las cosas en las que residen", mostrando "todo lo que ellas tienen de proteiforme, la extrema plasticidad que les permite prestarse sucesivamente y casi concurrentemente a los más variados empleos". Pero lo que resulta revelador para nosotros es que "las muestra actuando en ritos esencialmente religiosos, por ejemplo, en las grandes ceremonias mexicanas" (pp. 210-211; el subrayado es nuestro). Apurando un poco la curiosidad sobre Preuss, hallamos que "desde fines de 1905 hasta fines de 1907 hizo un viaje al Méjico septentrional para estudiar la arqueología y etnografía del país", y que es autor, entre otros estudios, de Die Religion der Cora-Indianer, Religion und Mythos der Mexicauer, de una Nayarit-Expedition y además, añade la Enciclopedia universal ilustrada (Espasa-Calpe), de "curiosas relaciones de viajes a Cora, Hinchol [seguramente huichol, o huicholes] y al País de los Aztecas". El interés de Artaud por las "grandes ceremonias mexicanas", asociadas al "Manas" y al totemismo, y también su viaje al País de los Tarahumaras, pueden explicarse pues con este antecedente. Desde luego que la confrontación

- entre Artaud y estos estudiosos ha de hacerse con las reservas del caso, aunque a veces encontremos párrafos casi paralelos. En cuanto a Preuss, todo parece indicar que Artaud no dominaba otro idioma que el materno; si supo de él, habrá sido de segunda mano. Y por lo que toca a los autores franceses, es evidente, según hemos dicho, la distancia que hay entre su perspectiva, los intereses que los animan, y los de Artaud. Por último, para revisar las concepciones paralelas al mana "que encontramos en otras partes del mundo", a las que se refiere Cassirer, tenemos, traducido al español, a Gerald J. Schnepf, "El concepto de mana" (Introd. de Fernando Jordán, Trad. de Javier Romero), Acta Anthropologica, México, vol. II, núm. 3 (marzo, 1947).
52. E. Cassirer, Antropología filosófica, p. 128.
 53. Por Lévi-Strauss, entre otros; cfr. El totemismo en la actualidad, p. 54.
 54. E. Cassirer, Filosofía de las formas simbólicas, II, p. 87.
 55. Cfr. E. Cassirer, Filosofía de las formas simbólicas, II, p. 85.
 56. "Iya Abdy posee una clase de alma verdaderamente heroica, una extraordinaria potencia expresiva, el sentido de la grandeza, en fin, y una máscara magnífica que recuerda la de la Gorgona de Corfú. Es la más perfecta de las mediums." En la entrevista "A propos des Cenci", citada por Oscar Zorrilla, op. cit., p. 21.
 57. Ya desde el manifiesto para el Teatro Alfred Jarry, en 1926, Artaud configuraba la diferencia (aunque su proyecto no fuese todavía tan definitivamente mágico), al preguntarse que si el teatro no es sólo juego o pretensión, "sino una realidad ver-

dadera, ¿con qué medios podemos darle ese grado de realidad, hacer de cada representación una especie de evento [une sorte d'évènement]?; ése es el problema que tenemos que resolver". Citado por Martin Esslin, Artaud, Great Britain, Fontana/Collins, 1976 (Fontana Modern Masters), p. 78.

58. Cuando proyecta una técnica de respiración para actores basada en la Cábala. Después de dominar seis combinaciones de respiración, que corresponderían a otros tantos arcanos, el actor accedería a un séptimo estado superior, el estado de Sattva, que "une lo manifiesto a lo no manifiesto". El actor lleva ya en sí "el principio de ese séptimo estado, de ese camino de sangre por el que entra en todos los otros..." Por ello el actor es "esencialmente un metafísico". (P. 137.)
59. En una carta fechada en agosto de 1935, es decir pocos meses antes de su viaje a México. Citada por L. M. Schneider en Viaje al país de los tarahumaras, p. 19.
60. E. Cassirer, Filosofía de las formas simbólicas, II, p. 143.
61. Ibidem, p. 141.
62. Ibidem, p. 147.
63. E. Cassirer, Antropología filosófica, p. 328.
64. Ibidem, p. 147.
65. Cfr. F. Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, p. 166.
66. Ibidem, p. 44.
67. Como el siguiente ejemplo, recogido y explicado por Cassirer: "Malinowski ha ofrecido una descripción verdaderamente impresionante de las festividades tribales de los nativos de las islas Trobriand. Se ven acompañadas siempre de relatos míticos y ceremonias mágicas. Durante la estación sagrada, la estación de la alegre recolección, a la generación más joven le

es recordado por sus mayores que los espíritus de sus antepasados están a punto de volver del mundo subterráneo. Los espíritus llegan por unas cuantas semanas y se instalan otra vez en la aldea, subidos en los árboles, sentados en elevadas plataformas montadas especialmente para ellos, vigilando las danzas mágicas. [Cfr. B. Malinowski, The Foundations of Faith and Morals, Londres, Oxford University Press, 1936, published for the University Durham, p. 14.] Semejante rito nos ofrece una impresión clara y concreta del sentido verdadero de la magia simpatética y de su función social y religiosa. Los hombres que celebran la festividad, que practican sus danzas mágicas, se hallan fundidos entre sí y con todas las cosas de la naturaleza. No se hallan aislados, su alegría es sentida por el conjunto de la naturaleza y participada por sus antepasados. Han desaparecido el espacio y el tiempo; el pasado se ha convertido en presente y ha retornado la Edad de Oro." O citando a R. R. Marett, recuerda a los arunta del desierto de Australia, quienes "por medio de sus ritos dramáticos provocan una especie de alcheringa, fuera del tiempo, en la cual pueden refugiarse de las penas de su destino presente y también para reanimarse por medio de una confraternización con seres de otro mundo que son a la vez sus antepasados y su propio ideal. Además, hace falta destacar que estos super hombres de la alcheringa no tienen una personalidad definida. El coro pretende simplemente inundar su alma colectiva con el hechizo de los antepasados, con la conciencia del bien. El mana en el que participan es tribal." [Faith, Hope and Charity in Primitive Religion, en las Gifford Lectures (Macmillan, 1932), Lecture II, p. 36.] En E. Cassirer, Antropología filosó-

fica, pp. 146-147.

68. "Hay en México una planta-principio que hace viajar por la realidad. Es por medio de esta planta que un color infinitamente estirado se disuelve hasta confundirse con la música de donde proviene [los subrayados son nuestros]; y esta música persuade a las bestias que aúllan con la sonoridad de un metal golpeado con un martillo. // Se comprende la adoración de ciertas tribus de indios de México por el péyotl, que no vuelve los ojos maravillados, como el vocabulario europeo nos enseña, sino que posee la extraña virtud alquímica de transmutar la realidad, de hacernos caer verticalmente hasta el punto en que todo se abandona para tener la certeza de que se vuelve a empezar. Por medio de esta planta, se salta por encima del tiempo que exige miles de años para convertir un color en objeto, reducir las formas a su música, devolver el espíritu a sus fuentes y unir lo que se creía separado." A. Artaud, "Le Mexique et l'esprit primitif: María Izquierdo". Se trata de un texto escrito a su regreso a París, en 1937; citado por L. M. Schneider (Viaje al país de los tarahumaras, pp. 65-66), quien, siempre puntual en sus referencias, no deja de anotar que la Revista de la Universidad de México rebautizó este texto, al publicarlo con el título de "México y el espíritu femenino: María Izquierdo" (febrero de 1968).
69. Después de amenazarlo en lo inmediato con una serie de electrochocques, añadía el doctor Fèrdiere: "Huysmans estaba loco como usted y todos aquellos que han creído en el más allá eran también locos, vea usted a Nietzsche y Gerard de Nerval. En cuanto a los maleficios, nunca se ha podido probar el acto de la

brujería, y puesto que usted se obstina, usted permanecerá para siempre en esta casa internado durante toda su existencia." L. M. Schneider recoge este texto, escrito en 1947 (Artaud había salido de Rodez en 1946), en traducción de Margo Glantz; "Y es en México...", Viaje al país de los tarahumaras, p. 155. Esta es la única referencia específica a Nietzsche que se halla en la bibliografía con que hemos trabajado. En cuanto a las Oeuvres Complètes, aunque han sido impecablemente anotadas, carecen de índices onomásticos, por lo que nos hemos limitado a revisar los títulos de las piezas incluidas en cada tomo (más de dos decenas hasta 1987, publicados por NRF/Gallimard).

70. Del libro inicial (Cambridge, 1912) conocemos una reimpresión de su segunda edición ampliada (1927): London, Merlin Press, 1977. La sección de Murray se intitula: "Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy", pp. 341-363. El segundo libro data de 1914; en nueva edición: The Origin of Attic Comedy, Edited with foreword and additional notes by Theodor H. Gaster, New York, Doubleday & Co., 1961 (Anchor Books, 263). Finalmente Theodor H. Gaster, un continuador, aplica la teoría de la escuela de Cambridge a los testimonios que se conservan de las literaturas cananita, hitita, egipcia y hebrea, en Thespis. Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East, Foreword by Gilbert Murray, New York, Harper Torchbooks, 1966; la primera edición es de 1950.
71. J. E. Harrison, "Introduction", Themis, p. xvi.
72. Ibidem, p. xv.

73. Ibidem, pp. xii y xiii.

74. Ibidem, p. xiii.

75. El drômenon sería entonces, dicho brevemente, un "rito" o "la representación o ejecución de un rito misterico". La creencia en el drômenon trae aparejada la identidad absoluta entre el danzante y el dios misterico, según señala Cassirer: "Lo que el danzante ejecuta al participar en un drama mítico no es ninguna mera representación o espectáculo sino que el danzante es el dios, se convierte en el dios. Este sentimiento básico de identidad, de identificación real se manifiesta siempre de modo especial en todos los ritos de festividad que celebran la muerte y la resurrección del dios. Lo que ocurre en estos ritos, como en la mayoría de los cultos de los misterios no es ninguna representación meramente imitativa de un suceso sino el suceso mismo y su acontecer inmediato; es un drômenon, esto es, un acontecimiento real y efectivo. En esta forma de mimo, de la que podemos derivar todo arte dramático, no se trata de un mero juego estético sino de un fervor completamente trágico, de ese fervor que caracteriza juntamente la acción sagrada en cuanto tal." Filosoffa de las formas simbólicas, II, p. 64.

76. Gilbert Murray, Eurípides y su época, Trad. de Alfonso Reyes, México, FCE, 1949 (Breviarios, 7), pp. 48-50.

77. Por más que estuviese anclada en la tradición antigua, la relevancia que Nietzsche concede a lo dionisiaco constituye un viraje definitivo en la estética y la cultura moderna, según pondera Oscar Caeiro: "Es cierto, la dualidad de lo apolíneo y lo dionisiaco, vinculada con la que está condensada en el

famoso título de Schopenhauer mediante las palabras 'representación' y 'voluntad', coincide bastante con las recordadas nociones de Schiller sobre lo 'ingenuo' y lo 'sentimental', y aun con la antítesis de Winckelmann entre la 'serenidad' y la 'pasión'; pero la novedad consiste en asignar un papel esencial al segundo elemento y darle el carácter de clave. Es muy significativo por lo demás que las conclusiones se saquen del análisis de la tragedia y de la música, y no de una consideración de las artes plásticas, que habían determinado el canon estético de Winckelmann y de los clásicos alemanes, en especial de Goethe. Así se abre el camino a una comprensión más profunda del mito y de la religiosidad griegos." "Prólogo" a F. Nietzsche, El origen de la tragedia a partir del espíritu de la música, Trad., est. prel. y notas de Oscar Caeiro, Buenos Aires, Editorial y Librería Goncourt, 1978, p. 15.

78. F. Nietzsche, El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo, Introd., trad. y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1973 (El Libro de Bolsillo), p. 44.
79. James George Frazer, La rama dorada. Magia y religión, Trad. de Elizabeth y Tadeo I. Campuzano, 2a. ed., México, FCE, 1951, pp. 363-364. Por haber tenido la investigación de Frazer un impresionante desarrollo, vale la pena recordar aquí sus resultados editoriales: la primera edición en dos volúmenes es de 1890; le sigue una edición monumental en doce volúmenes (1907-1914), y se publica por último una edición abreviada por el autor en 1922, de la cual procede la traducción espa-

ñola. De la obra frazeriana, en su "Excursus..." Gilbert Murray se refiere particularmente al título Atis, Adonis, Osiris.

80. Ibidem, pp. 625-626.

81. G. Murray, "Excursus...", en Themis, p. 341.

82. Ibidem, p. 343.

83. Su justificación es la siguiente: "Estoy perfectamente consciente de que en griego no existe combinación tal como Eniautos-Daimon. Yo no me propuse inventar semejante expresión, ni siquiera preví su empleo; simplemente me creció en las manos por pura necesidad. El doctor Frazer, siguiendo a Manhardt, nos propone Tree-Spirit, Corn Spirit y Vegetation-Spirit, y el uso de estos términos ha ampliado nuestra perspectiva incalculablemente. Mi propia deuda con el doctor Frazer es inmensurable. Pero incluso Vegetation-Spirit es inadecuado. Era precisa una expresión que no sólo incluyera a la vegetación, sino al proceso de decadencia, muerte y renovación del mundo entero. Prefiero Eniautos a year porque para nosotros year significa algo definidamente cronológico, un segmento preciso como si se tratara de tiempo espacializado; en tanto que Eniautos, por contraste con etos, significa un periodo en el sentido etimológico, un ciclo de crecimiento y decadencia. Esta noción, me parece, es un factor cardinal, implícita aunque no siempre explícitamente, en la religión griega. Los griegos nunca fueron más allá, hacia algo que se pareciera a nuestra moderna noción de la evolución no recurrente. Prefiero la palabra daimon a spirit porque, tal como trato de demostrar (en el capítulo VIII), daimon tiene connotaciones que le

- son desconocidas a nuestro spirit inglés." J. E. Harrison, "Introduction", Themis, p. xvii.
84. G. Murray, "Excursus...", en Themis, p. 341.
85. Emilio Durkheim, Las formas elementales de la vida religiosa, Trad. de Iris J. Ludmer, Buenos Aires, Edit. Schapire, 1968, p. 234. Complementaria de esta explicación es su definición de Iglesia: "Una sociedad cuyos miembros están unidos porque se representan de la misma manera el mundo sagrado y sus relaciones con el mundo profano, y porque traducen esta representación común con prácticas idénticas, es lo que se llama una Iglesia. Pues bien, no encontramos en la historia religión sin Iglesia." (Pp. 46-47)
86. Ibidem, p. 239. Harrison y Murray no le citan respecto al co ro porque, para empezar, no conocieron completo el texto de Les formes élémentaires de la vie religieuse, que sería publicado en 1912, con posterioridad a Themis. Harrison cita tres ensayos de Durkheim previos al libro ("De la definition des phénomènes religieux", 1898; "Sociologie religieuse et théorie de la connaissance", 1909; "Représentations individuelles et représentations collectives", 1898) y menciona un par de fuentes secundarias para conocer sus postulados (cfr. Themis, p. 486, n. 3). Los primeros dos ensayos aparecieron, respectivamente, como capítulo I (en versión corregida) y "Prólogo" de Las formas elementales... En la traducción citada vid. pp. 29-52 y 7-25.
87. Ibidem, p. 218.

88. Ibidem, p. 209.
89. G. Murray, Eurípides y su época, pp. 51-52. Otra versión abreviada de la hipótesis que hemos reseñado puede verse en G. Murray, Esquilo: El creador de la tragedia, Trad. de León Mirlas, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1954 (Col. Austral, 1185), pp. 15-21.
90. Cfr. E. Durkheim, op. cit., libro III, cap. III: "Los ritos miméticos y el principio de causalidad", pp. 363-380.
91. El subrayado es nuestro. Carta a Jean Paulhan del 25 de enero de 1936, en Oeuvres Complètes V. Autour du Théâtre et son double et des Cenci, Paris, NRF/Gallimard, 1964, pp. 272-273.
92. "Pero cuando vemos todas esas representaciones viciosas del teatro de avant-garde de muchos países, esos trabajos abortados y caóticos, empapados de esa supuesta crueldad que no asustaría ni a un niño, esos happenings que sólo revelan una falta de habilidad profesional, un sentimiento de inseguridad y el amor a las soluciones fáciles, esas representaciones violentas sólo en la superficie (que debieran herirnos pero que no lo logran), cuando vemos esos subproductos cuyos autores consideran o llaman a Artaud su padre espiritual, entonces si creemos en la crueldad, pero contra Artaud." J. Grotowski, Hacia un teatro pobre, pp. 78-79.
93. Peter Brook, El espacio vacío, Trad. de Ramón Gil Novales, Barcelona, Ediciones Península, 1973 (Ediciones de Bolsillo, 250), p. 170.
94. La recopilación de las críticas, reseñas y entrevistas sobre Los Cenci, además de hallarse en el tomo V ya citado de las Oeuvres Complètes, puede verse en The Drama Review, vol. 16,

number 2 (T 54: June, 1972), pp. 90-145, incluyendo una parte del libreto de dirección.

95. A. Artaud, "Aliéner l'acteur", 12 de mayo de 1947, citado en Martin Esslin, Artaud, Great Britain, Fontana/Collins, 1976 (Fontana Modern Masters), p. 76.

CAPÍTULO II
EL TEATRO COMO RITO DE INICIACIÓN
CHAMÁNICA: JERZY GROTOWSKI (1959-1970)

A la memoria de Federico Vega Albela,
con quien compartí amistad e intereses:
el septiembre de Grotowski, el octubre
de Tlatelolco.

A Cynthia, desde la juventud, por el ejem-
plar dedicado de Hacia un teatro pobre.

"Son los conductores iluminados de la
angustia común. Ellos luchan con los de-
monios para que los otros puedan alcanzar
la presa y en general luchar con la rea-
lidad."

Géza Róheim, The Origin and Function of
Culture.

CAPÍTULO II. EL TEATRO COMO RITO DE INICIACIÓN CHAMANICA:
JERZY GROTOWSKI (1959-1970)

"Y entonces en 1959, en Opole, un pequeño pueblo de la provincia polaca, un joven director, acompañado de un joven crítico, abrió un pequeño teatro que desde sus comienzos mismos tuvo un carácter específico: era un laboratorio en el que Jerzy Grotowski y Ludwik Flaszen experimentaban con los actores y con el público. Estaban tratando de construir una nueva estética para el teatro y de esa manera purificar el arte.

"Grotowski quería crear un ritual secular moderno, a sabiendas de que los rituales primitivos son la primera forma de drama [...] Los chamanes eran los maestros de estas ceremonias sagradas, en las cuales cada miembro de la tribu tenía una parte que desempeñar. Algunos de los elementos del ritual primitivo son: la fascinación, la sugestión, la estimulación psíquica, las palabras y signos mágicos, y la acrobacia, la cual compele al cuerpo a ir más allá de sus limitaciones biológicas naturales."

Eugenio Barba

Al colocar -declaradamente o no- a un tipo específico de experiencia ritual primitiva como principalísimo marco de referencia para una búsqueda teatral que se juzga indispensable, Grotowski procede

al igual que Artaud. Pero la suya no será una "revolución de papel". Grotowski cuida de apartarse de los niveles meramente especulativos y poéticos en que semejante búsqueda podría irse a instalar, y propone un modelo teatral que considera coherente y viable dentro de una sociedad occidental moderna. Sus principales propuestas teóricas y técnicas, experimentadas y depuradas a lo largo de un decenio, las hemos conocido en su libro Hacia un teatro pobre (la. ed., 1968), tan mitificado como el de Artaud.

En oposición al formalismo de la tendencia "ritualista" caracterizada por Peter Brook, en este modelo destaca la importancia que se concede a lo interno, al material inconsciente, tanto en el aspecto individual como en el colectivo. En cuanto a lo individual, la opción seguida por Grotowski subraya la necesidad de que el grupo de actores y el director de una compañía teatral ofrezcan una respuesta íntima y cabal a lo que constituye su material de trabajo común, con el objeto de provocar en el espectador el mismo tipo de respuesta. Y respecto de lo colectivo, Grotowski sostiene en su libro la convicción de que un núcleo de trabajo orientado por tales empeños, y que se entrega sin reservas al proceso de una investigación empírica rigurosa, llega naturalmente a redescubrir la permanente presencia del mito en el teatro, debida a su común calidad de "representaciones colectivas" (en el lenguaje de Durkheim), aletargadas hoy por hoy, pero capaces aún de cumplir una función real y necesaria en la colectividad.

Lejos de las nociones mágicas de Artaud y de su apelación a las fuerzas cósmicas, las experiencias de Grotowski se afirman sobre un dominio estrictamente terrenal; si para Artaud el "trance

cósmico" es la meta del teatro, Grotowski se aparta de él cuando niega "que el cosmos pueda, en su sentido físico, convertirse en un punto trascendental de referencia para el hombre. Los puntos de referencia son otros: el hombre es uno de ellos."¹ Al retraer la mirada de un cielo patentemente vacío hacia la única realidad teatralmente valdadera que para él es el "pobre cuerpo del actor", enfoca tácitamente a éste como el canal, como el "vaso infinitamente misterioso" (interpolamos la metáfora artodiana) a través del cual llegan a comunicarse y retroalimentarse los dominios del arte y la religión. Como consecuencia de la crisis contemporánea, que afecta por igual a las áreas de la cultura y la convivencia, la búsqueda de la conciencia secular de la santidad, que "parece ser una necesidad psicosocial" (p. 44), se impone como la tarea actual del teatro. O de otro modo, la legitimación ética y estética del signo teatral sólo puede provenir de una confrontación con el mito llevada a sus últimas consecuencias. Es así que las necesidades psicosociales y los impulsos autoafirmativos del teatro se dan cita en el cuerpo del actor santo. Lo interno individual y lo interno colectivo hallan salida, al cabo de varios años de trabajo dedicados a eliminar las resistencias que este cuerpo opone a los procesos psíquicos del actor, siguiendo un método de destilación de signos que opera por la vía negativa, ya que la madurez del actor grotowskiano no descansa en una suma de habilidades y técnicas adquiridas, sino en la capacidad desarrollada para dar respuestas espontáneas y cabales durante el acto de una violenta confrontación con el mito:

...todo se concentra en un esfuerzo por lograr la "ma-

durez" del actor que se expresa a través de una tensión elevada al extremo, de una desnudez total, de una exposición absoluta de su propia intimidad: y todo esto sin que se manifieste el menor asomo de egotismo o autorregodeo. El actor se entrega totalmente; es una técnica del "trance" y de la integración de todas las potencias psíquicas y corporales del actor, que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto, y que surgen en una especie de "transiluminación". (P. 10.)

"En nuestro presente estado de degeneración, sólo por la piel puede entrarnos otra vez la metafísica en el espíritu", había dicho por su parte Artaud, en su característico lenguaje. (Se trata de su explicación al postulado que reza: "Sin un elemento de crueldad en la base de todo espectáculo, no es posible el teatro", postulado que da título al primer manifiesto del Teatro de la Crueldad.)² Pero es justamente la existencia presupuesta de un fundamento o substrato metafísico lo que no concede Grotowski. Por más que reconozca la presencia del mito en sus trabajos, y de que su concepción del teatro y del actor esté formulada en términos religiosos, pretende al mismo tiempo situar sus experiencias en el terreno exclusivo de la investigación empírica, dentro de los límites de una tékhnē cuya originalidad será la de operar por la vía negativa sin dejar de ser por eso meramente tékhnē. La terminología religiosa que emplea, explica Grotowski, es sólo una metáfora para referirse a un acto artístico supremo que es análogo al martirio y la santidad. Y por lo que respecta al concepto que del mito tenga,³ declara que sólo a posteriori ha sentido la necesidad de explicarse la orientación, significado y justificación de sus experiencias; es

entonces cuando reconoce coincidencias especiales con una de las escuelas psicológicas de nuestro siglo, porque "hay que tener la oportunidad de validar lo que es objetivo" (el subrayado es nuestro). Declara, pues, al respecto que:

La confrontación con la escuela de Jung me ha dado conciencia de que muchas cosas paradójicas que habíamos descubierto en nuestro oficio son objetivas; pero a pesar de su gran sabiduría, sus tesis nunca nos han dado la oportunidad de descubrir nuevos elementos de trabajo. (P. 231.).

Es así que, hasta donde sabemos por los textos recogidos en su libro,⁴ su trabajo estuvo centrado en un pragmatismo del oficio que para orientarse alternaba la noción empírica con la referencia religiosa, buscando como síntesis de la creatividad artística teatral la confluencia entre lo individual y lo colectivo. En ese recorrido que realiza al lado de su grupo debieron llegar a un equilibrio la iniciativa del director (con sus certidumbres y sus dudas), por una parte, y la ascética disciplina y pasividad que al actor le exigía el método en desarrollo, por la otra. El director sabía plenamente con qué textos se debía trabajar, porque el repertorio no se elige, "sino que estamos condenados a él" y en el momento en que "el tema o la obra nos posea debemos empezar a andar" (p.227). Propuesto así el texto por el director, y aunque él mismo continuase siendo el principal responsable del manejo que se hiciera de ese elemento, se convertía en el medio a través del cual se establecía la comunicación entre el director y los actores.⁵ Las contradicciones surgidas del proceso, obligaban al director a reformular eventualmente sus objetivos. ("Durante varios años vacilé entre los impulsos

nacidos de la práctica y la aplicación de principios a priori, sin advertir la contradicción." P. 12.)⁶ La labor del director consistirá entonces, cada vez más definidamente, en "permitir a quienes trabajan con él que sean fecundos y él sólo ayudarlos en la sublimación de sus propias dificultades" (p.231). La delicada operación en que llegó a convertirse el intercambio de signos entre director y actor no admitía su reducción al ámbito psicológico (por aquello de la pretendida superioridad del analista), y si en cambio se dignificaba al asimilarse a la experiencia religiosa. El actor que había renunciado a obtener cualquier tipo de beneficios mundanos a partir de su profesión, se apartaba de las connotaciones de corrupción (prostitución) que desde antaño se han acumulado sobre ella y se iniciaba en la santidad. (Como consecuencia de esta "renuncia al mundo", los objetivos de los teatros políticos quedaban descartados desde ya del proyecto grotowskiano.) Con semejante fundamento ético categórico, y el proceso de exploración y plasmación de signos artísticos que es peculiar del método negativo desarrollado por Grotowski, su relación con los actores se asemejaba cada vez más al papel que desempeñan los chamanes viejos de las sociedades arcaicas en la iniciación de los neófitos, orientando los procesos internos de éstos y reactualizando su propia chamanización: "El actor vuelve a nacer, no sólo como actor sino como hombre y con él yo vuelvo a nacer." (P.20.)

Infinidad de experiencias particulares que hayan tenido lugar a lo largo del proceso de trabajo quedarán quizá por ello para siempre en el silencio, pues la exposición pública de los descubrimientos realizados en común constituiría, para esa relación humana de aspiraciones absolutas, una explotación privada de algo

conectado "con el arte creativo". Ante la abundancia paulatina-mente rescatada de lo que escribieron Stanislavsky y Brecht, la actitud reservada o evasiva de Grotowski acerca de los detalles de tales experiencias debe remitirse más bien a la necesidad religiosa de la preservación del misterio, antes que a un hipotético desdén hacia el poder de comunicación de la palabra. (Al igual que con la voz profética de Artaud, ante el tono de sus escritos y afirmaciones públicas podríamos decir, parafraseando la sentencia bíblica, que por sus palabras los conoceréis.) La regla del respeto absoluto se extiende, según reza la "Declaración de principios" escrita para uso interno del Laboratorio Teatral, al lugar de trabajo, los trajes, la utilería, cualquier elemento de la "partitura de actuación", un tema melódico o las líneas del texto. Las razones aducidas para exigirlo son, conforme a lo ya señalado antes, estrictamente técnicas:

No estamos interesados en la grandeza ni en las nobles palabras, pero nuestra conciencia y nuestra experiencia nos advierten que la no adhesión estricta a estas leyes ocasiona que la partitura del actor se despoje de sus motivos psíquicos y de su "brillantez". (P. 218.)

Y pues Grotowski insiste en que habla de santidad desde el punto de vista del incrédulo, proponiendo lo que sería una santidad laica, ¿qué tipo de comunión es dable esperar que ocurra entre el actor santo y los espectadores? No la identificación del espectador con el protagonista del mito (en otros tiempos héroe trágico o Dios encarnado) pues es patente que en nuestra época, "en la que todos los lenguajes se entreveran, la comunidad del teatro no puede iden-

tificarse con el mito porque no existe una sola fe. Sólo una confrontación es posible." (P. 83.) Confrontación, o transgresión del mito, que se dará a través de representaciones concebidas como "combates contra los valores contemporáneos y tradicionales", en las cuales habrán de combinarse violentamente "la fascinación y la negación excesiva, la aceptación y el rechazo: el ataque a lo sagrado (representaciones colectivas), la profanación y el culto".⁷ Y es en el pobre cuerpo del actor, única realidad de valor absoluto que trasciende la Babel de los lenguajes (a pesar de la confusión "la percepción del organismo humano permanece": p. 18), donde se lleva a cabo la violenta dialéctica de la burla y la apoteosis, el combate que la comunidad parece reclamar. Así, la ausencia de un cielo común de creencias, la imposibilidad de la identificación con el mito, y al mismo tiempo, la necesidad imperiosamente sentida de un encuentro comunitario, se revelan justamente como los factores aparentes que hacen necesario el sacrificio del actor.

Sacrificio en tanto que el acto de confrontación con el mito, encarnado éste en el hecho de su existencia física misma, individual e inviolable en otras circunstancias, comporta una violación, una exposición pública de sus reacciones íntimas llevada a sus excesos más descarnados:

Si el actor, al plantearse públicamente como un desafío, desafía a otros y a través del exceso, la profanación y el sacrilegio injurioso se revela a sí mismo deshaciéndose de su máscara cotidiana, hace posible que el espectador lleve a cabo un proceso similar de autopenetración. Si no exhibe su cuerpo, si en cambio lo aniquila, lo quema, lo libera de cualquier resistencia que entorpece los impulsos psíquicos, entonces no vende su cuerpo sino que lo sacrifi

ca. Repite la expiación; se acerca a la santidad. (P.28.)

Asistimos pues, en la concepción grotowskiana del acto teatral, a una verdadera pasión del actor, entendida religiosamente; el proceso de iniciación a que fue sometido el neófito le conduce a la prueba suprema de cada representación, que implica una experiencia simbólica de la muerte. Y la comunión que es dable esperar ocurra entre el actor santo y los espectadores será entonces aquella que su sacrificio simbólico propicie. Cualquiera que sea la explicación causal que podamos darnos acerca de ello, y la justificación mayor o menor que le concedamos, es claro que dentro de este modelo teatral el actor hace las veces del chivo expiatorio en un tipo de experiencia que también parece entroncar, lo mismo que la sensibilidad y la visión mítica de Artaud, en la vertiente dionisiaca del teatro. Como preludiando la concepción grotowskiana del actor santo, el poeta del teatro había metaforizado en su escritura: "El artista es un chivo expiatorio, cuyo deber consiste en imantar, atraer, echar sobre sus hombros las cóleras errantes de la época para descargarla de su malestar psicológico..."⁸

Tales son, en síntesis, las formulaciones centrales de Grotowski, que según él mismo "no se derivan de las disciplinas humanísticas aunque pueda utilizarlas para un análisis" (pp. 18-19). Reconoce, sin embargo, que comparte con sus contemporáneos el mismo clima moral e intelectual, porque finalmente "nos damos cuenta de que no hemos empezado de la nada, sino que estamos operando en una atmósfera especial y definida" (p. 19), tanto por lo que toca a las disciplinas humanísticas como a sus predecesores en la Gran Reforma del teatro. Aunque sepamos entonces, por ejemplo, que no

leyó a Artaud sino hasta después de elaborar y ensayar en la práctica una concepción propia del teatro, advertimos afinidades esenciales que por estar centradas en una imagen o una metáfora podrían parecer incidentales. Tal así, la idea del artista como un chivo expiatorio. Pero resulta que ésta es una de las cuestiones medulares actuales en el campo específico de las relaciones entre el teatro y la religión. La cuestión del chivo expiatorio está involucrada en el ritual chamánico primitivo, con el cual parangona Eugenio Barba la experimentación realizada en el Laboratorio Teatral. Y uno de los casos de ritual y de mitología chamánica que, según Ernest T. Kirby, puede claramente ser rastreado y perfilado en la antigüedad es nada menos que el de Dioniso, el dios griego del teatro. Por último, el pensador francés René Girard centra en la figura del chivo expiatorio la relación determinante que originariamente se da entre La violencia y lo sagrado (la. ed., 1972),⁹ libro en el que propone a nuestro propio modelo cultural como resultado postrero de esa relación, tratando de desentrañar la "atmósfera especial y definida en que vivimos". Sin embargo, nada nos dice Grotowski explícitamente sobre el chamanismo o el chivo expiatorio, es su discípulo Eugenio Barba quien lo hace al tratar de explicar en términos objetivos las enseñanzas del maestro. El chamán viejo ha aprendido a callar sus motivaciones más íntimas, diría uno pensando en el modelo ritual propuesto, hermético por definición. Y Eugenio Barba, al contrario, para darlo a conocer en el extranjero de modo que pudiera ser justificado ante su país, dice abiertamente que "el Teatro Laboratorio está buscando nuevas formas de magia teatral, nuevos alfabetos que sean usados por el actor-chamán".¹⁰

*

*

*

El pensamiento interdisciplinario de René Girard ha evolucionado hasta constituir toda una teoría de la cultura fundada en dos concepciones axiales: "la representación del deseo como pulsión mimética, que da origen a la violencia en el seno de la comunidad, y la sacralización de dicha violencia por la vía del mecanismo sacrificial del chivo expiatorio", según afirma uno de sus editores.¹¹ Esbozamos a continuación dicha teoría sólo en lo que revela, a nuestro entender, los mecanismos esenciales del modelo teatral de Grotowski, atendiendo a un enfoque fenomenológico.

Solicitando una posible unidad entre la etnología y el psicoanálisis, que podría operar a partir de colocar como objeto común de reflexión la figura del chivo expiatorio ("nudo oculto de las obsesiones frazerianas"), Girard define a la violencia como elemento fundador de lo sagrado, del mito y el rito, los cuales a su vez consolidan y prolongan todo orden cultural y social. En las sociedades prejurídicas, la función social que cumple lo religioso consiste, estrictamente, en concentrar y aliviar "las tensiones internas, los rencores, las rivalidades y todas la veleidades recprocas de agresión en el seno de la comunidad", proporcionando una víctima sacrificable, a expensas de la cual se efectúa una auténtica operación de transfert colectivo. Ante la amenaza cotidiana de la violencia esencial, de la venganza interminable, el sacrificio ritual se presenta a estas comunidades como un instrumento catalizador a la vez que como justificación teológica que oculta el hecho real:

Aquí el sacrificio tiene una función real y el problema de la sustitución se plantea al nivel de toda la colectividad. La víctima no sustituye a tal o cual individuo especialmente amenazado, no es ofrecida a tal o cual individuo especialmente sanguinario; sustituye y se ofrece a un tiempo a todos los miembros de la sociedad por todos los miembros de la sociedad. Es la comunidad entera la que el sacrificio protege de su propia violencia, es la comunidad entera la que es desviada hacia unas víctimas que le son exteriores. El sacrificio polariza sobre la víctima unos gérmenes de disensión esparcidos por doquier y los disipa proponiéndoles una satisfacción parcial.¹²

Dejando atrás este carácter preventivo que respecto de la violencia tienen los sacrificios rituales, las sociedades arriban finalmente a la instauración de los sistemas judiciales, cuya mayor eficacia es de tipo curativo; lejos de desterrar el principio de la venganza, el sistema judicial se adecua mejor a él desde el momento en que está organizado en torno al culpable y al principio de la culpabilidad, ofreciendo al mismo tiempo "una teología que garantiza la verdad de su justicia";¹³ consigue con ello racionalizar la venganza, aislarla y manipularla: convertirla, en fin, en una técnica. La evolución descrita está asociada, por supuesto, a la consolidación del poder político y a la edificación de un orden cultural que, tan pronto como puede, rechaza y pretende haber eliminado sus orígenes violentos. Será sólo la crisis del sistema, es decir la falta de una convicción unánime acerca de su trascendencia (la falta de un "cielo común de valores" en términos de Grotowski), lo que permitirá discernir las motivaciones originarias y, al cerrarse así el círculo de la desecralización, advertir el retorno más o menos próximo de la violen

cia esencial.

En esta perspectiva, la tragedia griega gravita también en torno a la violencia fundadora -el sacrificio de la víctima propiciatoria-; pero el ámbito estrictamente simbólico en que operamos deja ver la sustitución, el desplazamiento efectuado. Su muy personal lectura de Edipo rey y Las bacantes le permite afirmar a Girard que este género dramático originario alcanza el "equilibrio de los auténticos ritos", en cuanto a que, en un primer impulso, los autores griegos, a fuerza de inspiración, conseguían remontarse a los orígenes mismos del rito, recreando la crisis sacrificial que se ha producido en el seno de una multitud impulsada por movimientos pánicos, presa de un furor homicida: "La tragedia avanza hacia la verdad exponiéndose a la violencia recíproca, exponiéndose como violencia recíproca, pero [...] siempre acaba por retroceder."¹⁴ Retrocede para terminar restaurando el orden que ella misma ha puesto en crisis porque, al igual que el rito, no está orientada hacia la violencia sino a la paz: "El arte trágico afirma, consolida, preserva todo lo que merece ser afirmado, consolidado y preservado."¹⁵ La tragedia constituye, pues, "una especie de rito, la oscura repetición del fenómeno religioso" que abreva en las mismas fuentes; y no es una adaptación directa del rito. Si lo fuera, "como pretende cierta teoría erudita, sería en sí misma una obra de erudición; su valor estético y catártico no sería superior al de los Cambridge rituals",¹⁶ sentencia Girard al pasar a considerar la cuestión de la kátharsis.

Ya que, como producto cultural -prosigue así su razonamiento-, la trage

dia conserva el motivo y los impulsos originarios confiriéndoles una trascendencia estética, a los griegos les resulta explicable en términos técnicos valiéndose de la nomenclatura que ha hecho posible el tránsito del sacrificio fundador al campo del arte. Al referirse a la kátharsis, sostiene Girard, Aristóteles no hace más que instalar en un nivel distinto un sentido sacrificial que se había venido filtrando a través de ciertas prácticas de la medicina tradicional chamánica, y de otras de purificación religiosa colectiva, cuyos principios persisten en la medicina propiamente dicha.¹⁷ Por ello, porque la mayor parte de la Poética está destinada a precisar los mecanismos a través de los cuales la tragedia consigue infaliblemente su fin, podemos ver en el texto aristotélico "un auténtico manual de los sacrificios".

La tesis de Girard nos proporciona a nosotros una explicación directa y precisa de las particularidades técnicas propias del modelo teatral de Grotowski, por lo cual cabría decir del libro de éste, Hacia un teatro pobre, lo mismo que se afirma del tratado de Aristóteles: es un auténtico manual moderno del sacrificio, que propone una aplicación teatral específica de lo que en Artaud era una "crueldad" sólo intuida y recreada en forma literaria.¹⁸ Es la violencia, erigida por Girard en motivación universal absoluta, lo que encauza el método inductivo de Grotowski: "trabajamos en una representación teatral o en un papel", declara, "violando la parte más íntima de nuestro ser, buscando aquellas cosas que pueden herirnos más profundamente..." (p. 37).

Uno se siente tentado, a causa de esa correspondencia precisa relacionada con lo técnico, a considerar el caso de Grotowski como un ejemplo actual que confirmaría el diagnóstico de Girard en cuanto a las causas del "malestar psicológico" de nuestra época. Grotowski exhibe, en efecto, todos los signos de la crisis, de los aspectos artísticos a los humanos; su modelo parece ser

uno de los últimos eslabones culturales de un sistema que se cierra en sí mismo, comenzando por la violencia y el sacrificio, y volviendo a ellos irremediablemente luego del transcurrir parabólico de los siglos. A pesar de muchas otras crisis históricas, augura el estudioso francés refiriéndose a nuestra época:

...esta crisis no es la misma. Después de haber escapado de lo sagrado más ampliamente que las demás sociedades, hasta el punto de "olvidar" la violencia fundadora, de perderla por completo de vista, nos disponemos a reencontrarla; la violencia esencial regresa a nosotros de manera espectacular, no sólo en el plano de la historia, sino en el plano del saber.¹⁹

Aplicando simplistamente a Girard, nos haríamos el razonamiento de que si un método artístico que apela abiertamente a la violencia proviene de tal o cual país, en este caso Polonia, entonces allí habría que buscar la descomposición social que lo ha originado. Lo cual nos llevaría de la mano a recordar las experiencias colectivas más notorias que haya sufrido el país a lo largo del siglo, que en este caso serían, probablemente, la invasión y el genocidio nazi (destino compartido por otros países europeos) y el férreo dominio soviético (idem), que parecería prolongar la tiranía ejercida por la Rusia zarista. Con semejante aplicación simplista, y frívola por lo mismo, terminaríamos homologando sin más, en media cuartilla, a Grotowski con Sam Peckinpah, al movimiento de Lech Walesa con los hippies estadounidenses y a la represión implementada por los soviéticos con la guerra de Viet-Nam, por ejemplo, para tratar de substanciar con unos cuantos hechos concretos la hipótesis de Girard.

Pero nuestro objetivo es muy otro. La hipótesis de Girard, diría Cassirer, se remite a ciertos estratos psicosociales de donde pretendidamente deri-

va la producción de la cultura (se plantea, pues, la posibilidad de determinar las "necesidades psicosociales" que demandan la santidad laica en el teatro mencionadas por Grotowski); y ofrece en ese sentido una respuesta avasallantemente totalizadora. Nuestro acercamiento a la cuestión de lo "sagrado" en el teatro de Grotowski, en cambio, con una óptica mucho más reducida, se concentra en los aspectos fenomenológicos: se plantea de qué modo la concepción y uso de los diversos elementos teatrales pueden constituir una operación religiosa, e inquiriere en seguida por la dirección en que tal experiencia avanza. Descubre entonces, sorprendentemente y en su propia perspectiva, rasgos tangibles que coinciden con la hipótesis de Girard.

Es precisamente la tipificación que hace Girard del chivo expiatorio, y el señalamiento de las direcciones en que opera la catarsis trágica, paralelas según él a los efectos que el sacrificio tiene en la comunidad, lo que revela para nosotros la "inspiración" ritual de la propuesta de Grotowski, lo cual da margen al mismo tiempo a considerar la posibilidad de un teatro predominantemente apolíneo que también sea ritual por el hecho de llegar a instalarse en el mismo eje dinámico, con las consecuencias que ello trae aparejadas.

La condición básica del chivo expiatorio reside en la ambivalencia de su relación con la comunidad; la víctima sacrificial, a semejanza del héroe trágico analizado por Aristóteles, es parecida a todos los miembros de la comunidad y al mismo tiempo dispar, a un tiempo próxima y lejana, la misma y diferente, el doble y la diferencia sagrada:

Para que una especie o una categoría determinada de criaturas vivas (humana o animal) aparezca como sacrificable, es preciso que se le descubra un parecido lo más sorprendente posible con las categorías (humanas) no sacrificables, sin que la distinción pierda su nitidez, sin que nunca sea posible la menor confusión. Digamos una vez más que en el caso del animal la diferencia salta a la vista. En el caso del hombre, no ocurre lo mismo. Si, en un panorama general del sacrificio humano, se contempla el abánico formado por las víctimas, nos encontramos, diríase, ante una lista extremadamente heterogénea. Aparecen los prisioneros de guerra, los esclavos, los niños y los adolescentes solteros, aparecen los individuos tarados, los desechos de la sociedad, como el pharmakos griego. En algunas sociedades, finalmente, aparece el rey.²⁰

Lo que hay de común entre todas estas categorías humanas sacrificables, precisa Girard disponiendo de la documentación etnológica necesaria, es su situación de exterioridad o marginalidad: jamás pueden establecer con la comunidad unos vínculos análogos a los que establecen entre sí los miembros de ésta. Para Grotowski la situación del actor está definida en los mismos términos: de la renuncia a una condición mundana abyecta y claramente marginal (la de la prostitución) puede pasar a una "exterioridad sublimada"; o es cortesano o santo, o exhibe su cuerpo o lo sacrifica. Será entonces este pobre cuerpo del actor, preparado para la exposición absoluta de la intimidad propia en un ámbito en que deliberadamente se busca una relación de ósmosis entre actores y espectadores,²¹ lo que enfatice la semejanza de unos y otros. Y en cuanto a la diferencia, es claro que, aunque sea posible encontrar un espectador santo que sólo venga al teatro "por un breve

momento a fin de esclarecer una cuenta consigo mismo" (p. 38), estará separado del actor por un largo proceso iniciático en el que éste se habrá mostrado apto para el sacrificio. Bastaría haber sido elegido, nos dice Girard, "el solo hecho de haber sido elegido para sustituir la víctima propiciatoria le convierte en un ser diferente de todos los hombres que le rodean, le arranca a las relaciones normales entre estos hombres".²² El destino sacrificial es, pues, lo que constituye la diferencia infranqueable que separa a unos de otros: cuando la víctima es inmolada pertenece a lo sagrado, por más que haya sido extraída del interior de la comunidad, como ocurre en el caso del rey sagrado.

En el momento en que Girard considera esta última categoría de víctima sacrificable, advertimos que la dialéctica de la burla y la apoteosis, aplicada inmisericordemente al actor santo, de hecho convierte a éste en una síntesis y una nueva expresión de las tradicionales figuras del rey y el bufón, síntesis que es posible por la presencia de una especie de eje, en la experiencia religiosa, en cuyos extremos hay "un arriba" y "un abajo":

Pero, ¿y el rey?, cabe preguntar. ¿Acaso no es el centro de la comunidad? Sin duda, pero en su caso es precisamente esta condición central y fundamental la que le afsla de los restantes hombres, le convierte en un auténtico fuera-de-casta. Escapa a la sociedad "por arriba", de la misma manera que el pharmakos escapa a ella "por abajo". Tiene, además, un asistente, en la persona de su loco o bufón, que comparte con su amo una situación de exterioridad, un aislamiento de hecho que con frecuencia se revela más importante en sí mismo que por el valor positivo o negativo, fácilmente reversible, que pueda atribuirsele. Bajo todos los aspectos, el bufón es eminentemente

"sacrificable", el rey puede aliviar sobre él su irritación, pero también sucede que el propio rey sea sacrificado, y a veces de la manera más ritual y regular, como en algunas monarquías africanas.²³

Es la condición sacrificial lo que une a estas dos figuras, en principio disímbolas y distantes, para terminar siendo una y la misma, como si hubiesen estado atadas por un imperceptible, e indestructible, hilo de araña. La clave de la síntesis propuesta por Grotowski está en la correspondencia que se da entre la condición sacrificial del actor, que ofrece su cuerpo a la comunidad a fin de que en él se lleve a cabo el acto de confrontación con el mito, y el método artístico al que se apela, una violenta dialéctica que se convierte en auténtico instrumento sacrificial, pues esta dialéctica hiera trasponiendo fácilmente los signos positivos y negativos que la exposición pública absoluta del cuerpo del actor pueda descubrir, haciendo de éste, al mismo tiempo, un "mártir en la hoguera" y un patético bufón.

Y pues la violencia es, según Girard, la motivación universal absoluta que explicaría la fundación del rito y el mito, soportes a su vez de todo nuestro edificio social y cultural, es claro que para él la dinámica real del sacrificio está orientada hacia "abajo", predominando los aspectos maléficos del mito dionisiaco que conducen al despedazamiento del dios y luego, en el plano del arte, a la destrucción del héroe trágico, y al sacrificio del actor santo grotowskiano, añadiríamos nosotros; operaciones todas éstas que permitirán aliviar "las tensiones internas, los rencores, las rivalidades y todas las veleidades recíprocas de agresión en el seno de la comunidad", ofreciéndole a la violencia una "satisfacción parcial". En esta dirección está orientada la interpretación

de la kátharsis que asocia a este fenómeno con el concepto médico de purgación de los humores corporales malignos, aunque Aristóteles haya sido "discretamente impreciso", dice Girard,

respecto a las pasiones que purga la tragedia, pero si hay que ver en ésta un nuevo ejemplo del fuego combatido por el fuego, no es posible la menor duda: sólo podemos tratar de proteger contra su propia violencia a los que viven juntos. El filósofo afirma explícitamente que sólo la violencia entre próximos es adecuada a la acción trágica.²⁴

Si ésta es la dinámica real del sacrificio, el movimiento contrario, hacia "arriba", es para Girard mera trascendencia, teología del sacrificio en los diversos ámbitos colectivos (religioso, cultural y social); es astucia de la violencia que se esconde tras el rostro apolíneo, ignorancia de la violencia finalmente. En este sentido opuesto apunta la kátharsis como "purificación", paralelamente a la intención de las prácticas religiosas: "El ritual tiene la función de 'purificar' la violencia, es decir, de 'engañarla' y disiparla sobre unas víctimas que no corren el peligro de ser vengadas."²⁵

Otros autores que se instalan más ortodoxamente en el campo del psicoanálisis podrán percibir la dinámica descrita en el fenómeno religioso (o en la cultura en general), y ofrecer de ella elaboradas explicaciones que se remitan finalmente a la sexualidad. Norman O. Brown, por ejemplo, quien dentro de su propio campo combate contra la "escolástica psicoanalítica", se pronuncia por la "construcción de un ego diónisiaco", tarea que tendría que ser asumida cabalmente por la conciencia psicoanalítica legítima, heredera

de Freud y Nietzsche (y éstos a su vez de los románticos como Blake y Hegel). Ya que la "sublimación", entendida tradicionalmente como el uso que hace de la energía corporal un alma que se aparta del cuerpo, ha tenido como resultado final la sustitución de "la realidad de vivir y morir por la vida desexualizada o atrofiada", Brown la entiende como promotora de un verdadero engaño de la inteligencia contra el "erotismo orgánico". Habría que recurrir pues al "último Nietzsche" que predica a Dioniso e ignora a Apolo, el dios de la "sublimación" como proceso y del "ensueño" como estado que se cree imperturbable. Platón, así como sus predecesores "chamanistas" (Abaris, Aristeas, Pitágoras y Parménides), es hijo de Apolo, y por ello toda la filosofía occidental que sucede al platonismo, hasta los románticos, es "chamanismo civilizado". La "sublimación" se mueve aquí de nuevo verticalmente, pero esta vez a partir de la sexualidad:

La abstracción como un modo de mantener la vida a distancia se apoya en esa negación de las organizaciones sexuales infantiles "inferiores" que realizan un "desplazamiento general de abajo arriba", del erotismo orgánico a la cabeza, especialmente a los ojos. Os homini sublimē dedit caelumque videre jussit. La sublimación prefiere la esfera audiovisual porque conserva la distancia. El tabú del incesto en efecto dice que uno puede gozar de su madre sólo mirándola desde lejos. Whitehead también criticó como una forma de abstracción la restricción de lo cognoscitivo a "algunas vías definidas de comunicación con el mundo externo... de preferencia los ojos". Como vida restringida a la vista, y por la proyección alucinadora vista a distancia, y velada por la negación y deformada por el sim-

bolismo, la sublimación perpetúa y elabora la solución infantil, el sueño.²⁶

Independientemente del sustrato que se le pueda atribuir como su origen, volvemos a declarar, lo que nos interesa aquí es la existencia de un eje dinámico vertical en la experiencia religiosa, fenómeno que ha quedado claramente establecido por Girard en lo que corresponde al paralelismo entre el sacrificio y la tragedia, incluyendo además las prácticas chamánicas entendidas a su manera por Norman O. Brown. Tal paralelismo, desplazamiento o sobreposición de funciones entre la religión y el arte, junto a lo que ello signifique para el espectador, caracterizaría entonces fenomenológicamente a todo teatro sagrado, que no ritualista, confirmando la distinción de Peter Brook.

La recuperación de semejante eje dinámico en la escena actual es no sólo una posibilidad sino, como hemos visto, una drástica urgencia para Grotowski, en cuya concepción se le atribuye un sentido ascendente real que rebasa la calidad "puramente" analógica o metafórica de sus planteamientos: "La fuerza de gravedad de nuestro trá bajo impulsa al actor a lograr una maduración interior que se expresa por un deseo de romper barreras, por una búsqueda de la 'cima', por una totalidad." (P. 221.) Tratándose de una cima "que es tan difícil de definir y en la que todo se vuelve una unidad", subrayamos, en sus aproximaciones a una definición empleará, además de la terminología religiosa, el lenguaje que se concentra en la tékhnē y también el de la psicología, preocupaciones éstas que para su proyecto han sido prioritaria la una y accesoria, marginal, la otra, en su propia valoración: "Hablo del método, hablo de la superación de límites, hablo de una confrontación, de un proceso de autoconocimiento y hasta en cierto sentido de una terapia." (Pp. 92-93.)

*

*

*

La experimentación propiamente teatral de Grotowski (hasta Apocalipsis cum figuris, el último espectáculo dirigido por él) estuvo determinada por la búsqueda de una "trascendencia" cuya plena realización significaría, lo mismo que la culminación del éxtasis religioso y dicho en términos filosóficos, una ruptura de nivel ontológico, según una de las autoridades en este tema (Mircea Eliade, El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis, 1951). Para comenzar, Eliade establece, refiriéndose a este tipo de experiencias en las comunidades arcaicas o tradicionales, que lo que hay de común en todos los misterios, ritos de pubertad y de acceso a sociedades secretas, al igual que en las trastornantes vivencias que preceden a la vocación mística, es un mismo esquema iniciático que comprende las etapas sucesivas de sufrimiento, muerte y resurrección. La muerte iniciática se constituye en una vía de regeneración espiritual; se liquida el pasado, se pone término "a una existencia frustrada como toda existencia profana", según el autor que continuamos citando,

para comenzar otra, regenerada. La muerte iniciática es pues un recomienzo, nunca tiene fin. En ningún rito o mito encontramos la muerte iniciática únicamente como fin, sino como condición sine qua non de pasaje hacia otro modo de ser, prueba indispensable para regenerarse, es decir, para comenzar una vida nueva [...] se muere sobre todo a la vida profana. En resumen, la muerte llega a estar considerada como la suprema iniciación, es decir, como el comienzo de una nueva existencia espiritual.²⁷

Esta es la dinámica en la que el Grotowski director de teatro aspira a colocar el acto teatral. Quienes sean capaces de realizar el itinerario de la provocación, de la transgresión, de la revelación de sí mismos a través de un sacrificio, dejarán atrás la inútil "máscara cotidiana" de la frustración, que oculta "los conflictos internos entre el cuerpo y el alma, el intelecto y el sentimiento, los placeres fisiológicos y las aspiraciones espirituales" (p. 92), para acceder a una zona del ser en la que esos conflictos no desaparecen, sino que son permanentemente "sublimados"²⁸ porque en ella se encuentra el germen de la sabiduría y la creatividad. Así, refiriéndose técnicamente a esa zona del ser, en su "Declaración de principios" Grotowski asienta que:

Nada de lo que toca las esferas internas, ni la profunda desnudez del ser debe considerarse como malo, en la medida en que el proceso de preparación o el trabajo concluido produzcan un acto de creación. Si estos actos no se producen fácilmente y si no sólo arranques, sino signos de maestría, son creativos: nos revelan y nos purifican al tiempo que nos trascendemos a nosotros mismos. Es decir, nos perfeccionamos. (Pp. 215-216.)

El hallazgo del germen de la regeneración en los ritos iniciáticos tiene para Mircea Eliade un valor cosmogónico, comporta el eterno retorno al arquetipo de la Creación, tal como ocurre en la concepción mágica del teatro de Antonin Artaud y en la hipótesis de Nietzsche, según hemos visto en el primer capítulo. Simultáneamente al proceso cosmogónico implicado, que para Grotowski podría ser simplemente una "fórmula de charlatanería"

(p. 32), el conocimiento iniciático concibe el acceso a la sabiduría y la creatividad como resultado de una labor obstétrica: "Sócrates no se comparaba en vano con una partera -ejemplifica Elia de-: ayudaba al hombre a nacer a la conciencia de sí."²⁹ En cuanto a esto, la formulación de los diversos aspectos a través de los cuales procede el método inductivo grotowskiano confirma que el autoconocimiento y la creatividad a que se refiere el director polaco son de tipo iniciático. Tenemos, en primer término, la dialéctica de la burla y la apoteosis, verdadero instrumento sacrificial que alcanza a tocar las zonas más profundas del ser; el texto, de manera similar, es "una especie de escalpelo que nos permite abrirnos a nosotros mismos, trascendernos, encontrar lo que está escondido dentro de nosotros y realizar el acto de encuentro con los demás" (p. 51); finalmente, la labor del director, labor de partera como la de Sócrates, consiste en este método, según hemos copiado antes, en "permitir a quienes trabajan con él que sean fecundos y él sólo ayudarlos en la sublimación de sus propias dificultades" (p. 231).

Ahora bien, entre los tipos de iniciación existentes -de pubertad, de acceso a sociedades secretas o cofradías, y la iniciación chamánica-, los postulados teóricos y la experimentación teatral de Grotowski se corresponden de manera muy clara con la última, y es precisamente tal correspondencia la que explica al cabo la dinámica ascendente de que hemos venido tratando.

Si bien existe "entre las distintas categorías de iniciación una especie de afinidad estructural que hace que se asemejen todas", y si las dos últimas que mencionamos arriba podrían ser consideradas "como dos variantes de una misma clase" a causa del carácter

extático que les es común, la iniciación chamánica se distingue por la importancia que en ella adquiere la experiencia personal, según puntualiza Mircea Eliade.³⁰ Y el elemento medular de esa experiencia personal, que el chamán reactualizará tanto en sus curaciones como en la instrucción de los neófitos, es una crisis mística que en las sociedades arcaicas o tradicionales pone en juego la vida del iniciado, real y verdaderamente, pues al presentarse exige de él, para el dominio de las técnicas del trance, un descenso a los Infiernos que viene a identificarse con la muerte misma, en virtud de la intensidad de las vivencias que supone.

Más allá de las meras impresiones que producía la conducta aparente de un grupo teatral que se asemejaba a una cofradía de otros tiempos, la propuesta grotowskiana revela su carácter iniciático por estas razones más esenciales. El método negativo diseñado por Grotowski para la preparación del actor santo, lo mismo que su concepción del acto teatral como un sacrificio, estaban encaminados a propiciar un "descenso a las profundidades de la psique, pobladas de monstruos", que equivalía a un descensus ad inferos (M. Eliade). Que si el actor santo lo era porque creía sentir una especie de "llamado", o que si creía haber decidido su vocación libre y conscientemente, son posibilidades que seguramente no tienen una respuesta unívoca. Y pues ambas alternativas son caminos legítimos e igualmente frecuentados en la iniciación chamánica stricto sensu, quizá lo que ocurría en el método negativo era una síntesis de ambas: el elemento de la voluntad estaría presente en la disciplina que aportaba el actor y en su aprendizaje consciente de diversas técnicas físicas tradicionales; en tanto que la respuesta íntima al "llamado" podría hallarse en su dispo-

sición pasiva al sacrificio, en la capacidad del actor para transitar de los síntomas "patológicos" que constituyen el "síndrome" de la vocación mística, hacia la solución de semejante crisis psíquica que, por lo que toca a los chamanes, algunas veces raya en la locura. (La síntesis sugerida sería una clave también para entender el peculiar equilibrio, buscado por Grotowski, que se daría entre la artificiosidad del signo artístico y la espontaneidad total: orden en lo externo, e intimidad personal.)³¹ El viaje que emprendía el actor grotowskiano a las profundidades de la psique que fue justamente lo que dio lugar, por parte de la crítica, a la identificación del método negativo con las técnicas del psicoanálisis, asimilación a la que se resistía Grotowski, pero que ciertamente se deducía de la dirección en que ambos apuntan. La conclusión que al respecto proporcionaría Mircea Eliade, reconociendo una continuidad entre el universo de lo inconsciente y el universo de lo religioso, sería decir que "En cierto modo [...] en el hombre de las sociedades desacralizadas la religión se ha hecho 'inconsciente'; yace enterrada en las capas más hondas del ser; pero ello no quiere decir que no continúe desempeñando una función esencial en la economía de la psique."³² Esto por lo que respecta a la relación entre el método inductivo y la iniciación chamánica.

El espectáculo en sí, como momento culminante de la preparación del actor, no hará sino revelar una vez más el esquema iniciático. Si el acto teatral ha sido definido previamente como un sacrificio, ello significa que la estructura de los espectáculos del Laboratorio Teatral tendrá su clímax, la configuración precisa de un sacrificio a cuyo estímulo, a cuyo "llamado", pueda respon-

der el actor-personaje con una entrega absoluta, asumiendo plenamente, como lo hace el futuro chamán, la amarga sustancia de sus alucinaciones. Sean cuales hayan sido para Grotowski las fuentes teóricas precisas de su concepto de "mito", el protagonista de sus espectáculos siempre resulta una víctima sobre cuyo ser se lleva a cabo una especie de operación ritual, un "despedazamiento" o una "crucifixión". Así ocurre, echando mano de los ejemplos de los que tengo documentación, desde Los antepasados de Eva, "según Mickiewicz", hasta Apocalipsis cum figuris, espectáculo propiamente de creación colectiva para el que se decidió echar mano, al final del proceso de trabajo, de textos de la Biblia, Dostoievski, T. S. Eliot y Simone Weil. Ya desde Los antepasados de Eva (1961) Grotowski pretendía mostrar -a través de la historia de Gustav-Konrad, un rebelde polaco que lucha desde la cárcel contra el régimen zarista- la "ingenuidad del individuo que se siente un redentor". Caminando y deteniéndose entre los espectadores como si recorriera las estaciones del Gólgota,

carga sobre la espalda una escoba, igual que Cristo cargó su cruz. Su dolor es genuino y es sincera la confianza que tiene en su misión [...] El sentido del espectáculo se aclara en esta escena final, en la que se muestra que la rebelión individual dirigida a efectuar una transformación radical está condenada al fracaso.³³

Y luego, en Kordian, "según Slovacki" (1962), espectáculo que se desarrollaba en el interior de un manicomio, con los espectadores incorporados a la estructura espacial como pacientes, el sacrificio simbólico del protagonista (otro rebelde polaco contra la dominación rusa en el siglo XIX) consistía en la reducción despiada-

da de sus ilusiones al dato puramente científico, frío, impersonal. Mientras él creía ofrecer su sangre a Polonia y Europa, un doctor le tomaba una muestra de sangre, como para analizar el compuesto químico de su fiebre redentora:

Todas las experiencias de Kordian [atestigua Eugenio Barba] desde las personas a quienes conoce, las conspiraciones que organiza, las mujeres que ama, todo ha sido presentado como una serie de alucinaciones [...] los sufrimientos de Kordian son reales, pero las causas de su sufrimiento son imaginarias. Su sacrificio es noble, pero resulta ingenuo.³⁴

Similar tratamiento recibieron los textos de Wyspianski, Marlowe y Calderón empleados con posterioridad como la base de sucesivos espectáculos del Laboratorio Teatral.³⁵ Y así hasta Apocalipsis cum figuris inclusive (1968-1981), experiencia donde la participación colectiva determina la estructura y los contenidos de un complejo espectáculo que tiene que ver con el regreso de Cristo:

una Segunda Venida, aquí y ahora, en medio de nosotros. El Cristo es uno a quien se llama así solamente en broma..., ¿pero es un Cristo falso? Este Cristo recorre de nuevo todo el viaje de su Evangelio y termina por ser derrotado. Pero aun así, ¿es derrotado en verdad? ¿Cómo podemos estar seguros? El poder emocional e intelectual de Apocalipsis está concentrado en estas preguntas.³⁶

En sus momentos climáticos, un personaje llamado el Inocente, o el Oscuro, asume como un chamán la crisis mística que le significa empezar a representar, rehuyéndolo, el papel de Cristo en el

contexto de una especie de juego cruel con el que se le atormenta, hasta que el papel llega a poseerlo. Después de representar los últimos pasajes de la vida de Cristo, un Simón Pedro racionalista le inflige una segunda crucifixión agobiándolo con argumentaciones fríamente planteadas que cuestionan "su misión", hasta dejarlo "en un estado agónico de delirio, revolcándose en el piso". La ambigüedad del protagonista queda expresada por su nombre en polaco, Ciemny, literalmente traducido como el Oscuro, nombre que en ese idioma sugiere una inocencia de origen sobrenatural: quizá la del "idiotismo medieval que, sin ser consciente de ello, posee poderes benéficos y malignos", en términos de Jennifer Kumiega;³⁷ la descripción de este personaje por Konstanty Puzina alude también a esa ambigüedad que revela finalmente una condición marginal:

El contrasta con los demás en todo, desde el color [oscuro de la ropa] hasta las "motivaciones internas" del papel: tiene una escala de valores distinta, bien y mal son instintos simples y espontáneos, él es "impoluto". Quizá también sea uno de esos idiotas de aldea "tocados" por algo, o incluso Satanás mismo.³⁸

No podría ser más exacta la correspondencia entre este personaje y el pharmakos griego, uno de los chivos expiatorios considerados por René Girard: "por una parte, se le ve un personaje lamentable, despreciable y hasta culpable; aparece condenado a todo tipo de chanzas, de insultos y, claro está, de violencias; se le rodea, por otra parte, de una veneración casi religiosa; desempeña el papel principal en una especie de culto".³⁹ Y es que el grupo entero de personajes de Apocalipsis cum figuris revela a las claras estar,

desde el principio, ante una inminente crisis sacrificial. "Ya no había más razones para esperar a Godot", dice Puzyrna; no las había sólo en apariencia, añadiría Girard, porque esa comunidad recurrirá, en tales momentos de crisis, a la repetición ritualizada del sacrificio originario. La nueva víctima sacrificial, el "héroe" grotowskiano que en el momento climático de sus espectáculos es capaz de responder al "llamado", termina definiéndose al cabo del tiempo como una especie de Cristo-Dioniso de claros perfiles chamanísticos. Ello se hace patente, en este su último espectáculo, cuando Simón Pedro monta sobre los hombros del Inocente y lo espolea:

Como era de suponerse, el Inocente tiene un acceso de ira salvaje. Arroja al suelo a Simón Pedro y avanza tambaleante, retorciéndose, moviéndose con las contracciones espasmódicas del éxtasis, produciendo un ritmo sincopado con los pies desnudos, como si sus cabriolas fuesen una especie de danza al mismo tiempo dionisiaca y desesperada. Es una danza, y él es Dioniso, y también David ante el Arca de la Alianza, y todo el tiempo Cristo. Recuerdo que Grotowski me dijo alguna vez que uno de los Evangelios apócrifos presentaba a Jesús danzando.⁴⁰

Si se quisiera remitir esta figura o "motivo mitológico", este Cristo-Dioniso, a un arquetipo junguiano específico, éste tendría que incluir, de alguna manera en la complicada disposición de sus conceptos psicológicos, los principales aspectos de las variantes del chivo expiatorio aquí consideradas: su condición marginal que las hace sacrificables y su acceso, por la vía del sacrificio, a un eje dinámico vertical.⁴¹

Orientado al mismo eje y compartiendo la marginalidad del Oscuro y del pharmakos o katharma griego, se halla también el diseño

del héroe trágico, bien percibido en términos técnicos por Aristóteles, a quien Girard glosa:

es necesario que el héroe no sea exclusivamente "bueno" ni exclusivamente "malo". Es preciso que aparezca una cierta bondad para garantizar una identificación parcial del espectador. Es precisa igualmente alguna debilidad, una "quiebra trágica" que acabará por hacer inoperante la "bondad" y permitirá al espectador entregar al héroe al horror y a la muerte [...] Después de haber acompañado durante una parte del camino al héroe, el espectador descubre en él a otro y lo abandona a la ignominia y a la grandeza, ambas sobrehumanas, de su destino, con un estremecimiento de "terror y piedad"...⁴²

Si se retrocede hacia los orígenes, se observa en seguida el hecho de que la tragedia griega se finca sobre la trayectoria vital de un tipo de héroes míticos que manifiestan ya idéntica ambivalencia en su relación con la comunidad: trayectoria paradigmática la de Edipo, él, hasta el último día de su vida, "sigue siendo peligroso, terrorífico incluso, pero al mismo tiempo pasa a ser muy precioso. Su futuro cadáver constituye una especie de talismán que Colona y Tebas se disputan con aspereza."⁴³ Idénticas reacciones provocan en sus comunidades los atributos de los chamanes, atributos excepcionales que los hacen ser venerados y rechazados a un tiempo. La indagación retrospectiva nos llevará con toda probabilidad hasta el mismo Dioniso, dios tutelar de la representación trágica. La problemática planteada hasta aquí nos remite una y otra vez a la kátharsis.

Chamán, héroe mítico-trágico, actor sacrificial: todos ellos gravitan en torno a un mismo eje dinámico; todos ellos escapan a

su sociedad por "arriba" y por "abajo", a partir de un acto que provoca la propulsión del espíritu hacia las dos direcciones, simultánea o sucesivamente.

Por lo que toca al chamán, su iniciación le permite emprender viajes extáticos a voluntad, pues gracias a ella se convierte en "el especialista de un trance durante el cual su alma se cree abandonada al cuerpo para emprender ascensiones al Cielo o descendimientos al Infierno";⁴⁴ viajes durante los cuales el chamán dice haber logrado comunicarse con los muertos, los "demonios" o los "espíritus de la Naturaleza", a fin de realizar las funciones curativas y religiosas que le han sido encomendadas. Su experiencia está relacionada con lo que Mircea Eliade denomina la "construcción de un Centro del Mundo", el lugar sagrado por excelencia para la geografía mítica:

En las culturas que conocen la concepción de las tres regiones cósmicas -Cielo, Tierra, Infierno-, el "Centro" constituye el punto de intersección de estas regiones. Aquí es donde resulta posible una ruptura de nivel y, al mismo tiempo, una comunicación entre estas tres regiones.⁴⁵

Y pues, según él mismo, todo ser humano tiende hacia el Centro y hacia su propio Centro, en tanto historiador de las religiones Eliade documenta multitud de tradiciones religiosas y técnicas espirituales relacionadas o bien con la construcción de un Centro, o bien con el simbolismo de la ascensión, desde el árbol en que el chamán dialoga con los espíritus de sus antepasados, hasta la técnica terapéutica del "sueño despierto",⁴⁶ incluyendo los símbolos de la Montaña Cósmica, la ascensión de una escalera, el trepar por

una cuerda o un hilo de araña, etcétera, etcétera.

Tenemos entonces que la característica distintiva de estos rituales es la sacralización del espacio; y resulta que, a la vista de innumerables testimonios, cualquier lugar puede adquirir la dignidad de un Centro Cósmico: basta que el espíritu religioso tenga el impulso de fundarlo. Ello viene a ratificarnos que todo teatro auténticamente ritual tendría que conseguir la sacralización del espacio escénico, esto es, tendría que transformar la percepción inicial que el espectador tiene de ese espacio como un lugar profano, en la respuesta intensa-intensa porque integra en un momento todas sus facultades- del que descubre su lugar en el Universo porque se halla ante un Centro. Como objetivo que es de una porción de artistas teatrales en nuestra sociedad laica, no basta con suponer de buena fe que se funda un Centro con cualquier objeto o imagen simbólica; al arte le es preciso que a la intensidad del sentimiento religioso le corresponda en la misma medida la intensidad de la experiencia estética. Y si el lenguaje de la religión y el lenguaje del teatro vinieran a dissociarse al paso de los siglos, es preciso también que quienes buscan el reencuentro exploren y redescubran los caminos, que de hecho son múltiples, como múltiples son las concepciones y sistemas religiosos.

Por lo que toca a Grotowski, es cierto que no nos oculta su intención preconcebida de convertir a los teatros -teatros de cámara, para ser más precisos- en "catacumbas espirituales", pues éstas le son necesarias a "nuestra lúcida civilización, hecha de prisas y de frustraciones".⁴⁷ Pero ya dentro del edificio teatral, al diseñar el espacio escénico, Grotowski nunca recurre a ningún signo plástico tomado de algún ceremonial; reconoce así

que ni cruces, ni altares, ni postes sagrados pueden devolvernos por sí solos la noción de un Centro. Sus diseños del espacio escénico están orientados deliberadamente, primero, a asignarle al público un papel determinado: pacientes en un manicomio, asistentes a una lección de anatomía, etcétera; y en segundo término, a producir entre los espectadores y los actores la relación de ósmosis, una comunicación directa e inmediata entre unos y otros cuyo fin último es colocar al público de cara al sacrificio. El Centro a que conduce su metodología y su concepción del teatro subyace en el cuerpo del actor, para él la única realidad de valor absoluto que en el teatro puede trascender la Babel de los lenguajes a través de un acto de sacrificio. La impresionante expresividad lograda por los actores de Grotowski no se debía precisamente a la práctica de diversas técnicas psicofísicas, ya que su método no consiste en una acumulación de habilidades, sino que es más bien atribuible a todo el proceso iniciático seguido por ellos y que culminaba en cada representación. Al igual que la iniciación chamánica, la iniciación del actor santo lograba un verdadero cambio de régimen sensorial, una transformación cualitativa de la experiencia sensorial. De este actor se podría decir entonces algo semejante a lo que afirma Mircea Eliade del chamán: "la actividad sensorial del 'elegido' tiende a volverse una hierofanía: a través de los sentidos extrañamente aguzados del chamán, se manifiesta lo sagrado".⁴⁸

Una experiencia paralela, por ejemplo, a la penetración, mediante técnicas yógicas, hasta el interior del cuerpo místico propio, en busca del despertar de la Kundalini: en ambos casos se procura la realización plenaria del simbolismo del Centro en el

propio cuerpo, para producir como consecuencia la ruptura del nivel ontológico. Porque, en efecto, podemos percibir con toda claridad en este modelo teatral, declaradamente laico y que supuestamente ha recurrido al proceso y las características de lo religioso sólo como referencia, una nota singular que aparece desde los estadios más arcaicos de cultura, descrita por Mircea Eliade como "el deseo de sobrepasar 'por arriba' la condición humana, de transmutarla por un exceso de 'espiritualización'", o como "la nostalgia de ver el cuerpo humano comportarse en 'espíritu', de transmutar la modalidad corporal del hombre en modalidad del espíritu".⁴⁹ Aunque el teatro en general, y muy particularmente el modelo gro-towskiano, parte de las condiciones más absolutas de carnalidad por la presencia misma del cuerpo vivo del actor, que es su rasgo distintivo, le es posible expresar intensamente el deseo o la nostalgia descritos por Eliade. Lo que Eugenio Barba considera sólo como acrobacia, uno de los elementos del ritual chamánico primitivo que "compele al cuerpo a ir más allá de sus limitaciones biológicas naturales", es, con mayor precisión, el imperioso deseo de acceder a la trascendencia a través del propio cuerpo; y dentro de ese modelo ritual en el que se inscribe la experimentación de Grotowski, el sacrificio ocupa un lugar central:

Si [el actor] no exhibe su cuerpo, si en cambio lo aniquila, lo quema, lo libera de cualquier resistencia que entorpece los impulsos psíquicos, entonces no vende su cuerpo sino que lo sacrifica. Repite la expiación; se acerca a la santidad. (P. 28.)

A partir del sacrificio, y a través de un proceso de "desnudamiento", el actor "puede arribar a una cúspide, la cual es incluso objetiva y aun corpórea..."⁵⁰

*

+

*

Así como el proyecto artodiano para la configuración de un teatro mágico en pleno siglo XX tiene un paralelo "científico" en la hipótesis que identifica los orígenes de la tragedia griega en un ritual de idéntica naturaleza, la experiencia teatral de Grotowski, relacionada desde sus principios con el chamanismo por su discípulo Eugenio Barba, encontrará también, de manera prácticamente inmediata, un modelo histórico paralelo, en la explicación que ofrece Ernest T. Kirby acerca de la naturaleza chamánica del culto dionisiaco, como origen del teatro griego (Ur-Drama. The Origins of Theatre, 1975). Han pasado, para entonces, más de sesenta años de haber sido publicado Themis (1912), el libro de Jane E. Harrison donde Gilbert Murray sostiene la teoría del modelo ritual basado en la magia de la vegetación, y la primera versión de La rama dorada, de James Frazer, que fue determinante para la elaboración de dicha teoría, anda ya cerca del centenario. Se han acumulado, al cabo de los años, muchos estudios de campo y trabajos teóricos acerca de las religiones arcaicas, acerca de sus manifestaciones rituales en formas parateatrales, tal como se han dado o se dan todavía en muchas partes del mundo. Es posible ahora, le parece a Kirby, volver a valerse de la comparación y la generalización como método, aunque los empeños de la escuela frazeriana hayan resultado tan infructuosos. Y en cuanto a Grecia, aunque debe considerarse que un

buen lote de información se ha perdido irremediablemente, los orígenes chamánicos de su teatro pueden ser reconstruidos, "con cierto grado de exactitud", valiéndose de la evidencia circunstancial acumulada.

La crítica de la obra de Frazer y su secuela, lógicamente, constituye buena parte de la argumentación de Kirby, y abarca desde su metodología y bases informativas hasta el carácter ideológico "prefabricado" de sus conclusiones. Inclusive el caso de sucesión del sacerdocio de Diana en Nemi, nos recuerda el autor, ha venido a quedar explicado de manera totalmente distinta: "nunca ha existido ninguna evidencia de que los reyes o sus representantes fueran sacrificados anualmente para perpetuar la fertilidad, y los episodios que ocurrían en Nemi, que se supone mostraban esto, correspondían más bien a la lucha de gladiadores, que al hipotético rey del ciclo anual". El delgado hilo dorado de Frazer, que llegó a atar los doce volúmenes de la edición monumental inglesa, explicando infinidad de prácticas mágico-religiosas de todo el mundo con dos sencillos principios que ignoraban "todos los aspectos de la integración cultural", viene a quedar como un mito en sí mismo:

Tan constantemente se afirma que el sacrificio de reyes "solía ser practicado", y tan inverificables son los escasos reportes de sacrificios contemporáneos de ese tipo, que uno puede sacar la conclusión de que toda la tradición de sacrificio de reyes en África de que se ha informado es en sí misma mítica, constituye un fragmento o recuerdo de un antiguo mito africano.⁵¹

La perspectiva positivista adoptada por Frazer es concorde, ideológicamente, con el proyecto imperialista de las naciones europeas. Se trataba de separar al salvaje del civilizado, "en el seno mismo de la cultura" señala Lévi-Strauss, para reafirmar la superioridad del hombre blanco. Al mezclar información de todas partes del mundo se pretendía demostrar, de soslayo como lo hace Frazer, que "la religión primordial de los pueblos primitivos había sido un proto-cristianismo basado en el 'modelo ritual' de la magia de la vegetación, el cual se centraba en la muy cristiana imagen de un espíritu de la fertilidad muerto y resucitado".⁵² En esta línea de pensamiento era inevitable la conclusión de que el sacrificio del animal totémico y su ingestión ritual habían sido una prefiguración pagana del sacramento cristiano de la Comunión, que vendría con la revelación final, "en la plenitud de los tiempos".

Ya en el terreno de los orígenes del teatro, Kirby hace el importante señalamiento de que la hipótesis de la vegetación se apoya excesivamente en la similitud que encuentra entre el supuesto modelo ritual que dio lugar al teatro y las formas del crecimiento y descenso de la acción dramática, el conflicto y su resolución;⁵³ aunque la verdad es que muchos rituales distintos, que no se asocien con la magia de la vegetación, podrían servir como evidencia de un modelo similar generalizado. Y coincidiendo con el interés de los directores contemporáneos que aquí estudiamos, atentos a la eficacia de los distintos elementos de la mise en scène, o empeñados en destilar las esencias del acto teatral, más allá del texto, Kirby resume en su investigación la misma postu-

ra, pues es en este sentido, "de que ha sido aplicada más bien a los aspectos literarios del drama, antes que a los orígenes del teatro como representación, que la teoría ritual es combatida en la actualidad con más frecuencia".⁵⁴

Para el desarrollo de su propia hipótesis, Kirby parte de una definición de chamanismo en la que es central la creencia en los espíritus:

El chamán es un "maestro en el trato con los espíritus" que actúa en estado de trance, primariamente con la finalidad de curar a los enfermos valiéndose de medios rituales. La magia dedicada a la caza, o a la vegetación, la conducción de las almas al reino de los muertos, la adivinación y la revelación de oráculos se encuentran entre las funciones especializadas que el chamán asume.⁵⁵

Aunque a lo largo de su trabajo se valga, en diversas ocasiones, del tratado de Mircea Eliade sobre el chamanismo, desde el principio plantea una diferencia importante con él, que formula apelando a otros autores. Copiamos a Kirby in extenso:

El chamanismo parece guardar una peculiar relación con las prácticas espiritistas que se apoyan en un médium. Eliade define el chamanismo como una técnica del éxtasis que se caracteriza por el vuelo mágico a los mundos de los espíritus y por el dominio del fuego en los rituales. En este estado el chamán no se convierte en un instrumento de los espíritus, sino que conserva el dominio sobre ellos. La práctica espiritista, prevaleciente en África, constituye una posesión en estado de trance por un espíritu que habla desde adentro del médium y determina sus acciones; se trata esencialmente de una

"encarnación" o de un "dejarse habitar por un espíritu". No obstante, I.M. Lewis ha cuestionado la distinción, sintiendo que Eliade "estaba tratando de meter una cuña entre la posesión por los espíritus y el chamanismo", y Rahmann ha puesto en duda su aplicabilidad. Los dos tipos de práctica pueden existir en la misma cultura, tal como sucede en China, y Jan de Groot reproduce un documento histórico chino en el que al parecer se habla de una transición cultural, del vuelo extático a la idea del médium. La definición puede incluir ambos tipos: "El término chamán, tomado de la etnografía de Siberia, se aplica a un mago, curandero y médium espiritista combinado, una persona que es capaz de ponerse en estados de trance durante los cuales se supone que viaja al cielo o al mundo subterráneo, o que es poseído por espíritus de estos lugares" (Zerries). Para nuestros propósitos, el chamanismo y la posesión por espíritus son idénticos, ya que se manifiestan en actuaciones similares, afectan a los asistentes de la misma manera y producen elaboraciones teatrales semejantes.⁵⁶

Y es que Kirby ha encontrado, dentro del campo específico de los estudios helénicos, dos autores que le proporcionan las bases necesarias para sostener este punto de vista y para elaborar su propia hipótesis. Uno de ellos es el primer polemista de la escuela de Cambridge, William Ridgeway, quien sostiene la "doctrina de que el actor fue originalmente un médium". Este autor inglés centraba su estudio acerca de las formas teatrales de los pueblos no europeos en la hipótesis de que

el teatro se había originado en el culto a los muertos.
[En cuanto a Grecia] Ridgeway proponía que la tragedia

griega tenía como origen los ritos dedicados a los héroes, basados en la veneración a los muertos, noción esta que parecía estar expresada en los protagonistas representados, lo mismo que en el uso del lamento como modo específico.⁵⁷

Se trata, pues, de una teoría no dionisiaca. Kirby sólo asume la primera idea del actor como médium pues, según él, no existe suficiente evidencia para demostrar que los rasgos teatrales localizables en las ceremonias fúnebres hayan sido elementos estructurantes "de algún tipo de drama más desarrollado".⁵⁸

El otro antecedente de Kirby es la clásica obra de Erwin Rohde intitulada Psique (1891-1894),⁵⁹ cuyo subtítulo precisa que el autor se propone mostrar en ella la evolución experimentada por "La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos". La presencia de la religión dionisiaca en esa evolución le resulta fundamental a Rohde, quien somete a consideración sus varios aspectos. En primer término puede verse en ella, desde sus orígenes tracios (que el autor sigue cuidadosamente), una religión que tiene su órbita en la mística, ya que aporta las bases doctrinales para que la lejana posteridad, en Oriente y Occidente, elabore sus acabadas concepciones acerca de "la unidad sustancial y la identificación religiosa del espíritu divino y el humano, basada en la idea de la naturaleza divina del alma y de su inmortalidad".⁶⁰ No es que el dionisianismo presentara estas nociones de manera abstracta, sino que precisamente la descripción de los aspectos orgiásticos del culto de Dioniso le permite a Rohde suponer que los fieles, exaltados por el frenesí de la fiesta,

no se contentaban con ver a su dios, sino que aspiraban a fundirse con él; pugnaban por romper las ataduras de la estrecha prisión corporal de sus almas; estaban como embrujados y sentíanse sustraídos a su existencia vulgar y cotidiana y convertidos en espíritus que pasaban a engrosar el cortejo de espíritus del dios.⁶¹

Al examinar la religión dionisiaca en un segundo aspecto, como mántica del entusiasmo (mantis = vidente) que no necesita aguardar a diversos signos de la voluntad divina que se presentan desde fuera y de modo fortuito, sino que se pone directamente, por medio de ese fenómeno, en contacto con el mundo de los dioses y de los espíritus, hace aquí acto de presencia en el texto de Rohde, decimos, la oposición real o supuesta entre chamanismo y posesión por espíritus, según los términos usados por Kirby. Pues por una parte Rohde concluye que la adivinación del porvenir, efectuada de esta manera, sólo la consigue el hombre "en estado de éxtasis, de locura religiosa, cuando 'el dios se introduce en el hombre'."⁶² Pero antes ha dicho que, para explicar estos fenómenos, se recurría a la hipótesis de que "el alma de estos 'poseos' no estaba 'dentro de sí', sino que se había 'salido fuera' de su cuerpo. Tal era, literalmente, el sentido originario que los griegos daban a la palabra éxtasis, cuando hablaban del éxtasis del alma en estos estados de orgiástica exaltación."⁶³ Prevalece en esta otra explicación la idea del vuelo del alma.

Ambos aspectos, mística y mántica, se hallan mezclados ya desde antiguo, al menos desde unos tres siglos antes de la época clásica, con ese otro al que se considera característico de la

tragedia, es decir la catarsis entendida aquí como purificación, en la práctica de unas figuras errantes que cabría comparar a aquellos profetas, ascetas y exorcistas de los primeros tiempos del cristianismo:

No cabe duda de que provenía de aquella época de los profetas la costumbre posterior de contar entre las incumbencias de los "videntes" el ayudar en la curación de las enfermedades, principalmente las del espíritu, [el subrayado es mío], el evitar males de todas clases mediante el empleo de extraños remedios y, sobre todo, el brindar consejo y ayuda en las "purificaciones" de carácter religioso. Todas estas virtudes: el don o el arte de la profecía, el de la purificación de gentes "maculadas" y el de la curación de las enfermedades procedían, al parecer, de la misma fuente. No hace falta pararse a meditar mucho tiempo para comprender cuál era el fundamento común de esta triple actividad benéfica. El mantis, el vidente equipado con el don de la profecía en sus momentos de éxtasis, tenía acceso a un mundo invisible para los hombres y que los vulgares mortales sólo podían percibir a través de sus efectos: el mundo de los espíritus que flotaban en torno a las cosas. Por eso actúa también como exorcista, conjurando a los espíritus, como medio de curación de las enfermedades.

También la catártica es, por su origen y su naturaleza, un conjunto de ritos y operaciones encaminados a desviar los efectos peligrosos que irradian del mundo de los espíritus.⁶⁴

En el desempeño de estos profetas se hallan comprendidas las principales actividades del chamán, según la enumeración de Kirby, y el carácter extático de sus operaciones les es ciertamente una condición común. En sus anotaciones vemos que Rohde conocía cierta

documentación sobre el chamanismo, pero en el cuerpo de su texto prefiere mantenerse siempre, estrictamente, dentro de la terminología de los estudios helénicos.

Por lo que toca al arte del actor, es entendido como una suerte de operación refleja, secundaria, derivada de la experiencia en el trato con los espíritus, pues aquél

lo lleva a apropiarse un carácter ajeno y a hablar y obrar como éste indica, [puesto que] se halla siempre vinculado en las oscuras profundidades de la conciencia a su última raíz, a aquella transformación del propio ser que en el éxtasis experimentan los partícipes verdaderamente entusiastas de las orgías nocturnas de Dionisos [...] ⁶⁵

Estando orientada así su actividad hacia un carácter ficticio, y no hacia el dios y su cortejo de espíritus, el actor no puede ser definido por Rohde como un chamán o un médium. "Los vehículos o médiums por excelencia de la mántica del entusiasmo son las Ménades", ⁶⁶ nos dice. Sólo le faltó a Rohde, en verdad, sumar las premisas establecidas. Quizá no lo haya hecho porque su estudio no estaba dedicado específicamente al teatro griego.

Lo que a Kirby le parece fundamental en ese estudio es su marco animista, del que deriva el carácter que en sus principios tuvo la operación catártica, encaminada a "desviar los efectos peligrosos que irradian del mundo de los espíritus". Un origen demasiado simple, parecería, un típico recurso de curandero; pero resulta que en él estuvo fundado el magnífico desarrollo posterior del teatro griego, según Kirby, porque contenía el germen de operaciones mucho más complejas. Por el momento Kirby puede

afirmar que "Dioniso era el dios de un antiguo chamanismo, y sus ritos eran esencialmente catárticos y apotropeicos" (que repelen el mal o ahuyentan los malos espíritus),⁶⁷ ya que Rohde ha demostrado que Dioniso es, también, desde sus orígenes tracios, "dueño y señor de las almas" en el más allá.

Kirby se ha propuesto, pues, hacerle un ajuste de cuentas definitivo a la teoría de la vegetación como base para explicar los orígenes de la tragedia griega, al igual que Lévi-Strauss lo hizo respecto de la "cuestión" del totemismo. En contraste con la pasividad de quienes repiten automáticamente dicha teoría, sus afirmaciones resultan rotundas: "Al contrario de lo que generalmente se cree, Dioniso no era un dios de la vegetación o la fertilidad, y virtualmente no hay nada en la mitología griega que sugiera que sí lo fue."⁶⁸ Pretende demostrar, en cambio, que los mitos acerca de Dioniso estaban basados en un sistema de símbolos derivado del chamanismo, y que en la fenomenología de este tipo de religión la locura y la catarsis ocupan un lugar de primacía. Pasa entonces a considerar sus principales mitos, comenzando con el nacimiento doble de Dioniso como Zagreo. Lo recordamos aquí siguiendo la versión de Robert Graves:

Zeus engendró secretamente a su hijo Zagreo con Perséfone, antes que ésta fuese llevada al infierno por su tío Hades. Ordenó a los hijos de Rea, los Curetes cretenses, que guardaran una cuna en la cueva de Ida, donde saltaban a su alrededor entrechocando sus armas, como habían saltado alrededor de Zeus en Dicte. Pero los titanes, enemigos de Zeus, después de blanquearse con yeso hasta quedar irreconocibles, esperaron a que se durmieran los Curetes. A medianoche atrajeron a Zagreo fuera de la cueva

ofreciéndole juguetes infantiles como un cono, un sonajero, manzanas de oro, un espejo, una taba y un manojo de lana. Zagreo dio muestras de valor cuando ellos se lanzaron sobre él para matarlo y pasó por varias transformaciones con el fin de engañarlos: se convirtió sucesivamente en Zeus con zamarra de piel de cabra, Crono haciendo llover, un león, un caballo, una serpiente cornuda, un tigre y un toro. En ese momento los Titanes le asieron fuertemente por los cuernos y las patas, lo despedazaron con sus dientes y devoraron su carne cruda.

Atenea interrumpió ese banquete espantoso poco antes que terminara y, rescatando el corazón de Zagreo, lo encerró en una figura de yeso en la que insufló la vida, de modo que Zagreo se hizo inmortal. Sus huesos fueron recogidos y enterrados en Delos, y Zeus mató a los Titanes con rayos.⁶⁹

Se trata del mito de Zagreo-Dioniso según los fragmentos de los textos que se conservan de la secta órfica, la cual apareció a finales del siglo VII a. C., o a principios del VI, y aprovechó como material los mitos ya existentes, pero modificándolos conscientemente con propósitos didácticos. En este caso, para explicar los orígenes de su culto, según Kirby:

Zagreo era identificado con Dioniso, y en verdad se suponía que era él, sólo que se le aplicó este nombre distinto para no entrar en conflicto con la tradición existente. El mito pintaba a Zagreo-Dioniso siendo niño, como haciendo la afirmación de que él representaba la "infancia" o "primera edad" del dionisianismo. Era un mito

etiológico, y los sucesos que representa muestran claramente que la primera edad de la cual evolucionó el dionisianismo tenía que ser entendida en todo lo que la identifica con el chamanismo. El cocimiento y la ingestión de la carne de Zagreo-Dioniso corresponden con precisión a la experiencia iniciática del chamán.⁷⁰

Y es que en su interpretación del dionisianismo como religión chamánica, Kirby nos recuerda, apelando a Mircea Eliade, dos hechos que también serán de importancia fundamental por lo que toca a la asociación de Dioniso tanto con la locura como con el árbol (según se verá más adelante), y por lo que toca al descuartizamiento de Penteo, según nos lo presenta Eurípides en Las bacantes, que aparece asociado al árbol:

- 1) El chamán es enloquecido por los espíritus de sus ancestros, que viven en el árbol, y recobra cierto grado de cordura solamente por virtud de su chamanización.
- 2) Durante el curso de la "iniciación" que transforma la locura en práctica chamánica, la persona que se somete a tal experiencia es llevada al cielo o a los infiernos, descuartizada por los espíritus, a menudo cocida en una caldera o en un horno, devorada por ellos y "resucitada" por último ya como chamán. Tal como Eliade enfatiza: "Es sólo esta muerte iniciatoria y esta resurrección lo que consagra a un chamán".⁷¹

Por lo pronto se puede observar que el esquema básico de la iniciación chamánica, con su trasfondo animista, es reproducido fielmente en el esquema del mito. "Zagreo era cortado en pedazos, cocido en una caldera y devorado por los Titanes, quie-

nes eran los 'ancestros' en el sentido de que la humanidad fue modelada con sus cenizas", afirma Kirby.⁷²

Otros detalles, igualmente, colocan al mito en el contexto del ritual en general, y del evento chamánico en particular, mostrando claramente su teatralidad: el emblanquecimiento de las caras de los Titanes, los "juguetes" que se le dan a Zagreo (cada uno de los cuales encuentra su correspondiente objeto ritual en las prácticas chamánicas de otras culturas), y de manera especial, los cambios de forma que asume el niño cuando es atacado. Respecto a la identidad tereomórfica que aquí se manifiesta, por ejemplo, Kirby concluye que:

La identificación del chamán con el toro y con el caballo, que es el vehículo del vuelo extático, es entendida como la manifestación de un alma animal que ha convertido al chamán en un ser sobrenatural, único, colocado por ello aparte de los otros miembros de su sociedad. La asociación de Dioniso con el toro y otros animales deriva de una cosmovisión similar...⁷³

La muerte misma de Zagreo, antecedida por un espantoso bramido que se escucha en medio de los aires y que ha sido producido por Hera como "señal de su destino", parece haber sido sugerida por la ventriloquia del chamán que proyectaba sonidos y voces de tal manera que se oyera como si se produjeran en el aire.

Así pues, tanto en el chamanismo como en el mito dionisiaco, todo apunta a un "cambio de mundo". En el evento chamánico, "la hipnosis inducida por los cantos, el sonido de los tambores y los actos de magia [ilusionismo], provoca que la serie de transforma

ciones del chamán llegue a ser una realidad aparente".⁷⁴ El esquema de este cambio de formas, en tanto técnica, motivo o imagen que sirve como patrón del mito, deriva del evento chamánico, según se demuestra, pero su función principal, para Kirby, es la de referirse directamente a la locura como tal, al "cambio de mundo" que se experimenta cuando sobreviene.

La revisión que el autor lleva a cabo de otros mitos dionisiacos arroja resultados similares y amplía la explicación de la presencia del sparagmós y la omophagia en el mito de Zagreo-Dioniso.

Hay por lo menos cuatro mitos en los que se puede percibir un patrón de adaptación del chamanismo que les es común. Pertenecen a cuatro ciudades distintas y presentan "una curiosa persistencia en el diseño": 1) El mito de Orcómenos habla de las tres hijas del rey, Mineo [o Minias], quienes enloquecieron, se sintieron poseídas por un vehemente deseo de carne humana, y echándolo a las suertes eligieron al hijo de una de ellas para descuartizarlo y devorarlo; 2) El mito de Argos habla de las tres hijas del rey Proito [o Preto] que enloquecieron, indujeron a las mujeres de la ciudad a asesinar a sus hijos y devorarlos, y luego a vagar por las montañas como bacantes; 3) El mito de Tebas, en el que está basado Las bacantes, habla de las tres hijas del rey Cadmo que fueron enloquecidas por Dioniso, impulsadas a conducir a las mujeres de la ciudad, como bacantes, hacia las montañas, e impulsadas a destruir al hijo de una de ellas, el rey Penteo, y 4) El mito de Eleuteria habla de las tres hijas del rey, Eleuterio, quienes fueron enloquecidas por rehusarse a venerar a Dioniso cuando

el dios se les presentó en una visión. La interpretación que Kirby le da a estos mitos enfatiza el carácter estrictamente simbólico de la muerte de los niños:

Los niños destruidos por las mujeres son como el chamán enloquecido y descuartizado por los espíritus de los ancestros, las almas del clan. Estas almas, de una manera generalizada, son concebidas como pertenecientes al género femenino y como creadas por una bestia-madre, vi- viendo todas ellas en la base del árbol del clan. Este parecería un fundamento razonable de la transposición, proyectada en las mujeres de los mitos, como las "bestias- madres" que devoran a sus hijos, del sparagmós y la omopha- gia que forman parte de la locura de la iniciación chamá- nica.⁷⁵

Esta explicación, aunada al dato de que la locura que acomete a las mujeres es curada, según narran los mitos de Argos y Orcó- menos, por sacerdotes o danzas dionisiacas, le permite a Kirby de- ducir una conclusión que es contraria a todo intento de relacio- nar el sacrificio humano ritual efectivo con la religión dionisia- ca:

podemos estar razonablemente convencidos de que ningún asesinato ritual de niños, por parte de hijas de reyes enloquecidas, haya dado configuración simbólica a los mi- tos del dionisianismo en las cuatro ciudades representa- das. Detrás del mito de Penteo no se halla un "lúgubre ritual en el que un hombre es despedazado" [según Wal- ter Otto] y comido en un sacrificio humano, sino otro ritual con su propio horror en el que la conciencia se extraviaba.⁷⁶

Los señalamientos de Rohde, Eckstein, Otto y Jeannaire, que presuponen la existencia de dicha relación, lo mismo que la amplia argumentación desplegada por Girard para postular al sacrificio como base de toda la cultura,⁷⁷ son omitidos totalmente por Kirby para colocar a la locura y la catarsis como núcleo del ritual dionisiaco. Dioniso no era un dios de la vegetación o la fertilidad,⁷⁸ ni un dios que demandara sacrificios humanos, sino el dios de un ritual extático; por ello se le asociaba, con más precisión, con el efecto del vino, "como un medio para producir el éxtasis religioso", y con el efecto de la hiedra, "intoxicante que las ménades masticaban con el objeto de inducir el estado de éxtasis". La hiedra y todo el sistema de símbolos que caracterizaron al dionisianismo nos hablan, en conclusión, de la revelación de un eje vertical durante los accesos de la "locura sagrada":

La identificación entre el rayo \lrcorner que aparece en varios mitos dionisiacos \rceil y el árbol y la columna, como representaciones del eje vertical asociado con Dioniso, explica por qué los tebanos habían consagrado a este dios una columna circundada por una hiedra, y por qué era conocido como "el que está enredado alrededor de las columnas". La hiedra también se hallaba enredada alrededor del tirso, la vara que se usaba en el culto de Dioniso, indicando que se consideró a esa planta $\lrcorner \dots \rceil$ un "conductor" de la "iluminación" propia de la experiencia religiosa. Dioniso como hiedra protegía este poder; él podía provocar la locura o curarla.

Al simbolizar el espíritu de Dioniso, la hiedra era esencialmente una imagen del "crecimiento turbulento" de la ilusión y la alucinación que crea alrededor de uno la

propia oscuridad personal, ese espacio oscuro y cerrado al que la fenomenología se refiere como la "tumba" del mundo de la psicosis [...]

El escape violento de una oscuridad que agobia, representado por la hiedra, parece haber sido un ritual extático concebido como un sustituto simbólico, como un "alivio" y como una protección catártica de la cordura.⁷⁹

El uso probable o no, dentro del ritual dionisiaco, de algún tipo de intoxicante ("la bebida narcótica, de la que todos los hombres y pueblos originarios hablan con himnos", según decía Nietzsche, sin tratar de precisar en absoluto) ha sido también, y sigue siéndolo actualmente, cuestión extremadamente polémica.⁸⁰

No obstante, lo que confiere su máxima teatralidad al evento chamánico, dionisiaco o bajo otra advocación, es su fondo animista según Kirby, ya que aquél depende de la manifestación inmediata y directa de la presencia sobrenatural en medio del auditorio, creencia en la que participan por igual el paciente cuya curación se busca, el chamán y todos los asistentes: "El auditorio refuerza activamente la experiencia del paciente, y su propia creencia en una particular cosmología o visión del mundo es a su vez reforzada por la experiencia directa de la misma",⁸¹ gracias a los recursos del chamán.

Los otros ejemplos de teatro chamánico estudiados por Kirby, que corresponden a otras áreas culturales muy diferentes entre sí (la India, China, Japón, pero también varias regiones europeas), y de los cuales se cuenta en algunos aspectos iluminadores con una documentación más completa que la que hay acerca del dionisianismo

arcaico, le permiten a Kirby demostrar que, en todas partes, el complejo de rituales y danzas extáticas dedicadas a la curación, el exorcismo y otros fines, "viene a parar, finalmente, en actuaciones que ya son sólo teatro, espectáculos de los que ha desaparecido el elemento funcional".⁸²

En cuanto a Grecia, la documentación que sí existe acerca de la religión dionisiaca y acerca de los orígenes del teatro es revisada con el mayor rigor, concentrando la discusión en los tópicos que demandan explicación: la probable relación genética entre el ditirambo (aquí un ditirambo extático, por supuesto) y la tragedia, la comedia y la pieza satírica; las etimologías, nada satisfactoriamente fijadas hasta ahora, de tragedia, comedia y ditirambo; la relación de sátiros y centauros con la cosmovisión chamánica;⁸³ el tereomorfismo chamánico como origen de los coros animales que aparecen en la comedia antigua; el uso simbólico del falo que es característico del ritual dionisiaco, negándose su pretendida relación con la magia de la vegetación, etcétera, etcétera.

Esta es, en síntesis, la versión específica que nos ha presentado Ernest T. Kirby de un drama primordial o protodrama; un Ur-Drama, como le denomina valiéndose del idioma alemán y recordándonos el uso reiterado que hacía Nietzsche de expresiones semejantes.⁸⁴ Porque así como en él hallamos la "inspiración" inicial que, desarrollada científicamente, pudo motivar en buena parte la teoría de la vegetación, en él es posible encontrar también algunos señalamientos básicos que hayan podido contribuir a la plena identificación del ritual chamánico. Aunque sujetas a un régimen metafísico orientadas a una finalidad estética contemplativa, ahí

están en su libro visionario sus intuiciones sobre el coro ditirámbico que da origen a la tragedia: un coro de sátiros todavía cabrunos, según él, en estrecha relación con la naturaleza, quienes bajo la magia de la música dionisiaca y quizá bajo el influjo de la "bebida narcótica", acceden al éxtasis, un estado de alucinación en medio del cual se alcanza la comunión con el dios, con el núcleo y centro del mundo:

Cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior: ha desaprendido a andar y a hablar y está en camino de echar a volar por los aires bailando. Por sus gestos habla la transformación mágica. Al igual que ahora los animales hablan y la tierra da leche y miel, también en él resuena algo sobrenatural: se siente dios, él mismo camina ahora tan estático y erguido como en sueños veía caminar a los dioses. El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte: para su suprema satisfacción deleitable de lo Uno primordial das Ur-Eine, la potencia artística de la naturaleza entera se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez. 85

*

*

*

Por insuficientemente documentada que esté la etapa misma de transición del ritual chamánico a la tragedia griega, siguiendo la tesis de Kirby, es posible percibir una continuidad en los aspectos fenomenológicos relacionados con la catarsis en ambas formas culturales, cualquiera que sea la explicación causal que se les dé.

Las explicaciones contemporáneas, como tales, enfatizan el costado psicológico de dichas experiencias. Al evento chamánico,

por ejemplo, se le ha relacionado con la abreacción freudiana, la cual implica un regreso en el tiempo. Dice al respecto Lévi-Strauss:

Al tratar a su enfermo, el shamán ofrece al auditorio un espectáculo. ¿Qué espectáculo? A riesgo de generalizar de manera imprudente ciertas observaciones, diremos que se trata siempre de una repetición que el shamán hace del "llamado", es decir, de la crisis inicial que le valió la revelación de su estado. Pero el término "espectáculo" no debe engañarnos: el shamán no se contenta con reproducir o mimar ciertos acontecimientos: los revive efectivamente en toda su vivacidad, originalidad y violencia. Y puesto que al concluir la sesión recobra su estado normal, podemos decir, tomando un término esencial del psicoanálisis, que ab-reacciona. Es sabido que el psicoanálisis llama abreacción a ese momento decisivo de la cura en que el enfermo revive intensamente la situación inicial que originó su trastorno, antes de superarlo definitivamente. En este sentido, el shamán es un abreactor profesional.⁸⁶

En cuanto a la tragedia griega, tal como hemos podido conocerla por los textos dramáticos que se conservan, todo intento de explicar sus propósitos últimos ha girado siempre alrededor del problemático pasaje de la Poética en que Aristóteles, al tratar de dar una definición global de ella, utiliza por única vez en dicho tratado el término kátharsis (cap. VI, 1149 B, 27-28). No siendo explícito su sentido, toda traducción de este pasaje, compuesto por diez palabras, conlleva una interpretación. En español tenemos por ejemplo, la versión de Juan David García Bacca, que dice: "e imitación que determine entre conmiseración y terror el término medio en que los afectos adquieren estado de pureza".⁸⁷ O la de Valentín García Yebra, quien se toma menos libertades con el texto:

"y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones".⁸⁸

En términos generales, la oposición tradicional se da entre quienes entienden el término kátharsis como una metáfora tomada de la purificación ceremonial, con lo que la tragedia adquiere una finalidad moral, y aquellos que lo consideran como una metáfora derivada de la purgación de los humores corporales malignos, por lo que la finalidad que le asignan a la tragedia no es moral. Según nos recuerda William D. Ross al reseñar este asunto, el primer punto de vista cuenta con el respaldo de muchos nombres famosos, y está asociado principalmente con el de Lessing. El segundo fue defendido ya desde épocas tan tempranas como el Renacimiento, y fue luego prácticamente colocado, para Ross, "más allá de toda discusión" por las argumentaciones de autores inclinados a la psicología como Jacob Bernays. En la línea de éstos, y aunque bien sabe que todo lo que se ha escrito acerca de la kátharsis aristotélica podría integrar una "biblioteca entera", Ross aporta los matices que le ha sido dado percibir. En su explicación también aparece, pues, la referencia a la psicoterapia:

El proceso sugerido tiene una gran semejanza con la "abreacción", la descarga de emociones intensas, a la cual le adjudican mucha importancia los psicoanalistas. Existe sin embargo una diferencia: lo que ellos tratan de efectuar con los casos anormales Aristóteles lo describe como el efecto de la tragedia en el espectador normal. ¿Es que la mayoría de los hombres; en verdad, anda por ahí con una excesiva tendencia a la compasión y el temor? ¿Y son aliviados de hecho cuando presencian los sufrimientos del héroe trágico? Que de alguna manera nos beneficiamos al ver o leer una gran tragedia, y que es a través de la compa-

sión y el temor como se produce su efecto, ni duda cabe; ¿pero no habría que buscar la razón en otra parte? ¿No será que las personas que son deficientes respecto de la compasión y el temor, a causa de que su vida les da muy pocas oportunidades de experimentar tales sentimientos, son por una vez sacadas de sí mismas y conducidas a percatare de las alturas y profundidades de la experiencia humana? ¿No es acaso esta ampliación de nuestra experiencia, aunada a la lección de "autoconocimiento y respeto de sí mismo" que la acompañan, la verdadera razón del valor que se le confiere a la tragedia? La explicación de Aristóteles es probablemente verdadera por lo que toca a las naturalezas que tienden a estar constantemente agobiadas por el lado oscuro de la vida humana. Pero no es realmente el hombre ordinario al que tiene en mente, ya que al hombre ordinario le gustan los finales felices, y éstos son tenidos por Aristóteles en poco aprecio.⁸⁹

Si Ross puede llegar a hablar de una ampliación de la experiencia ordinaria que es resultado de la catarsis trágica, y de lo que tal experiencia pueda significar más allá del temor y la compasión, es porque "podemos distinguir un propósito directo y otro ulterior en la tragedia".⁹⁰ Así como en el ritual chamánico el crecimiento turbulento de la ilusión y la alucinación no es un fin en sí mismo, sino las condiciones necesarias para llevar a cabo el exorcismo o la curación, con ayuda sobrenatural, principalmente de las "enfermedades del espíritu", de la misma manera, aunque no quepa duda de que la tragedia procede a través de compasión y temor, éstos no pueden ser sus fines. La comparación planteada hace que resalten dos aspectos fundamentales: 1) Se trata, en ambos casos, de una dinámica compleja que parece reactualizar en todo momento, hasta en sus etapas de mayor desarrollo, los impulsos

ambivalentes de una remota tradición general de sacrificio y chivos expiatorios: "se sacrifica para preservar", acordándonos de René Girard. O si la tradición que se identifica en la tragedia griega es estrictamente la chamánica, concebida como una "protección catártica de la cordura", el patrono de este ejercicio espiritual es de todas maneras un dios violento y ambivalente: "Dioniso es capaz de provocar la locura o de curarla", dice Kirby.

2) Aun reconociéndose una continuidad esencial entre rito chamánico y tragedia griega, es evidente que sus implicaciones no son las mismas. Habiendo desaparecido el elemento funcional de la curación por espíritus, el temor y la compasión nos anuncian la presencia de un nuevo y más amplio "elemento funcional", y éste tiene que dar cuenta de la plena incorporación a la tragedia de la religión olímpica, la cual viene a aportar sus propios modos y valores: la fe en el logos y una nueva forma de autoconciencia ética, señaladamente. A este último fin contribuye la configuración dramática que se da, como exponente que se distingue de la configuración propiamente mítica (los olímpicos) en un mismo desarrollo espiritual, con la introducción del segundo y tercer actores: la relación del "yo" con el "tú" y el conflicto entre ambos, según reconoce Ernst Cassirer: "Y a este adelanto y desarrollo progresivo del drama corresponde la profundización progresiva del sentimiento y de la conciencia de la personalidad." Resulta paradójico que, aunque la teoría de la vegetación sea la que le permite realizar su argumentación, el desarrollo de la conciencia de la personalidad pareciera haber tenido su cuna natural en el chamanismo, con los violentos descensos que provocaba a las profundidades de la psique.⁹¹ Kirby, por su parte, con la debida prudencia no se ocupa

ya de la tragedia griega en sí; se preocupa por deslindar dos actitudes antagónicas que aparecían dentro de la configuración mítica que se iba dando: "El culto de Dioniso en Atenas había sido ubicado dentro del templo de Apolo, aparentemente para desvanecer la tensión entre los dos extremos opuestos, el éxtasis y el logos."⁹² Su lectura del mito destaca pues ambas actitudes:

Quirón, el más sabio de los centauros y jefe suyo, el mismo que le había enseñado el arte de la medicina a Asclepio, recibió de Hércules una herida que no podía ser curada. Esta era, quizá, la herida psíquica que caracterizaba ya de por sí a la práctica del chamanismo, y Quirón le cedió gustosamente su inmortalidad a Prometeo, quien sufriría por cuenta propia, pero de una manera nueva, bajo las pautas del racionalismo. La herida de Quirón fue un accidente: Hércules había disparado en contra de uno de los centauros revoltosos, no contra quien representaba su sabiduría. Esto parece haber querido indicar que los dioses nuevos, junto con su nuevo orden del universo, habían invalidado, en efecto, al chamanismo sin proponérselo, habían hecho que perdiera su vigencia; que éste era inmortal, hablando de manera abstracta; que había contribuido en parte a la cultura; pero que no podía, y no debía, mantener su existencia al precio del sufrimiento psíquico que estaba pagando por sus prácticas. Hércules, enemigo de los centauros chamánicos, se había encargado ya, desde hacía mucho tiempo, de las serpientes del vuelo extático, estrangulando a dos de ellas cuando era todavía un niño de cuna.⁹³

Otras explicaciones de la catarsis trágica que toman en cuenta el amplio contexto de "los dioses nuevos, junto con su nuevo orden del universo", terminan dando constancia, en una u otra forma, de los aspectos fenomenológicos de que hemos venido tratando.

Dentro del campo de los estudios propiamente literarios tene-

mos, por ejemplo, el caso singularmente brillante del helenista inglés H. D. F. Kitto. Aparte de las alusiones al tema que podamos hallar en sus análisis de las tragedias griegas que se conservan, y como corolario a dicha labor, Kitto nos ofrece en 1966 una nueva y radicalmente distinta interpretación de las "diez palabras fatales", como les llama. Al cabo de un minucioso examen filológico, que se circunscribe rigurosamente al texto de la Poética (descartando toda suerte de interpolaciones críticas tendenciosas), y que al mismo tiempo demanda la articulación más coherente de los entreveramientos y correspondencias conceptuales que pueden detectarse en dicho texto, Kitto corrige la dirección que, desde siempre después de Aristóteles, se le ha asignado a la kátharsis, asignándole con ello un diferente objeto en el cual cumplirse. Para él, no son las emociones de los espectadores las que son purificadas o purgadas; es a los incidentes "tremebundos" y "miserandos" que integran la fábula a los que les ocurre esto. La tal acción catártica, que Kitto traduce al inglés como cleansing o cleaning up, y que en español diríamos "limpieza" o, quizá mejor, "depuración", tiene lugar por obra de la mimesis, el proceso de la representación artística. El fin último de la tragedia, según esto, sería el propiciar la realización de un proceso entre cognoscitivo y contemplativo: "La mimesis refina la materia bruta, dolorosa en sí misma, al convertirla en algo universal que podemos contemplar con placer -el placer de entender mejor las cosas." Esta nueva interpretación apunta a la reafirmación, por distinta vía, de lo que Aristóteles llama "unidad de acción", nombre al que Kitto añade como equivalente el de "pureza de la acción", condición de la tragedia que exige del dramaturgo una excepcional capacidad

de selección y síntesis. Por ello, "la poesía es más filosófica y esforzada empresa que la historia", según reza la sentencia aristotélica. Kitto lo explica con precisión:

Está en la naturaleza de la mimesis el poder conseguir una unidad o pureza notablemente más lógica que la que puedan tener los sucesos de la vida real. La mimesis [trágica] obra este efecto en aquellos incidentes dolorosos con que le es dado operar, pues los hay de una clase que repele en todo momento: aquellos incidentes que no tienen ningún significado para nosotros y son apenas golpes ciegos de la fortuna, por así decirlo. En los incidentes en que puede actuar y de hecho actúa, la mimesis funciona quitando de ellos lo que es accidental y no tiene un significado permanente; la penumbra es apartada; todo lo que se ha conservado sucede como resultado de una secuencia inevitable.⁹⁴

Para esta interpretación, en síntesis, el arte trágico con su efecto purificador aparta de los sucesos todas aquellas condiciones tuyas que "causarían estupor y sufrimiento, y deja algo que tiene un orden y significación, y constituye por lo tanto una fuente de placer".⁹⁵ Y resulta que el orden en que se hallaba inserta la vida humana, según podemos confirmarlo en sus análisis de todas y cada una de las tragedias griegas que se conservan,⁹⁶ era un orden trascendente de dimensiones cósmicas. Ante una representación trágica, el espectador ateniense hallaba en el teatro un Centro, así fuera al cabo de transitar entre las aristas exacerbadas del temor y la compasión.

El espacio y el tiempo, dice Cassirer, son las coordenadas básicas de la intuición mítico-religiosa. Y citando a Kant precisa que la com-

plementariedad de estos dos ámbitos se explica justamente por la doble experiencia que implica toda acción humana, ya que "el espacio es la forma de nuestra experiencia externa y el tiempo la de nuestra experiencia interna".⁹⁷

La sacralización del espacio escénico, cuando ocurre en un teatro de calidad auténticamente ritual, trae aparejado un cambio en la percepción del tiempo, según postulaba Nietzsche. El moderno historiador de las religiones (Mircea Eliade) reitera a su manera el sentido cosmogónico de esa correspondencia:

...existe, para el hombre, una posibilidad de trascender el Mundo -espacialmente-, dirigiéndose "hacia arriba", y temporalmente, dirigiéndose "en sentido contrario", "retrocediendo". Trascendiendo este mundo, reintegramos una situación primordial: el estado plenario del comienzo del Mundo, la perfección del "primer instante", cuando nada estaba "mancillado", cuando nada estaba "usado", porque el Mundo acababa apenas de nacer.⁹⁸

En el mundo moderno, más que a las probables reacciones de un espectador de Grotowski, ésta descripción de los efectos del ritual parecería ajustar mejor a la experiencia que le deparan a sus lectores las obras de Thornton Wilder, por ejemplo. La continuidad de los aspectos fenomenológicos de que hemos venido tratando alcanza, no obstante, al modelo propuesto por el director polaco. Declaradamente laico, y de acuerdo a las estructuras de iniciación chamánicas que hemos detectado en él, es lógico que tanto su creador, como sus seguidores y la crítica, destaquen sus virtudes psicoterapéuticas y continúen confrontando hasta el fin la dimensión mítico-religiosa de que proviene. Como claramente lo

expone su discípulo Eugenio Barba; el actor y el espectador de Grotowski, al cabo de una representación, dice

trascienden su enajenación y sus limitaciones; llegan a un clímax, a una cima de purificación, y aceptan su verdadero ser: son liberados. Esta es, en verdad, una nueva versión de la "catarsis" de los antiguos. Para designarla por su nombre contemporáneo, se trata de terapia psicoanalítica.⁹⁹

O Grotowski mismo, quien en otro lugar niega identificarse con el papel del psicoanalista en relación a sus actores, lo sostiene de hecho y muy abiertamente cuando se trata de los espectadores:

Nos interesa el espectador que tiene genuinas necesidades espirituales y que realmente desea analizarse, a través de la confrontación con el espectáculo; estamos interesados en el espectador que no se detiene en una etapa elemental de integración psíquica, aquel que no se contenta con su estabilidad espiritual mezquina y geométrica, no en aquel que sabe exactamente qué es lo bueno y qué es lo malo y que nunca cae en la duda. No hablaron para él El Greco, Norwid, Thomas Mann y Dostoievski; hablaron para aquel que sufre un proceso interminable de desarrollo, para aquel cuyo desasosiego no es general sino que va dirigido a una búsqueda de su verdad íntima y de su sentido vital. (p. 35.)

Con semejante énfasis, el modelo grotowskiano, en el que palpamos la presencia viva de una tradición religiosa ancestral, deviene "iniciación accesible a un mundo desacralizado", expresión

que Mircea Eliade aplica precisamente al psicoanálisis. En ambos se hallan, lo mismo que en las iniciaciones auténticas, el descenso a los infiernos, los peligros y las pruebas que éste trae aparejadas y la "transformación espiritual" o "integración de la personalidad" que es su objetivo.

Y si el modelo rechaza a las almas "mezquinas y geométricas" es porque está fincado justamente sobre el sufrimiento y la dificultad, lo mismo que la tragedia. La explicación de esto, en cuanto se refiere al tipo de tradiciones religiosas de que provienen, corre a cuenta nuevamente del historiador de las religiones:

Todo un conjunto de mitos, de símbolos y de rituales concuerdan en subrayar la dificultad que existe para penetrar en un Centro; y, por otra parte, una serie de mitos y de ritos establecen concurrentemente que este Centro es accesible. Por ejemplo, la peregrinación a los Santos Lugares es difícil, pero cualquier visita a una iglesia es una peregrinación [...] El itinerario que conduce al Centro se halla sembrado de obstáculos y, no obstante, cada ciudad, cada templo, cada habitación se halla en el Centro del Universo [...] Se observa que un grupo de tradiciones atestigua el deseo del hombre de hallarse sin esfuerzo en el "Centro del Mundo", mientras que otro grupo insiste sobre la dificultad y, por consiguiente, el mé-rito que tiene el poder penetrar en él.¹⁰⁰

Libre de sospecha en ese sentido, el impacto que causó Grotowski en el medio teatral se debe sin duda a que transitó por el camino de la dificultad, cuyas vibraciones, al parecer, hacen mejor consonancia, en nuestro mundo desacralizado, que la facilidad, sospechosa por lo menos de superficialidad, sino es que de miopía

severa o de conformismo interesado. Recuérdense, por ejemplo, las diatribas de Artaud el profeta.

Observando al ser humano desde detrás del vidrio oscuro de la dificultad, Grotowski se niega a considerar la trascendencia, la "cima" que le interesa, como una situación paradisiaca, equivalente al instante en que nada estaba mancillado. El "perfeccionamiento" a que podían conducir su método y su modelo, basados en el sacrificio, estaría igualmente distante del estado plenario del comienzo del Mundo, como del equilibrio al que aspira la terapia psicoanalítica. En otra de las referencias que hace a ésta, afirma que "la visión del psicoanálisis es la visión del mundo armonioso y liberado de contradicción, no la visión dramática de la vida. Es una visión cercana a esas novelas pastoriles, ese estilo o convención de vida por donde deambulan los pastores felices." (P. 230.) Confrontando la dimensión mítico-religiosa de los orígenes del teatro, por una parte, y objetando la formulación teleológica simplista de una teoría científica, por la otra, lo que en el fondo hace Grotowski es instalarse decididamente en el camino de la dificultad. Según él, la "cima" no trae consigo la "serenidad primordial", si por ésta se entiende algo semejante al estado que experimenta "un embrión en el vientre de su madre", porque, para la visión dramática de la vida, la "cima" ha de ser conquistada una y otra vez a partir de las contradicciones internas, en un estado de tensión permanente que las sublima al hacer que se manifiesten.¹⁰¹ ¿Qué ventaja, concluye, "hay en hacer de Dostolevski un personaje armonioso en el sentido pastoril del término, o qué ventaja de hacerlo con Van Gogh?" (P. 230.)

Aunque ha sido relativizada por siglos de cultura laica, en el modelo propuesto por Grotowski se encuentra presente de todas maneras, ya sea que se le explique de una forma u otra, la dinámica del ritual, afectando directamente la percepción del espacio y el tiempo, como aspectos fenomenológicos centrales. El carácter laico que asume este modelo en su punto de partida no parece sino enfatizar que proviene de un tipo de tradiciones religiosas en las que se estima a la dificultad como un mérito indispensable para poder acceder a la experiencia de lo trascendente.

Y aunque en nuestro siglo el teatro no puede tener puntos de referencia metafísicos, y darse a la tarea de provocar un "trance cósmico", sino que debe atenerse al hombre como referencia principal (para conformar, en todo caso, un arte del "consuelo intramundano", como diría el Nietzsche del "Ensayo de autocrítica"), el mito -o la confrontación con el mito, que necesariamente lo recupera para ser eficaz- sigue cumpliendo en Grotowski una función mediadora entre opuestos de otra forma irreconciliables, tal como adelantaba Nietzsche este rasgo fenomenológico adicional del teatro sagrado. Los opuestos cuya intermediación se busca ahora radican en el hombre, es cierto, pero están bifurcados en el hombre como naturaleza y el hombre como cultura, ya que se trata de "los conflictos internos entre el cuerpo y el alma, el intelecto y el sentimiento, los placeres fisiológicos y las aspiraciones espirituales" (p. 92).

Objeto del sacrificio y encarnación de uno o varios "arquetipos" míticos, el actor grotowskiano realizaba la síntesis entre rito y mito, confirmando la unidad funcional entre ellos que les

permite manifestarse como tendencia fundamental del espíritu (en términos de Ernst Cassirer), lo cual le convertía al cabo en un actor mesiánico cuya imitación resultaba tan estimulante y tan imposible como la "imitación de Cristo"; visto de otra manera, se convertía en un "abreactor profesional" dentro del teatro. Nuevas facetas del arquetipo -diría Grotowski- "se levantan de la destrucción y a su vez son destruidas". ¿Era acaso necesario sacrificar al teatro mismo?

Las explicaciones públicas con que Grotowski pasó a fundamentar la muy privada ejecución de sus proyectos parateatrales, posteriores a la realización de Apocalipsis cum figuris, aunque transmiten indefectiblemente un intensificado tono profético, desbordan con mucho los límites de este estudio en tanto que se apartan deliberadamente de las categorías propias de la crítica dramática. El lenguaje de Grotowski empieza a cambiar en la medida en que se desplaza el foco de atención, en estos eventos o actividades, del actor hacia los participantes que han dejado de ser público; atrás han quedado la "confrontación", la "transgresión", el "sacrificio" del "actor santo", etcétera, y la palabra "encuentro" pasa a primer término. Aunque para Richard Mennen, participante en una de las primeras experiencias de este tipo, había una lógica inexorable detrás de este proceso de eliminación que había pasado por el rigor del "teatro pobre" y había conducido al principio de la "vía negativa",¹⁰² y aunque parezca claro que en ellas se recurría, quizá ocasionalmente, a ciertos simbolismos del Centro que hemos visto asociados a las prácticas chamánicas, la verdad es que sólo dejando "atrás" las categorías dramáticas y entrando de lleno a otros lenguajes distintos, no ya como auxiliares o complemento

de aquéllas, se podría intentar una respuesta a la nueva cuestión que se levanta: ¿en qué sentido se trata de una "evolución inexorable" que haya incorporado o superado los esquemas iniciáticos explorados antes? ¿O ha irrumpido aquí una clara solución de continuidad? Y ya que de manera similar a sus comienzos Grotowski insiste en que tales actividades no debían ser consideradas ni como entrenamiento para actores, ni como psicoterapia, ni como "misticismo laico", y tampoco, necesariamente, como arte per se, no está de más recordar, ahora que también nosotros llegamos a un final, la íntima convicción de que surgió este trabajo.

Podemos pensar, por una parte, que la historia "da demasiado tarde aquello en que ya no se cree", como lo hicieron T.S. Eliot y Konstanty Puzyna, haciendo eco de todas las posibles negaciones de lo sagrado, por lo cual el crítico polaco parece concluir, tratando de "leer" el final de Apocalipsis cum figuris: "El regreso de Cristo puede ser sólo un sueño. Nunca se hará realidad." Su verdadera conclusión, sin embargo, es su observación de que tanto él, como el público, lo mismo que cualquiera que se haya acercado al teatro de Grotowski, salían tan conmocionados "como si aquí, en este pequeño cuarto negro, algo hubiese realmente acontecido."¹⁰³

Durante los últimos dos años, las representaciones de Apocalipsis cum figuris fueron usadas como un imán para juntar una reserva de gente de la cual pudieran ser escogidos los participantes en el "Proyecto especial". En "La montaña con una columna de llamas", el imán será una columna de fuego sobre una montaña. Se desconoce qué sucederá exactamente en la montaña, inclusive por parte de los miembros del Laboratorio; pero quienes participen en las actividades parateatrales serán escogidos de entre aquellos que tengan un "encuentro" en

la cima.

Meeting es una palabra clave en el trabajo del Laboratorio. Según Grotowski es el mejor equivalente en inglés para el término polaco, el cual fue traducido como encounter en Towards a poor theatre. No obstante, los matices que diferencian encounter de meeting sugieren mucho acerca de los cambios en Grotowski que han conducido a un viraje radical en la orientación y la estructura organizativa del Laboratorio. Grotowski ha repetido varias veces que El príncipe constante marcó el final de la búsqueda de una maestría técnica, y que tuvo que encarar la dolorosa conciencia de que estaba "en un territorio absolutamente diferente", que sus logros estaban acabados y que ahora se encontraba "frente a otras necesidades como un principiante" (15 de octubre, 1973). Apocalipsis, la primera producción realizada al margen de un texto, era una transición en tanto que Grotowski y la compañía buscaban nuevas posibilidades dentro de ellos mismos. Hacia 1970, sin embargo, la compañía ya había decidido no realizar ninguna nueva producción (decisión que fue anunciada formalmente en 1975), y para cuando Grotowski declaraba en Nueva York, en diciembre de 1970, que ya no estaba interesado en el teatro, sino "solamente en lo que puedo hacer dejando atrás el teatro", él y la compañía ya habían dado los primeros pasos dentro de este nuevo territorio.

Richard Mennen, "Grotowski's Paratheatrical
Projects"

CAPÍTULO II

NOTAS

1. Jerzy Grotowski, Hacia un teatro pobre, Trad. de Margo Glantz, México, Siglo Veintiuno Editores, 1970, p. 80. (La edición antes mencionada de 1968 es la original en inglés, publicada en Dinamarca.) A partir de la siguiente referencia a este libro, el número de las páginas se asentará inmediatamente después de cada transcripción.
2. Cfr. Antonin Artaud, El teatro y su doble, Trad. de Enrique Alonso y Francisco Abelenda, 2a. ed., Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1971, p. 101.
3. Después de revisar racionalmente el problema del mito, Grotowski concluye que "era a la vez una situación prístina y un modelo complejo con existencia independiente en la psicología de los grupos sociales, y que inspira tendencias y conductas de grupo" (p. 17). Esta concepción del mito está relacionada por una parte (tal como Grotowski mismo se encargará de aclararlo) con los arquetipos de Jung, que éste considera como productos del "inconsciente colectivo": "El concepto de arquetipo [] se deriva de la observación [] de que por ejemplo los mitos y los cuentos de la literatura universal contienen siempre en todas partes ciertos motivos. Estos mismos motivos los hallamos en las fantasías, sueños, delirios e imaginaciones de los individuos actuales. Estas imágenes y conexiones típicas se designan como representaciones arquetípicas. Tienen, cuanto más claras son, la propiedad de ir acompañadas por vivos matices afectivos... Impresionan, influyen y fascinan. Proviene

de un arquetipo imperceptible en sí mismo, de una pre-forma inconsciente que parece pertenecer a la estructura heredada de la psique, y puede, a causa de ello, manifestarse en todas partes como fenómeno espontáneo." Carl Gustav Jung, Recuerdos, sueños, pensamientos, Editado por Aniela Jaffé, trad. de Rosa Ma. Borrás, 2a. ed., Barcelona, Editorial Seix Barral, 1971, p. 411.

4. En realidad las referencias a Jung se remontan por lo menos hasta 1961, según nos lo permiten conocer los primeros materiales de y sobre Grotowski dados a conocer por la Tulane Drama Review. Acerca de los arquetipos su discípulo Eugenio Barba declara, citando varias veces un artículo del maestro de 1961 originalmente en polaco, que "Grotowski usa acciones e imágenes arquetípicas para desatar su ataque sobre el público", y señala que el director del Laboratorio Teatral "usa el término arquetipo en un sentido explicativo muy preciso. Para Jung, el arquetipo no podía ser captado conscientemente por el individuo. El inconsciente colectivo era una psique supraindividual. En estos aspectos, Grotowski discrepa de Jung". (E. Barba, "Theatre Laboratory 13 Rzedow", en Tulane Drama Review, vol. IX, No. 3 / T 27: Spring, 1965_, p. 155. Por la cronología aludida dentro del artículo, se deduce que fue redactado en 1963 o 1964. De aquí proviene también el epígrafe con que abrimos el capítulo.) Se trata según lo anterior de una aplicación coloquial del término, legitimada por la experiencia, y que no pretende ser ortodoxamente junguiana. De ahí que incluso la mirada del lego perciba de inmediato la contradicción entre las aplicaciones específicas del término arquetipo en el análisis de los textos

llevado a cabo en el Laboratorio Teatral y la advertencia de Jung al respecto. "Por ejemplo [dice Barba], Prometeo y el Cordero Sacrificial corresponden al arquetipo del individuo sacrificado a la comunidad. Fausto, Twardowski [héroe polaco histórico convertido por la tradición popular en un Fausto nacional] y Einstein (en la imaginación de las masas) corresponden al arquetipo del chamán que se ha entregado al diablo y que a cambio ha recibido un conocimiento especial del universo. La tarea esencial consiste en darle vida a un arquetipo mediante la puesta en escena de una obra." (Idem.) Mientras que Jung precisa: "Una y otra vez tropiezo con el equívoco de que los arquetipos son determinados en su contenido, es decir, una especie de representaciones inconscientes. Por ello debo destacar una vez más que los arquetipos no están determinados en su contenido, si no meramente de un modo formal, y esto último, además, de modo muy condicionado [...] El arquetipo es un elemento vacío en sí, formal, que no es sino una facultas praeformandi, una posibilidad dada a priori de la forma de representación. Lo que se hereda no son las representaciones, sino las formas que en este aspecto corresponden exactamente a los instintos determinados también formalmente." (Op. cit., p. 411.) El deslinde definitivo de Grotowski respecto de Jung (que he citado inmediatamente antes en mi texto), en el que Grotowski reclama para su grupo una originalidad en la práctica artística a todas luces indiscutible, proviene de la entrevista que Margo Glantz, su futura traductora, le hizo durante su primera visita a México y que fue publicada en "La Cultura en México" de Siempre! (núm. 349, 23 de oct., 1968); fue recogida después como apéndice en la ver

sión española que manejamos.

5. El proceso llegó a revertirse por completo en Apocalipsis cum figuris, la última producción del grupo, en la cual se partió de un texto, después se decidió ignorarlo, y fueron finalmente los actores quienes aportaron una miscelánea de textos a una estructura dramática en desarrollo. En el artículo citado de la Tulane Drama Review hallamos las siguientes precisiones de Grotowski acerca de la forma de trabajo inicial: "El recitado fidedigno del texto y la ilustración de las ideas del autor son las metas del teatro tradicional. Nosotros, al contrario, creemos en el valor de un teatro que algunos han llamado 'autónomo'. Para nosotros el texto es solamente uno de los elementos de la puesta en escena, aunque no el menos importante. La 'peripecia' de las obras (tal como nosotros las hacemos) no corresponde al texto. Ellas son expresadas con medios puramente teatrales. El director se toma libertades con el texto. Recorta y hace transposiciones. Pero nunca se permite la interpolación personal. Preserva amorosamente el encanto de las palabras y se afana cuidadosamente en ver que sean pronunciadas. El texto está compuesto y es artificial, pero es el texto del autor." (Op. cit., pp. 158-159.)
6. Entre esos principios a priori pudo haber estado el de los arquetipos, en el cual abundaba Grotowski por esos años: "Ninguna regla es sagrada, ni siquiera la regla de que se debe representar un solo arquetipo. Ordinariamente hay varios arquetipos en un texto. Estos se ramifican y se entrecruzan. Uno de ellos es seleccionado como el pivote de una obra. Pero hay otras posibilidades. Uno podría, por ejemplo, presentar un conjunto de arquetipos que tuvieran todos ellos el mismo valor dentro de la obra.

Es mediante el arquetipo como la dialéctica de la burla y la apoteosis ataca a un sistema de tabúes, convenciones y valores aceptados. De esta manera, cada producción tiene el efecto de un espejo de múltiples caras. Todas las facetas del arquetipo son destruidas sucesivamente; nuevos tabúes se levantan de la destrucción y a su vez son destruidos." (Op. cit., p. 157.)

Inclusive, Grotowski llegó a establecer una jerarquización entre los diversos tipos de actores que según él existían (de manera similar a Stanislavski, quien distinguía entre el actor farsante, el imitador y el actor creador), en la cima de la cual colocaba al que entonces llamaba actor arquetípico. Refiere Barba que "de acuerdo a Grotowski hay tres clases de actores. Primero está el 'actor elemental', como el que aparece en el teatro académico. Luego el 'actor artificial', el que compone y construye una estructura de efectos de tipo vocal y físico. Y en tercer lugar tenemos al 'actor arquetípico', esto es, a un actor artificial que puede desarrollar las imágenes tomadas del inconsciente colectivo." (Op. cit., p. 161.)

7. Op. cit., p. 38. Suponemos que el paréntesis y las cursivas son del texto original, firmado por Eugenio Barba y Jerzy Grotowski. El énfasis en esta expresión tomada de Durkheim corresponde al aspecto complementario de la definición de mito citada antes (cfr. nota 3), donde Grotowski considera a éste en tanto fenómeno social. En efecto, Durkheim piensa que lo sagrado, como representación colectiva, pertenece a las "maneras de actuar a las que la sociedad está tan fuertemente inclinada como para imponerlas a sus miembros" y se encuentran, por lo mismo, marcadas "con el signo distintivo que provoca el respeto. Porque están elaboradas en común, la vivacidad con la que las piensa

cada espíritu particular que en su interior se desarrolla y se manifiesta. Las representaciones que los expresan en cada uno de los aspectos tienen, pues, una importancia que se proyecta al exterior: los estados de conciencia que surgen y se desarrollan y se manifiestan en cada uno de los individuos y en las colectividades por las que se manifiestan y se desarrollan. Estas representaciones han servido para formar cada uno de ellos. La distinción entre lo individual y lo colectivo existe, en la teoría de Durkheim, a la distinción originaria entre lo profano y lo sagrado. Las representaciones de las simples cosas sensibles, por una parte, y las de las influencias colectivas, por otra, "constituyen en nuestra conciencia dos círculos de estados mentales, distintos y separados, como las dos formas de vida a las cuales corresponden. En consecuencia, tenemos la impresión de que mantenemos relaciones con dos tipos de realidades, distintas en sí mismas, y que una línea de demarcación netamente trazada separa una de otra: por un lado, el mundo de las cosas profanas y por otro, el de las cosas sagradas." (E. Durkheim, Las formas elementales de la vida religiosa, Trad. de Iris J. Ludmer, Buenos Aires, Edit. Schapire, 1968, pp. 219-220 y 223.) La apelación, por parte de Grotowski, a las nociones de lo individual y lo colectivo, además de remitir a Jung, está pues parcialmente fundada en Durkheim, pero en éste se impone en todo momento la finalidad epistemológica. (En cuanto a esto último puede verse el ensayo "Representaciones individuales y representaciones sociales", en E. Durkheim, Sociología y filosofía, Pról. de Calentino Mongitá, Trad. y est. prel. de José María Bolaño, Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft, 1951, pp. 77-134.) El concepto de transgresión, por su parte, parece provenir del Freud de Totem y Tabú; Barba

lo cita para explicar por qué "a menudo el ritual era la única manera de quebrantar un tabú": "Una celebración es un exceso que ha sido permitido o incluso ordenado. Es la violación solemne de una prohibición." La explicación armada entre Grotowski y Barba -éste había cursado una licenciatura en historia de las religiones antes de incorporarse al grupo del primero- parece bastante ecléctica.

8. Antonin Artaud, México, Pról. y notas de Luis Cardoza y Aragón, México, UNAM, 1962 (Col. Poemas y ensayos), p. 91.
9. La versión española es de Joaquín Jordá: Barcelona, Editorial Anagrama, 1983 (Col. Argumentos, 70.).
10. En el número citado de la Tulane Drama Review, p. 165.
11. En la cuarta de forros de Literatura, mimesis y antropología, Trad. de Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 1984.
12. R. Girard, La violencia y lo sagrado, p. 15.
13. Ibidem, p. 31.
14. Op. cit., p. 304.
15. Idem.
16. Idem.
17. Girard da cuenta pormenorizada de estos desplazamientos:
"Los griegos denominaban katharma al objeto maléfico extraído en el transcurso de operaciones rituales muy análogas sin duda a las del chamanismo [objeto al que atribuían la enfermedad], tal como los etnólogos han tenido ocasión de observar en diferentes partes del mundo. Ahora bien, la palabra katharma significa también y fundamentalmente una víctima sacrificial humana, una variante del pharmakos.

"Si se relaciona la extracción del katharma chamanista con

la escenificación conflictiva, la operación se ilumina. La enfermedad es asimilada a la crisis; puede llevar tanto a la muerte, como a una curación siempre interpretada como expulsión de 'impurezas', unas veces espirituales -los malos espíritus- y otras materiales -el objeto chamánico. También en este caso, se trata de repetir lo que ocurrió la primera vez, de ayudar al enfermo a alumbrar su propia curación, de la misma manera que el conjunto de la colectividad alumbró, en su tiempo, en la violencia colectiva el orden que la rige. El katharma no hubiera debido introducirse en el organismo humano; él es el que aporta el desorden del exterior. Constituye un auténtico objeto expiatorio mientras que la totalidad del organismo humano movilizado contra el supuesto invasor desempeña el papel de la colectividad. Si, como siempre se afirma, la medicina primitiva es ritual, debe consistir y consiste en una repetición del proceso fundador.

"La palabra kátharsis significa de entrada el beneficio misterioso que la ciudad retira de la ejecución del katharma humano. Se traduce generalmente por purificación religiosa. La operación se concibe a modo de un drenaje, de una evacuación. Antes de ser ejecutado, el katharma es solemnemente paseado por las calles de la ciudad, un poco a la manera como el ama de casa pasa el aspirador por los rincones de su apartamento. La víctima debe atraer hacia su persona todos los malos gérmenes y evacuarlos haciéndose eliminar a sí misma." (Op. cit., p. 299.) En seguida, considera otros derivados de la raíz katharos igualmente relacionados con el proceso de la "violencia fundadora" y señala el deslizamiento paralelo que

conduce del pharmakos humano al término pharmakon, que significa a un tiempo veneno y remedio. (cfr. op. cit., pp. 298-309 y 102-107).

18. En la narración "casi histórica" que hace Artaud en su conocido ensayo "El teatro y la peste", acerca de la forma en que ésta aparece y se propaga, Girard detecta un acercamiento a diversos temas asociados con la violencia recíproca, e incluso una rememoración intuitiva del sacrificio ritual: "También está aquí presente el tema del sacrificio: primero, según ya lo indicamos, en el rejuvenecimiento que se supone que aportan a un mundo decadente la plaga y su moderna réplica, el teatro; pero también está presente en toques más sutiles que, por lo menos en un caso, pueden limitarse a una sola palabra. En un momento el autor imagina una especie de disección quirúrgica realizada en la víctima, no con un escalpelo, sino con un cuchillo que, sin ninguna razón aparente, es de obsidiana. La bibliografía antropológica conoce cuchillos hechos de este material y usados en la carne humana; son los cuchillos de los sacrificios aztecas. En el contexto de mi análisis, no es excesivo suponer quizá que el couteau d'obsidienne junto con las víctimas de la peste fueron temas suscitados por un recuerdo de sacrificios humanos." (R. Girard, "La peste en la literatura y el mito", en Literatura, mimesis y antropología, p. 156.) En cuanto a otro de los autores estudiados en este trabajo, véase en el mismo libro el ensayo "Estrategias de la locura: Nietzsche, Wagner y Dostoyevski", pp. 74-94. La asociación que establezco, a lo largo de las siguientes páginas, entre el chivo expiatorio y el modelo teatral de Grotowski, es de mi peculio. En la bibliografía de

Girard que conozco no he hallado ninguna referencia a Grotowski.

19. R. Girard, La violencia y lo sagrado, p. 334.

20. Ibidem, p. 19. La explicación que da Girard del pharmakos humano como variante del katharma añade algunas precisiones: "En la proximidad del mito de Edipo aparecen unos ritos como el del pharmakos y del katharma [...] Previsora, la ciudad de Atenas mantenía a sus expensas un cierto número de desdichados para los sacrificios de ese tipo. En caso necesario, esto es, cuando una calamidad se abatía o amenazaba con abatirse sobre la ciudad, epidemia, carestía, invasión extranjera, disensiones internas, siempre había un pharmakos a disposición de la colectividad [...] Todos los peligros, reales e imaginarios, que amenazan la comunidad son asimilados al peligro más terrible que pueda confrontar una sociedad: la crisis sacrificial. El rito es la repetición de un primer linchamiento espontáneo que ha devuelto el orden a la comunidad porque ha rehecho en contra de la víctima propiciatoria, y alrededor de ella, la unidad perdida en la violencia recíproca. Al igual que Edipo, la víctima aparece como una mancha que contamina todas las cosas en su entorno y cuya muerte purga efectivamente a la comunidad puesto que le devuelve la tranquilidad. Este era el motivo de que se paseara al pharmakos un poco por todas partes, a fin de que drenara todas las impurezas y las congregara sobre su cabeza; después de lo cual se expulsaba o se mataba al pharmakos en una ceremonia en la que participaba todo el populacho.

"Si nuestra tesis es exacta, es fácil explicar que el pharmakos, al igual que el propio Edipo, tuviera una doble connotación; por una parte, se le ve un personaje lamentable,

despreciable y hasta culpable; aparece condenado a todo tipo de chanzas, de insultos y, claro está, de violencias; se le rodea, por otra parte, de una veneración casi religiosa; desempeña el papel principal en una especie de culto. Esta dualidad refleja la metamorfosis de la que la víctima ritual, a continuación de la víctima originaria, debiera ser el instrumento; debe atraer sobre su cabeza toda la violencia maléfica para transformarla, mediante su muerte, en violencia benéfica, en paz y en fecundidad." (Ibidem, pp. 102-103.)

21. Véanse en el libro de Grotowski las soluciones espaciales del Laboratorio Teatral: pp. 121-130. Considérese también la siguiente explicación de Ludwik Flaszen sobre la relación entre actores y espectadores en Akropolis, y el significado que se desprende de tal relación: "Es regla del Laboratorio Teatral difundir la acción en todo el teatro y entre los espectadores. Sin embargo, éstos no deben tomar parte en la acción. Para Akropolis se decidió que no hubiese contacto directo entre los actores y los espectadores: los actores representan a aquellos que han sido iniciados para vivir la última experiencia, son los muertos; los espectadores representan a los que están fuera del círculo de los iniciados, a los que permanecen en la corriente de la vida diaria, son los vivos. Esta separación, aunada a la proximidad de los espectadores, contribuye a la impresión de que los muertos han nacido de un sueño de los vivos. Los prisioneros habitan una pesadilla y parece que se acercan por todas partes a los espectadores dormidos. Surgen en diferentes lugares, simultánea y consecutivamente, creando un sentimiento de vértigo y de ubicuidad amenazante." (Pp. 57-58. Los

subrayados son nuestros.)

22. R. Girard, op. cit., p. 280.
23. Ibidem, p. 20.
24. Ibidem, p. 304. Se refiere al pasaje en que Aristóteles determina "qué incidentes y accidentes aparecen cual terribles de temer, cuáles otros como lamentables de compadecer": "Empero, accidentes que pasen entre amigos -como cuando hermano mata o está a punto de matar o hacer algo parecido con hermano, o hijo con padre, o madre con hijo, o hijo con madre- son puntualmente los que se deben buscar." Poética, 1453 B, en traducción de Juan David García Bacca: México, UNAM, 1946, pp. 20-21.
25. R. Girard, op. cit., p. 43.
26. Norman O. Brown, Eros y Tanatos. El sentido psicoanalítico de la historia, Trad. de Francisca Perujo, 2a. ed., México, Edit. Joaquín Mortiz, 1980, pp. 204-205. Los versos citados por Brown son de Ovidio y, completos, dicen: Os homini sublimē dedit caelumque tueri / Iussit et erectos ad sidera tollere vultus. En traducción de Rubén Bonifaz Nuño: "cara elevada dio al hombre, y que al cielo mirara / mandó, y que erguidos a los astros alzara los rostros". Metamorfosis, I, vv. 85-86.
27. M. Eliade, Mitos, sueños y misterios, Trad. de Lysandro Z. D. Galtier, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1961 (Col. Experiencia), pp. 268 y 270.
28. "El problema debe plantearse de la manera siguiente: no se trata de encontrar cierta serenidad primordial, como la serenidad que tiene un embrión en el vientre de su madre, sino de encontrar el camino donde nuestras contradicciones interiores puedan exteriorizarse y a través de ello trascenderse, para que podamos

utilizarlas como un motor de creación. Pueden permanecer en nosotros los polos extremos que luchan dentro, pero también podemos alcanzar una especie de cima en el momento mismo en que empieza a actuar esa contradicción, es decir, en el momento en que hacemos una especie de sacrificio." (P. 230.)

29. M. Eliade, Mitos sueños y misterios, p. 271.
30. M. Eliade, Iniciaciones místicas, Trad. de José Matías Díaz, Madrid, Taurus Ediciones, 1975 (Ensayistas, 134), p. 19.
31. En 1969 Grotowski plantea dicho equilibrio, en tanto problema técnico, como una contraposición controlada entre objetividad y subjetividad, entre el rigor y la espontaneidad en la creación: "Para que la espontaneidad sea verdaderamente espontánea hay que aflojarle las riendas al flujo profundo que emerge de mi experiencia total, inclusive física, pero siempre en relación con mi conciencia, porque ¿cómo podría apartarme a mí mismo de mi conciencia aun cuando esto fuese para redescubrir mi espontaneidad? Yo soy como soy, tan distante de lo mecánico como del caos: entre las dos riberas de mi precisión, le permito al río -el cual brota de la autenticidad de mi experiencia- que avance lenta o rápidamente. Cada representación es tan azarosa, tan riesgosa, como un ensayo. Cualesquiera que sean las riquezas subjetivas que haya conseguido poner en movimiento desde la profundidad de mi ser para llenar este trayecto, nada me protege del riesgo de perder, durante una representación, todo lo que he obtenido. Tales son las condiciones bajo las cuales mi espontaneidad y mi totalidad pueden aparecer en toda su autenticidad." En entrevista con Marc Fumaroli, "External Order, Internal Intimacy. An Interview with J. G.", en The Drama Review, vol. XIV, No. 1

- (T 45: Fall, 1969), p. 174.
32. M. Eliade, Iniciaciones místicas, p. 211.
 33. J. Grotowski, citado en Eugenio Barba, "Theatre Laboratory 13 Rzedow", en Tulane Drama Review, vol. IX, no. 3 (T 27: Spring, 1965), p. 156.
 34. Ibidem, p. 157.
 35. En El príncipe constante son absolutamente claras tanto la posición marginal del personaje como el proceso sacrificial que se levanta alrededor de él, y que remata con su apoteosis. No afecta mi punto de vista que en Akropolis no haya "héroe", porque de todas maneras se trata de un sacrificio colectivo (el de los "hombres condenados") precedido por la imagen premonitaria de un sacrificio individual (la imagen del Salvador). Ni que Fausto encarne una versión no cristiana de un santo y un mártir que firma un pacto con el Diablo y contra Dios, porque en la visión de Grotowski no deja de ser un mártir que tiene "las características psicofísicas de san Sebastián". Las descripciones de cada uno de estos montajes se hallan en Hacia un teatro pobre.
 36. K. Puzyna, "A Myth Vivisected. Grotowski's Apocalypse", en The Drama Review, vol. XV, No. 4 (T 52: Fall, 1971), pp. 37-38.
 37. J. Kumiega, "Grotowski's Laboratory Theatre", en Edward Braun, The Director and the Stage, New York, Holmes & Meier Publishers, 1982, p. 198. Suya es también la frase citada inmediatamente antes.
 38. En el artículo de The Drama Review citado antes, p. 40.
 39. R. Girard, La violencia y lo sagrado, p. 103. Véase la nota 20 a este capítulo, y compárese con la minuciosa descripción que ofrece Puzyna de la marginalidad del Oscuro, justo antes de que

éste asuma plenamente el papel de Cristo: "Es maltratado, ahuyentado como animal, ignorado, ya que los demás lo mantienen a raya ostensiblemente. Camina alrededor de ellos cautelosamente, deteniéndose ya frente a uno, ya frente al otro, mirando a sus ojos y silbando suavemente, en forma suplicante. Eso no lo lleva a ninguna parte, continúa siendo un marginal; incluso físicamente se mantiene como fuera de un círculo. Todo el tiempo es colocado contra una incesante corriente de provocación, desafíos, bufoneñas, simulaciones y escarnios. Eventualmente Simón Pedro salta sobre sus hombros y lo espolea frenéticamente, dejando flotar su capa blanca, entre los gritos salvajes de los demás. 'El caballero del Apocalipsis es el Papa, galopando sobre el lomo de su apóstol', comentó un crítico polaco. No es un apóstol en realidad, sino Cristo, pero en todo caso esta interpretación, aunque admisible, no es la única. Lo más importante es el sentido literal, coloquial, de 'montarse sobre Cristo'. Y de agujionarlo y azotarlo hasta orillararlo al frenesí." En el artículo de The Drama Review citado antes, p. 40.

40. Ibidem, pp. 40-41. Entre otras evidencias, el caballo es una de las representaciones usuales del vuelo extático en las prácticas chamánicas.
41. A propósito de Apocalipsis Konstanty Puzyna intenta, además de su excelente descripción y lectura del espectáculo, una reconsideración crítica del uso que Grotowski le había dado al término arquetipo a lo largo de sus experiencias: "Si Grotowski estuviera meramente tratando de decir que Dios ha muerto, estaría repitiendo a Dostoyevski y haciendo un 'refrito' de algo que a estas alturas es un lugar común que no vale la pena repetir.

Podría pisotear los pies de unas cuantas conciencias católicas quisquillosas; el resto de su público permanecería indiferente. Pero preguntar si realmente Dios ha muerto, eso equivale a menear un avispero de problemas que están lejos de ser cuestiones trilladas. Tanto más que, en el lenguaje metafórico de Apocalipsis, Dios o Cristo no necesariamente significan la deidad personal judeo-cristiana. Puede significar muchas, y muy diferentes, preocupaciones humanas.

"Por ejemplo, podría denotar cierta necesidad psíquica inconsciente, tanto colectiva como individual, de amor paterno, o de amor universal, o de una más alta justicia, o de una expiación para la culpa. Puede ser, en otras palabras, un asunto de arquetipos. El término arquetipo se ha puesto de moda actualmente entre la crítica, y a Grotowski mismo le encantaba usarlo hasta el exceso. Pero de hecho no es nada claro en el sentido junguiano que tiene que ver con el inconsciente colectivo. Más precisa es, me parece, la interpretación que ve al arquetipo como la necesidad misma, común a varias culturas y épocas, y que se expresa en ciertos motivos; por la mayor parte, no obstante, se ha vuelto habitual aplicar el término arquetipo simplemente a estos motivos, o como han sido descritos por Lévi-Strauss, quien de ninguna manera es un entusiasta de esta tendencia: 'ciertos temas mitológicos con los cuales parecían estar enlazados, según pensaba Jung, determinados significados'. Indudablemente uno de esos temas es Cristo, en tanto mito cristiano por supuesto, no como figura histórica. Preguntar si Cristo ha realmente muerto equivale entonces a llevar a cabo una vivisección en un tema que ha conformado la totalidad de nuestra cultura

europaea, y, a través de esta vivisección, poner a prueba la vitalidad continua de una cierta conexión de arquetipos of a certain nexus of archetypes]. ¿Continúan aún viviendo en nosotros como necesidades internas o han muerto por completo?" Ibidem, p. 38. Véanse las notas 3, 4 y 6 a este capítulo, y directamente algún pasaje de Jung, aunque breve, por ejemplo la sección "Cristo como arquetipo" del "Ensayo para una interpretación psicológica del dogma de la Trinidad", en Simbología del espíritu. Estudios sobre fenomenología psíquica, Trad. de Matilde Rodríguez Cabo, México, FCE, 1962, pp. 264-269. Al parecer, la experiencia de la marginalidad contenida en el motivo arquetípico de Cristo funcionaría en dos pasiones análogas que al complementarse tienen un efecto compensatorio: paralela a la Pasión divina de Cristo, quien es amenazado de muerte desde su nacimiento mismo y no tiene un lugar donde descansar su cabeza a pesar de su divinidad, y en la medida en que "la individuación representa una tarea heroica o trágica, o sea difícil, significa también sufrimiento, una pasión del yo, es decir, del hombre empírico, común y corriente, anterior, al que repugna ser integrado en un círculo mayor y quedar desprovisto de su individualidad que aflora libremente. Sufre, por así decirlo, por la opresión ejercida por el Sí mismo". El simbolismo del Centro se encuentra en toda la iconografía cristiana y respecto del de la ascensión dice Jung, en términos psicológicos: "El drama de la vida arquetípica de Cristo describe en imágenes simbólicas los sucesos en la vida consciente y en la vida trascendente consciente del hombre, que es transformado por su más alto destino." (Op. cit., pp. 268 y 269; los subrayados son míos.)

42. R. Girard, La violencia y lo sagrado, pp. 303-304. Véase la Poética, 1453 A, que corresponde al capítulo 13 de la división que se sigue en la edición de Juan David García Bacca (UNAM, 1946), donde se han introducido como encabezados: "Cambios de fortuna" y "Cómo debe ser el héroe: desenlace", pp. 18-19.
43. Ibidem, p. 93.
44. Mircea Eliade, El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis, Trad. de Ernestina de Champourcin, 2a. ed., México, FCE, 1976 (Sección de Obras de Antropología), p. 23.
45. M. Eliade, Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso. Trad. de Carmen Castro, 2a. ed., Madrid, Taurus, 1979 (Ensayistas, 1), p. 43.
46. Cfr. M. Eliade, Mitos, sueños y misterios, pp. 142-145. Eliade se refiere aquí a la técnica practicada por R. Desoille, autor de Le rêve éveillé en psychothérapie (París, 1945), quien pedía a sus pacientes que imaginaran la subida de una escalera, la ascensión de una montaña e inclusive el vuelo, y obtenía curaciones "ahí donde el tratamiento psicoanalítico no había logrado ninguna mejoría notable".
47. Cito por la edición de Tusquets Editor: J. Grotowski, Teatro laboratorio, 2a. ed., Barcelona, 1971 (Cuadernos Infimos, 11), p. 61. Se trata de un fragmento de "El nuevo testamento del teatro" (intitulado aquí "Actor santo y actor cortesano") que no aparece en la edición de Siglo Veintiuno Editores. Aunque la traducción de esta entrevista, debida a Ángel Fernández Santos y José Monleón, nos parezca excelente, se advierte que en otros aspectos la edición (que contiene cinco títulos

incluidos en hacia un teatro pobre) se toma sus libertades e incurre en inexactitudes.

48. M. Eliade, Mitos, sueños y misterios, p. 102.
49. Ibidem, p. 132.
50. En la entrevista con Marc Fumaroli publicada en The Drama Review, vol. XIV, No. 1 (T 45: Fall, 1969), p. 176.
51. Ernest T. Kirby, Ur-Drama. The Origins of Theatre, New York, New York University Press, 1975, p. ix. Kirby se remite a la crítica de Joseph Fontenrose: The Ritual Theory of Myth, Berkeley, 1966, pp. 8-11.
52. E. T. Kirby, op. cit., p. x.
53. Reasumiendo las conclusiones de Albert Dieterich, el texto de Gilbert Murray nos presenta la susodicha similitud de la siguiente manera: "Dieterich ha mostrado ya que una característica del Juego Sagrado [Sacer Ludus] en los misterios era una Peripecia o Inversión. Era un cambio de la tristeza a la alegría; de la oscuridad y de algunos signos de un terror inexplicable, a la luz y al descubrimiento del Dios renacido. Dicha Peripecia está claramente asociada con una Anagnórisis, un Reconocimiento o Descubrimiento. Fórmulas de los misterios tales como la que reza tharseite, Mÿstoi, tou̇ theou̇ sesōsmēnou -hēurēkamen, synkhafromen- éfygon kakón, hēuron ámeinou implican una relación estrecha entre la Peripecia y la Anagnórisis, y nos permiten entender por qué considera Aristóteles a estos dos elementos como partes normales de una tragedia [as normally belonging to Tragedy]. Pues bien, una Peripecia de cualquier clase es en sí misma una parte necesaria o normal en toda historia dramática. Pero no podría decir-

se lo mismo de la Anagnórisis. Debe haber llegado a la tragedia griega habiéndose originado en el Juego Sagrado, donde el Dios muerto es Reconocido o Descubierta." De las seis etapas del ritual propuesto por Murray (véase nuestro cap. I, p. 62), los dos elementos asociados por él y Dieterich corresponden a la quinta y sexta: "Una Anagnórisis -descubrimiento o reconocimiento- del Daimon muerto y mutilado, seguida de su Resurrección o Apoteosis o, de alguna manera, su Epifanía en la gloria. Designaré a esto con el nombre general de Teofanía. Esta [la sexta etapa] va naturalmente acompañada de una Peripecia o cambio de sentimientos de un extremo al otro, del pesar al regocijo." (G. Murray, "Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy", en Themis, London, Merlin Press, 1963, pp. 342 y 343-344.) Conviene recordar aquí que el enfoque aristotélico de esta cuestión es estrictamente técnico; su estudio de los dos elementos mencionados, en tanto "partes constitutivas de la trama", lo mismo que la "pasión" (pathos) o "lance patético", no sugiere en absoluto la dimensión religiosa que Murray y Dieterich les atribuyen por su cuenta. Por otra parte, la supuesta identidad entre "peripecia" y "cambio de fortuna" (una inversión en la acción que propiciaría un "cambio de sentimientos de un extremo al otro") no puede deducirse del texto de Aristóteles con toda limpieza, ya que éste las diferencia tácitamente en su definición de las tramas simples e intrincadas: "Digo, pues [...], que una acción será simple si, al hacerse, resulta continua y una, produciéndose el cambio de fortuna sin peripecias ni reconocimientos; e intrincada, cuando suceda del cambio con reconoci-

mientos o con peripecias, o con ambos de vez." (Poética, p. 16. El subrayado es mío. En toda su amplitud, la cuestión abarca en este libro los capítulos 10, 11 y 13.)

54. E. T. Kirby, op. cit., p. xiii.

55. Ibidem, p. 1.

56. Ibidem, pp. 1-2. En cuanto a Eliade, aunque la diferenciación que él hace entre el chamán y el poseso esté planteada desde el principio de su tratado (cfr. El chamanismo, p. 23), vuelve a ella con frecuencia, por ejemplo, cuando coloca la posesión junto a otras "aberraciones": "Se han encontrado muchos casos de prácticas chamánicas aberrantes. Pensamos, ante todas las cosas, en los medios rudimentarios y mecánicos de obtener el trance (narcóticos, danzas hasta producir el agotamiento, 'posesión', etcétera)." (Pp. 376-377.) Ahora bien, como en su esbozo de las ideologías y técnicas chamánicas que pueden rastrearse en la Grecia antigua (pp. 304-308) Eliade descarta la corriente mística dionisiaca (reconociendo en cambio que el chamanismo estaría asociado con Apolo y con el mito de Orfeo), hemos de considerar que todo el capítulo V del libro de Kirby ("The Forms of Dionysus", pp. 90-140) pretende remontar las opiniones de Eliade.

57. E. T. Kirby, op. cit., p. xiii.

58. Idem. Los libros de Ridgeway aludidos son, respectivamente: The Dramas and Dramatic Dances of Non-European Races, New York, 1915 y The Origin of Tragedy. With Special Reference to the Greek Tragedians, Cambridge, at the University Press, 1910.

59. México, PCE, 1983 (1a. reimpr.). Traducción de Wenceslao Róces, basada en la "edición popular de la Kröner Verlag", con introducción y notas complementarias de Hans Eckstein.
60. E. Rohde, op. cit., p. 144.
61. Ibidem, p. 148.
62. Ibidem, p. 150.
63. Ibidem, p. 149.
64. Ibidem, p. 171.
65. Ibidem, p. 161.
66. Ibidem, p. 150.
67. E. T. Kirby, op. cit., p. 100.
68. Ibidem, p. 96.
69. Véase la sección dedicada a "Zagreo" en Robert Graves, Los mitos griegos, Trad. de Luis Echávarri, t. I, Madrid, Alianza Editorial, 1985, pp. 143-146.
70. E. T. Kirby, op. cit., p. 110. El autor señala también un motivo básico de identidad entre la infancia de Zeus y la de Dioniso, el cual hace patente el carácter etiológico del papel desempeñado por los Curetes y los coribantes, a su entender: "En el mito etiológico, los Curetes y los coribantes eran asociados con los orígenes de la religión como tal. De los Curetes se decía que habían protegido a Zeus niño, mientras que de los coribantes se decía a veces que habían desempeñado la misma función en relación con Dioniso niño. Estas son, claramente, metáforas que se refieren a los orígenes. Las danzas extáticas preservaron y 'nutrieron' la infancia de los conceptos que hallaron configuración en el culto de Zeus y Dioniso. Algunas veces se decía que 'el niño Zeus' fue protegido por

los Curetes con un entrechocar de escudos, y en ocasiones, como en el Canto de los Curetes, que su llanto fue disimulado y ahogado por la percusión de los pies de los danzantes. La primera imagen sugiere un exorcismo en el que se enarbolan defensas en contra de los poderes sobrenaturales. Pero los coribantes eran mujeres, o principalmente mujeres. La imagen del escudo parece estar basada en la metáfora. Esto es, el trance y la danza extática misma eran el 'escudo' que protegía al 'dios niño', y 'sus' gritos eran de hecho los de los danzantes mismos al participar en el fenómeno del que nació la religión y alrededor del cual se formó su estructura conceptual religiosa." (P. 95.) Nótese que en la versión de Graves los Curetes protegen a Zagreo entrechocando sus armas y saltando, "como habían saltado alrededor de Zeus en Dicte", detalle que, en su libro, remite al apartado c de "El destronamiento de Crono", pp. 45-46.

71. E. T. Kirby, op. cit., pp. 107-108.
72. Ibidem, p. 110. Según Robert Graves, quien interpreta por separado los mitos de Zagreo y Dioniso, fue a éste último a quien cocieron los Titanes, en tanto que de Zagreo dice que "devoraron su carne cruda". Cfr. Los mitos griegos, t. I, pp. 125 y 144.
73. E. T. Kirby, op. cit., p. 112.
74. Idem.
75. Ibidem, p. 114. El autor retoma aquí algunas conclusiones de A. F. Anisimov sobre el chamanismo.
76. Ibidem, p. 115.
77. Rohde señala la presencia del sacrificio de animales (y la

ingestión de su carne cruda), e inclusive de posibles sacrificios humanos, en el ritual tracio originario de Dioniso, conocido ahí con el nombre de Sabo o Sabazio, y su comentarista Eckstein deduce la segura existencia de sacrificios humanos en la base de algunos rituales y mitos dionisiacos. Dice por ejemplo: "El rito practicado, según Plutarco (Las costumbres griegas), en las Agrionias [. . .], fiestas que se celebraban en Orcomenos cada tres años, consistente en la huida y persecución de las mujeres por el sacerdote de Dionisos, el cual podía dar muerte a la mujer a quien alcanzase con la espada, es una consecuencia de aquel mito -o, a la inversa, el mito es una derivación de este ritual y debe interpretarse como un equivalente o sustitutivo del rito primitivo, en que se sacrificaba efectivamente un ser humano al dios Dionisos." (Op. cit. , p. 339, n. 134; véanse también las pp. 147 y 159.) En cuanto a René Girard, su único intento por documentar esta cuestión se halla en una nota en la que apela a H. Jeanmaire (Dionysos, histoire du culte de Bacchus, Payot, 1970, pp. 228-230). Se supone que este autor recoge ciertas informaciones que "coinciden en hablar de sacrificios humanos a Dionisos", pero Girard sólo copia la relación de un caso, aunque se haga solidario de la conclusión de Jeanmaire: "No es una de las menores paradojas del tema que tratamos que esta reseña, por incompleta que sea, respecto a lo que pueda conservarse de arcaísmo en algunos cultos de Dionisos [es decir, reminiscencias de sacrificios humanos], ofrezca también una introducción útil al examen... de las circunstancias que han valido a nuestro dios, tan cargado ya de atribuciones mí

tiples y que se han revelado bajo tantos aspectos diferentes, aunque mucho más estrechamente solidarios de lo que en ocasiones se ha admitido, la deslumbrante fortuna de llegar a ser el patrono del teatro ateniense, y, a continuación, en la época helenista, el dios del teatro y de las gentes de teatro." Cfr. R. Girard, La violencia y lo sagrado, pp. 305-306. Ni Girard ni Jeanmaire aparecen en la bibliografía de Kirby, quien, tomando en cuenta los años de publicación de sus trabajos, sí pudo conocer inclusive el libro del primero.

78. El único tipo de "magia de la vegetación" que podría estar involucrado en el ritual dionisiaco, concluye Kirby al respecto, se tendría que enmarcar también en un contexto animista: "Las danzas apotropeicas contra las enfermedades son, ciertamente, 'una especie de magia'. Y las danzas para exorcizar fuerzas dañinas a las cosechas, si es que alguna vez han existido, y de las cuales no tenemos ninguna evidencia por lo que toca a la Grecia antigua, serían también 'una especie de magia', pero no constituirían la base de la función [del rito]." E. T. Kirby, op. cit., p. 96.
79. Ibidem, p. 97. El autor utiliza aquí información proporcionada por Walter Otto, Dionysus: Myth and Cult, Translated by Robert E. Palmer, Bloomington, Indiana, 1965.
80. Los autores que hemos consultado sostienen opiniones completamente distintas al respecto, como diversa es también la precisión y la documentación con que tratan de apoyarlas. Comenzando con Erwin Rohde, cuando éste explica el carácter orgiástico del dionisianismo arcaico, aventura la hipótesis de que "es posible que las bebidas embriagantes, a que los tracios eran muy aficionados, contribuyesen a acentuar el estado de exaltación de los fieles, y tal vez también el humo de ciertas semillas que las gentes de aquella raza, al igual que los escitas y los masagetes, inhalaban para emborracharse". La nota correspondiente, que añadía a la erudición clásica la fascinación de algún testimonio coetáneo recogido en Oriente, informaba que se trataba, "seguramente, de semillas de cáñamo (cannabis), cuyo humo, inhalado, actúa como narcótico. Herodoto, IV, 74, dice explícitamente que los tracios conocían la planta del cáñamo. Se emborrachaban, pues, con una especie de haschisch (el has-

chisch es un extracto de cannabis indica), lo mismo que los escitas..." (E. Rohde, Psique, pp. 149 y 335, n. 125.) Ernest T. Kirby se aparta de Rohde desde que se concentra en los simbolismos de la hiedra que aparecen en las representaciones míticas del dionisianismo ya arraigado en Grecia, aceptando la incidencia complementaria del vino en el estado de éxtasis, y dando por supuestas las propiedades narcóticas de la hiedra, sin mayor precisión.

En cuanto a Robert Graves, éste se adhiere por un tiempo a la opinión de Jane E. Harrison, "quien fue la primera en señalar (Prolegomena, cap. VIII) que Dioniso, el dios del vino, es una superposición posterior sobre Dioniso, el dios de la Cerveza, llamado también Sabacio, [y quien] sugiere que tragedia puede derivarse no de tragos, 'una cabra', como indica Virgilio, sino de tragos, 'espelta', cereal empleado en Atenas para elaborar la cerveza. Añade que en las pinturas de ánforas primitivas aparecen como compañeros de Dioniso hombres-caballos y no hombres-cabras [...; porque el caballo heládico estaba asociado] con la cerveza y el néctar." Pero después, cuando intercambia información y puntos de vista con R. Gordon Wasson, quien le da a conocer sus experiencias al lado de la curandera María Sabina, en Oaxaca, Graves pasa a pensar que las pruebas a su disposición "sugieren que los Sátiros (miembros de tribus cuyo tótem era la cabra), los Centauros (miembros de tribus cuyo tótem era el caballo) y las Ménades utilizaban esas bebidas [vino y cerveza de hiedra] para suavizar los tragos de una droga mucho más fuerte: a saber, un hongo crudo, amanita muscaria, que produce alucinaciones, desenfrenos insensatos, visión profética, energía erótica y una notable fuerza muscular". De modo que el "néctar" y la "ambrosía", que llegó a convertirse, "según parece, en el elemento secreto de los Misterios eleusinos y órficos y de otros asociados con Dioniso" eran hongos; "sin duda el amanita muscaria, pero quizá también otros, especialmente un hongo de estercolero pequeño y delgado llamado panaeolus papilionaceus, que produce alucinaciones inocuas y muy agradables". (Los mitos griegos, t. I, p. 131 y "Prólogo", pp. 7-9.)

81. E. T. Kirby, op. cit., p. 2.

82. Ibidem, p. 3.

83. De los sátiros, por ejemplo, dice Kirby que a menudo eran representados -como en los diseños de la cerámica- con "orejas puntiagudas, colas de caballo que nacen directamente de sus cuerpos y a veces cascos de caballo en lugar de pies. La fusión del hombre con el caballo deriva muy probablemente de la identificación con el caballo que es cabalgado durante el vuelo extático del chamán, y de la identidad espiritual de caballo que es asumida por el chamán. El chamán buriato o muria intenta representar el vuelo extático, así como practicarlo, mediante el cabalgamiento del 'caballito de madera', un palo decorado con una cabeza de caballo tallada en él. Pero hay un significado más fundamental aún de la relación caballo-jinete, en tanto que está basado en la naturaleza y dinámica del estado de éxtasis como tal. En la disociación de la conciencia, el cuerpo se convierte en un 'caballo' que será cabalgado por el dios-jinete que lo posee." Ibidem, p. 116.

84. Comenzando con das Ur-Eine ("lo Uno primordial"), expresión que, según anota su traductor Andrés Sánchez Pascual, Nietzsche toma "del vocabulario de Schopenhauer. También toma de él el uso y abuso de Ur- antepuesto a numerosas palabras." F. Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, p. 262, n. 44.

85. Ibidem, p. 45.

86. Las explicaciones iniciales de Freud sobre el asunto se hallan en sus Estudios sobre la histeria (1895), escritos en colaboración con Joseph Breuer. Se plantean ahí los fundamen

tos de lo que ellos llaman el "método catártico", retomando el término griego de un estudio que Jacob Bernays, el tío de la futura esposa de Freud, publicó en 1880 sobre la teoría aristotélica de la tragedia, y que despertó amplio interés en la sociedad vienesa: Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Dramas. Decían, pues, Freud y Breuer en una comunicación preliminar: "Hemos hallado, en efecto, y para sorpresa nuestra, al principio, que los distintos síntomas histéricos desaparecían inmediata y definitivamente en cuanto se conseguía despertar con toda claridad el recuerdo del proceso provocador, y con él el afecto concomitante, y describía el paciente con el mayor detalle posible dicho proceso, dando expresión verbal al afecto. El recuerdo desprovisto de afecto carece casi siempre de eficacia. El proceso psíquico primitivo ha de ser repetido lo más vivamente posible, retrotraído al status nascendi, y 'expresado' después. En esta reproducción del proceso primitivo, y tratándose de fenómenos de excitación, aparecen éstos -convulsiones, neuralgias, alucinaciones, etcétera- nuevamente con toda intensidad, para luego desaparecer de un modo definitivo [...] La debilitación o pérdida de afecto de un recuerdo depende de varios factores y, sobre todo, de que el sujeto reaccione o no enérgicamente al suceso estimulante. Entendemos aquí por reacción toda la serie de reflejos, voluntarios e involuntarios -desde el llanto hasta el acto de venganza-, en los que, según sabemos por experiencia, se descargan los afectos. Cuando esta reacción sobreviene con intensidad suficiente, desaparece con ella gran parte del afecto. En cambio, si se reprime la reacción, queda el

afecto ligado al recuerdo. El recuerdo de una ofensa castigada, aunque sólo fuese con palabras, es muy distinto del de otra que hubo de ser tolerada sin protesta.

"La reacción del sujeto al trauma sólo alcanza un efecto 'catártico' cuando es adecuada; por ejemplo, la venganza. Pero el hombre encuentra en la palabra un subrogado del hecho, con cuyo auxilio puede el afecto ser también casi igualmente descargado por reacción (Abreagiert). En otros casos es la palabra misma el reflejo adecuado a título de lamentación o de alivio del peso de un secreto (la confesión). Cuando no llega a producirse tal reacción por medio de actos o palabras, y en los casos más leves, por medio de llanto, el recuerdo del suceso conserva al principio la acentuación afectiva." S. Freud, Obras completas, I: (1873-1905), Trad. de Luis López-Ballesteros y de Torres, 4a. ed., Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1981, pp. 43 y 44.

Las conclusiones de Lévi-Strauss apuntan, por su parte, a la "necesidad de ampliar la noción de abreacción, examinando los sentidos que ella adquiere en terapias psicológicas diferentes del psicoanálisis, que tuvo el inmenso mérito de redescubrirla y de insistir sobre su valor esencial". Cfr. C. Lévi-Strauss, "El hechicero y su magia", en Antropología estructural, Trad. de Eliseo Verón, 6a. ed., Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1976 (Manuales), pp. 164 y ss.

87. En su edición de la Poética (UNAM, 1946), p. 9. A la justificación de su traducción García Bacca dedica un extenso apartado de su introducción filosófica: "Efectos propios del Arte en cuanto tal", pp. xli-lviii.

88. V. García Yebra, Poética de Aristóteles, Edición trilingüe por... [Introd., trad., notas y bibliografía], Madrid, Editorial Gredos, 1974 (Biblioteca Románica Hispánica. IV. Textos, 8), p. 145. Tratándose de una edición sumamente depurada, con un copioso y utilísimo aparato crítico, incluye un apéndice de "Textos de Aristóteles o de sus comentaristas sobre la compasión, el temor y la catarsis" (pp. 339-375), tanto en su idioma original como en traducción española.
89. W. D. Ross, Aristotle, Fifth ed., reprinted, London, Methuen & Co., 1953, pp. 284-285. La frase citada es de Percy Shelley (Defense of Poetry).
90. Ibidem, p. 282.
91. Acerca de la nueva forma de autoconciencia ética a que contribuye la tragedia dice Cassirer: "Es la tragedia griega la que descubre una nueva fuente del yo, oponiéndose a aquella concepción pasiva [de la épica homérica], al considerar al hombre activo y autorresponsable, convirtiéndolo así verdaderamente en sujeto ético-dramático. 'Nadie puede absolverte', replica el coro a Clitemnestra en el Agamemnon de Esquilo cuando ella trata de culpar del asesinato del esposo a la maldición demoniaca que pesa sobre su casa. Aquí se presenta dramáticamente la misma evolución que en la filosofía griega encontró su más pura expresión en la frase de Heráclito ēthos anthrōpōi daimon ["el carácter del hombre es su demonio"] y en la influencia que este principio tuvo después en Demócrito, Sócrates y Platón. Inclusive los dioses son arrastrados en esta evolución, pues también ellos están sometidos al fallo de Dike, la suprema divinidad de la trage-

dia. Las mismas Erinias, viejas diosas de la venganza, al final se someten al fallo del derecho en las Euménides de Esquilo. En tanto que la tragedia, en contraposición a la épica, traslada el centro de los acontecimientos de afuera hacia adentro, surge así una nueva forma de autoconciencia ética a través de la cual se transforma también la esencia y forma de los dioses." E. Cassirer, Filosofía de las formas simbólicas, t. II, Trad. de Armando Morones, México, FCE, 1979, pp. 246 y 247.

92. E. T. Kirby, op. cit., p. 133.

93. Ibidem, p. 137.

94. H. D. F. Kitto, "Catharsis", en Luitpold Wallach, ed., The Classical Tradition. Literary and historical studies in honor of Harry Caplan. New York, Cornell University Press, 1966, pp. 145 y 146.

95. Ibidem, p. 147.

96. Cfr. KITTO, Humphrey Davy Findley, Greek Tragedy. A Literary Study. Third edition. London, Methuen & Co., 1971 (University Paperbacks); Form and Meaning in Drama. A Study of Six Greek Plays and of Hamlet. Reprint. London, Methuen & Co., 1960 (University Paperbacks); Poiesis. Structure and Thought. Berkeley, Cal., University of California Press, 1966 (Sather Classical Lectures, 36).

97. E. Cassirer, Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura. Trad. de Eugenio Imaz, 8a. reimpr., México, FCE, 1977 (Col. Popular, 41), p. 81.

98. M. Eliade, Mitos, sueños y misterios, p. 141.

99. E. Barba, "Ritual Theatre", en Tulane Drama Review, vol. IX,

- number 3 (T 27: Spring, 1965), p. 173.
100. M. Eliade, Imágenes y símbolos, pp. 57-58.
101. Parecen resonar aquí los planteamientos de Jung acerca de "el fin de la individuación": "Podríase caracterizar el 'sí-mismo' como una especie de compensación por el conflicto entre lo interno y lo externo. Comparación bien aceptable por cierto, ya que el 'sí-mismo' tiene el carácter de algo que es resultado o fin alcanzado, algo que se ha conseguido muy lentamente y que se hizo experimentable mediante muchos esfuerzos y fatigas. Así, el 'sí-mismo' es también el fin de la vida, pues es la más completa expresión de esa combinación del destino, que se llama individuo, y no lo es sólo del individuo aislado, sino de todo un grupo en que uno completa al otro hasta obtener la imagen acabada." C. G. Jung, El yo y lo inconsciente, p. 227.
102. Su explicación puede verse en "Grotowski's Paratheatrical Projects", en The Drama Review, vol. XIX, number 4 (T 68: December, 1975), pp. 58-69.
103. K. Puzyna, "Grotowski's Apocalypse", en The Drama Review, vol. XV, number 4 (T 52: Fall, 1971), pp. 45 y 46.

BIBLIOGRAFÍA

1. ANTONIN ARTAUD

ARTAUD, Antonin, El teatro y su doble. Trad. de Enrique Alonso y Francisco Abelenda. 2a. ed. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1971.

---, México. Pról. y notas de Luis Cardoza y Aragón. México, UNAM, 1962 (Col. Poemas y Ensayos).

---, Roger BLIN et al., "Antonin Artaud's Les Cenci" (Preperformance, Blocking Diagrams, Reviews), en The Drama Review, vol. XVI, number 2 (T 54: June, 1972), pp. 90-145.

---, Viaje al país de los tarahumaras. Pról., notas y ed. de Luis Mario Schneider. México, SEP, 1975 (SepSetentas, 184).

---, "El teatro y los dioses", en Mensajes revolucionarios. Ed. de Cristina Vizcaíno. Madrid, Editorial Fundamentos, 1976, pp. 34-43.

CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, "Artaud en México", en Plural, núm. 19 (abril de 1973), pp. 12-15.

DERRIDA, Jacques, "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación", en Dos ensayos. Trad. de Eugenio Trías y Alberto González. Barcelona, Editorial Anagrama (Cuadernos Anagrama, 24).

ESSLIN, Martin, Artaud. Great Britain, Fontana/Collins, 1976 (Fontana Modern Masters).

SONTAG, Susan, Aproximación a Artaud. Trad. de Francesc Parcerisas. Barcelona, Edit. Lumen, 1976 (Palabra Menor, 46).

ZORRILLA, Óscar, Antonin Artaud. Una metafísica de la escena. Trad. de Rosa García Mora. México, INBA, 1968 (Col. de Teatro, 8).

---, El teatro mágico de Antonin Artaud. México, UNAM, Difusión Cultural, 1977 (Textos de Teatro, segunda época, 4).

2. JERZY GROTOWSKI

GROTOWSKI, Jerzy, Hacia un teatro pobre. Trad. de Margo Glantz. México, Siglo Veintiuno Editores, 1970.

---, Teatro laboratorio. Pról. de Peter Brook, Barcelona, Tusquets Editor, 1970 (Cuadernos Infimos, 11).

---, "Holiday/ The Day that is Holy", en The Drama Review, vol. XVII, number 2 (T-58: Spring, 1973), pp. 113-135.

---, "La comunión en la fiesta santa" (Trad. de Esther Seligson). en Diorama, supl. cultural de Excelsior, 3 de mar., 1974, pp. 2-5.

---, "El actor, al dar su cuerpo y su alma, es el ciudadano del mundo" (Ponencia en el coloquio de Royaumont, 1973), en Diorama, supl. cultural de Excelsior, 22 de sep., 1974, p. 4.

---, "La voz" y "Orden externo, intimidad interna", en JIMENEZ, Sergio y Edgar CEBALLOS, eds., Técnicas y teorías de la dirección escénica. Vol. I. México, Dirección General de Difusión Cultural, UNAM / Grupo Editorial Gaceta, 1985, pp. 425-458 y 459-467.

---, y Konstanty PUZYNA, "Apocalipsis cum figuris. Cuaderno de trabajo", en JIMÉNEZ, Sergio y Edgar CEBALLOS, eds., Técnicas y teorías de la dirección escénica. Vol. II, pp. 139-175. Cfr. PUZYNA, Konstanty.

---, "Encuentro con Grotowski" (conferencia), recopilación de César Pérez-Soto, en Boletín CITRU, núms. 3 y 4 (jul.-sep. y oct.-dic., 1985), pp. 2-11 y 19-30.

---, "Tu es le fils de quelqu'un" (From a talk given at Gabinete Viessieux, Florence, Italy, 15 July 1985. Translated by Jacques Chwat), en The Drama Review, vol. XXXI, number 3 (T 115: Fall, 1987), pp. 30-41.

- BARBA, Eugenio, "Theatre Laboratory 13 Rzedow" (Translated by Simone Sanzenbach), en Tulane Drama Review, vol. IX, number 3 (T 27: Spring, 1965), pp. 153-165.
- y Ludwik Flaszen, "A Theatre of Magic and Sacrilege" (Edited and translated by Simone Sanzenbach), en Tulane Drama Review, vol. IX, number 3 (T 27: Spring, 1965), pp. 172-189.
- BRAUN, Kazimierz, "Where is Grotowski?" [Reseñas de The Theatre of Grotowski, por Jennifer Kumiega, y Grotowski and his Laboratory, por Zbigniew Osinski], en The Drama Review, vol. XXX, number 3 (T 111: Fall, 1986), pp. 226-240.
- BROOK, Peter, "El teatro sagrado", en El espacio vacío. Arte y técnica del teatro. Trad. de Ramón Gil Novalés. Barcelona, Ediciones Península, 1973 (Ediciones de Bolsillo, 250), pp. 57-89.
- CROYDEN, Margaret, "Notes from the Temple: A Grotowski Seminar", an interview with J. G., en The Drama Review, vol. XIV, number 1 (T 45: Fall, 1969), pp. 178-183.
- FINDLAY, Robert and Halina FILIPOWICZ, "Grotowski's Laboratory Theatre. Disolution and Diaspora", en The Drama Review, vol. XXX, number 3 (T 111: Fall, 1986), pp. 201-225.
- FLASZEN, Ludwik, notas a "Apocalipsis cum figuris portfolio", en The Drama Review, vol. XIV, number 1 (T 45: Fall, 1969), pp. 161-171.
- FUMAROLI, Marc, "External Order, Internal Intimacy. An Interview with J. G." (Translated by George Reavey), en The Drama Review, vol. XIV, number 1 (T 45: Fall, 1969), pp. 172-177.
- GLANTZ, Margo, "Grotowski: Una nueva escritura teatral", en La Cultura en México, supl. de Siempre!, núm. 349 (23 de oct., 1968), p. iii.

GRIMES, Ron, "The Theatre of Sources", en The Drama Review, vol. XXV, number 3 (T 89: March, 1981), pp. 67-74.

KUMIEGA, Jennifer, "Grotowski's Laboratory Theatre", en BRAUN, Edward, The Director and the Stage. New York, Holmes & Meier Publishers, 1982, pp. 191-200.

MENNEN, Richard, "Grotowski's Paratheatrical Projects", en The Drama Review, vol. XIX, number 4 (T 68: December, 1975), pp. 58-69.

PUZYNA, Konstanty, "Grotowski's Apocalypse", en The Drama Review, vol. XV, number 4 (T 52: Fall, 1971), pp. 36-46.

SOLORZANO, Carlos, "El arte de Grotowski", en La Cultura en México, supl. de Siempre!, núm. 349 (23 de oct., 1968), p. v.

TEMKINE, Raymonde, Grotowski. Trad. de Néstor Sánchez, Caracas. Monte Avila Editores, 1974.

YAREZ, Rubén, "Grotowski, o el retorno de la metafísica", en Arte. Sociedad. Ideología, núm. 1 (jun.-jul., 1977), pp. 48-58.

3. FRIEDRICH NIETZSCHE

NIETZSCHE, Friedrich, El nacimiento de la tragedia. O Grecia y el pesimismo. Introd., trad. y notas de Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza Editorial, 1973 (El Libro de Bolsillo).

---, El origen de la tragedia. Trad. de Eduardo Ovejero Mauri. 4a. ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1964 (Col. Austral, 365).

---, El origen de la tragedia a partir del espíritu de la música. Trad., est. prel. y notas de Oscar Caeiro. Buenos Aires, Editorial y Librería Goncourt, 1978.

LEFEBVRE, Henri, Nietzsche. Introd. de Danilo Cruz Vélez,

trad. de Angeles H. de Gaos. 1a. reimpr. México, FCE, 1975
(Breviarios, 226).

4. SOBRE LA TRAGEDIA GRIEGA

ARISTÓTELES, Poética. Versión directa, introd. y notas de Juan David García Bacca. México, UNAM, 1946.

GARCÍA YEBRA, Valentín, Poética de Aristóteles. Edición trilingüe por... [Introd., trad., notas y bibliografía.] Madrid, Edit. Gredos, 1974 (Biblioteca Románica Hispánica. IV. Textos, 8).

KIRBY, Ernest T., Ur-Drama: The Origins of Theatre. New York, New York University Press, 1975.

KITTO, H. D. F., "Greek Tragedy and Dionisus", en GASSNER, John, and Ralph G. ALLEN, eds., Theatre and Drama in the Making, Boston, 1964, pp. 6-20.

---, "Catharsis", en WALLACH, Luitpold, ed., The Classical Tradition. Literary and historical studies in honor of Harry Caplan. New York, Cornell University Press, 1966, pp. 133-147.

MURRAY, Gilbert, "Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy", en HARRISON, Jane Ellen, Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion. London, Merlin Press, 1977, pp. 341-363.

---, Eurípides y su época. Trad. de Alfonso Reyes. México, FCE, 1949 (Breviarios, 7).

ROSS, William D., Aristotle. Fifth ed., reprinted. London, Methuen & Co., 1953, cfr. chapter IX: "Rethoric and Poetics", pp. 270-290.

5. SOBRE MITO Y RELIGION

BROWN, Norman O., Eros y Tanatos. El sentido psicoanalítico de

- la historia. Trad. de Francisca Perujo. 2a. ed. México, Edit. Joaquín Mortiz, 1980. Cfr. Cuarta Parte ("La sublimación"), cap. XII: "Apolo y Dionisos", pp. 187-209.
- CALAME, Claude, "L'espace dans le mythe, l'espace dans le rite. Un exemple grec", en Degrés, nos. 35-36 (automne-hiver, 1983), pp. f-f15.
- CASSIRER, Ernst, Filosofía de las formas simbólicas. II: El pensamiento mítico. Trad. de Armando Morones. 1a. reimpr. México, FCE, 1979.
- , El mito del Estado. Trad. de Eduardo Nicol. 3a. reimpr. México, FCE, 1974 (Col. Popular, 90).
- , Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura. Trad. de Eugenio Imaz. 8a. reimpr. México, FCE, 1977 (Col. Popular, 41).
- DODDS, Eric Robertson, Los griegos y lo irracional. Trad. de María Araujo. Madrid, Alianza Editorial, 1980 (Alianza Universidad, 268).
- DURHEIM, Emilio, Las formas elementales de la vida religiosa. Trad. de Iris J. Ludmer, Buenos Aires, Editorial Schapire, 1968.
- , Sociología y filosofía. Pról. de Celestino Bouglé. Trad. y est. prel. de José María Bolaño. Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft, 1951. Cfr. Cap. I: "Representaciones individuales y representaciones sociales", pp. 77-134.
- ELIADE, Mircea, El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición. Trad. de Ricardo Anaya. Buenos Aires, Emecé Editores, 1952 (Grandes Ensayistas).
- , Mitos, sueños y misterios. Trad. de Lysandro Z. D. Galtier. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1961 (Col. Experiencia).
- , Mito y realidad. Trad. de Luis Gil. 2a. ed. Madrid, Edicio-

- nes Guadarrama, 1973 (Col. Punto Omega, 25).
- , Iniciaciones místicas. Trad. de José Matías Díaz. Madrid, Taurus Ediciones, 1975 (Ensayistas, 134).
- , El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis. Trad. de Ernestina Champourcin. 2a. ed. México, FCE, 1976 (Sección de Obras de Antropología).
- , Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso. 3a. ed. Madrid, Taurus, 1979 (Ensayistas, 1).
- FRAZER, James George, La rama dorada. Magia y religión. Trad. de Elizabeth y Tadeo I. Campuzano. 2a. ed. México, FCE, 1951.
- GIRARD, René, La violencia y lo sagrado. Trad. de Joaquín Jordá. Barcelona, Editorial Anagrama, 1983.
- , "Estrategias de la locura: Nietzsche, Wagner y Dostoyevski" y "La peste en la literatura y el mito", en Literatura, mimesis y antropología. Trad. de Alberto L. Bixio. Barcelona, Gedisa, 1984; pp. 74-94 y 143-160.
- GRAVES, Robert, Los dos nacimientos de Dionisio. Trad. de Lucía Graves y Maya Flakoll. 3a. ed. Barcelona, Seix Barral, 1984; cfr.: "El paraíso universal", "Los hongos y la religión" y "Los dos nacimientos de Dionisio", pp. 99-138.
- HEUSCH, Luc de, Estructura y praxis. Trad. de Aurelio Garzón del Camino. México, Siglo Veintiuno Editores, 1973; cfr.: "Posesión y chamanismo", pp. 254-278.
- JUNG, Carl Gustav, El yo y lo inconsciente. Trad. de S. Nonserrat Esteve. Est. procl. de Ramón Surró. Barcelona, Luis Miracle, Editor, 1936.
- , Tipos psicológicos. Trad. de Ramón de la Serna. México, Editora Nacional, 1967. Cfr.: cap. III: "Lo apolíneo y lo dionisiaco", pp. 144-154.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, Antropología estructural. 6a. ed. Buenos

Aires, EUDEBA, 1976.

MAUSS, Marcel y Henri HUBERT, "Esbozo de una teoría general de la magia", en Marcel MAUSS, Sociología y antropología. Precedido de una "Introducción a la obra de Marcel Mauss" por Claude Lévi-Strauss. Trad. de Teresa Rubio de Martín-Retortillo. Madrid, Editorial Tecnos, 1971.

ROHDE, Erwin, Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos. Trad. de Wenceslao Roces. 1a. reimpr. México, FCE, 1983.

SCHECHNER, Richard, Environmental Theater. New York, Hawthorn Books, 1973. Gfr. Chapter 5: "Shaman", pp. 174-192.

SCHIEFF, Thomas J., La catarsis en la curación, el rito y el drama. Trad. de Juan José Utrilla. México, FCE, 1986.

SCHNEPP, Gerald J., "El concepto de mana" (Introd. de Fernando Jordán, trad. de Javier Romero), Acta Anthropologica, México, vol. 11, núm. 3 (marzo, 1947), 106 pp.

WASSON, R. Gordon, Albert HOFFMANN y Carl A. P. RUCK, El camino a Eleusis. Una solución al problema de los misterios. Trad. de Felipe Garrido. México, FCE, 1980 (Breviarios, 305).