



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

Teatro e ideología.

Revisión histórica de la relación actor-espectador
en Occidente hasta la primera mitad del siglo XX

Tesis que present
Erandi Tuero López
para obtener el título de Licenciada
en Literatura Dramática y Teatro



Asesora: Dra. Martha Julia Toriz Proenza

Sinodales: Mtra. Guillermina Fuentes Ibarra
Dr. Ricardo Alberto García Arteaga Aguilar
Mtra. Rosa María Gómez Martínez
Lic. Cecilia Ximena Sánchez de la Cruz

México, D. F. Enero, 2016.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

A la Dra. Martha Toriz, que con su generosidad, paciencia y consejos no solo dirigió este trabajo a su mejor resultado, sino que me enseñó que la investigación es otra forma de creación y expresión "artística", y que me ha apoyado inmensamente en el desarrollo de mi vida académica.

A mis sinodales Ricardo García Arteaga, Rosa María Gómez, y Guillermina Fuentes, por su ayuda para leer y comentar en esta tesis, por su apoyo y consejo en los pasillos de la facultad durante mis estudios, y por compartirme tan generosamente su conocimiento y experiencia como mis maestros, y ahora como sinodales.

A Ximena Sánchez, a quien admiro y aprecio mucho, pues además de ayudarme como profesora, sinodal y asesora, ha sido una colega y amiga generosa y amable, que siempre ha tenido un buen consejo y ha sido para mí un gran ejemplo a seguir.

A Silvia Gutiérrez, Miguel Ángel Reyna y Emilio Méndez por su invaluable apoyo durante mis estudios, pues siempre, con una sonrisa, me prestaron su apoyo para librar las trabas administrativas a las que enfrenté durante ocho semestres y los que le han seguido.

A mis amigos Penny, Eli, Giss, Montse, Beto, Ixchel, Braulio y Farpy, con quienes he aprendido y crecido, que me han acompañado al convertirnos en adultos, con quienes comparto horas de alegrías y siempre han tenido una palabra de aliento en este proceso.

A mis amigos que me han compartido mucho más que risas: a Saúl por todas aquellas pláticas interminables de la vida, la filosofía, el teatro, el arte que siempre he atesorado; a Erik que cada día, con mucha fe, paciencia y amor, me alienta a convertirme en la mejor versión de mi misma; a Memo por darme seguridad en este proceso al

compartirme muy generosamente toda su experiencia y conocimiento; y a Diego que siempre ha sido un gran apoyo y compañía y que supo darme impulso en la recta final de este proceso.

A Magdala, José, Claudia, Isaías que se han convertido en mis hermanos de vida, que me acompañan siempre, que me han tomado de la mano para caminar por la luz y la oscuridad, y que sin ellos mi vida estaría vacía.

A mi amigo, maestro, socio y hermano Rodrigo, quien con todo su amor me ha salvado miles de veces de mí misma, con su simpleza me ha alegrado miles de tardes, con su ejemplo me ha enseñado de disciplina, pasión, fuerza y persistencia; que siempre ha tenido palabras, consejos, y un par de oídos y brazos para mí, y que me ha ayudado a construir lo que soy.

A toda mi familia, mis tíos, y mis primos pues me han regalado un lugar seguro y amoroso al cual volver, incluso en la distancia; a mis tíos Adriana y José Luis por apoyarme tanto desde que inicié mi camino teatral; y a Anaid que se ha convertido en mi cómplice de vida, a quien admiro mucho y de quien sigo aprendiendo la fuerza, persistencia, disciplina y pasión por hacer lo que se ama.

Y sobre todo a Carmen, mi Mamá, que ha sido un gran ejemplo de vida para mí, que con amor y respeto me ha apoyado siempre a ser lo mejor que pueda ser, que con todo su esfuerzo me ayudó a convertirme en la mujer que quiero ser, que con gusto siempre ha compartido conmigo cada momento dulce o amargo en mi carrera y en la vida, que con sus consejos y palabras ha logrado darme la seguridad para continuar siempre; y quien merece el mismo reconocimiento por mis logros, pues son también suyos.

A todos, mi más profunda gratitud. No existen palabras para suficientes para expresar cuanto aprecio su compañía, ayuda y apoyo durante este largo, aunque satisfactorio viaje.

Erandi

Índice

Introducción.....	1
--------------------------	----------

Capítulo 1

Mito, ritual e ideología. Preámbulo de la relación actor-espectador..	6
--	----------

1.1 Mito y ritual	6
-------------------------	---

1.2 Ideología	10
---------------------	----

1.3 Las grandes dionisiacas.	13
-----------------------------------	----

Preámbulo de la relación actor-espectador. Modelo de estudio.	13
---	----

Capítulo 2

Teatro, fiesta y poder	18
-------------------------------------	-----------

2.1 Teatro griego.....	19
------------------------	----

2.2 Teatro romano	24
-------------------------	----

2.3 Teatro medieval	28
---------------------------	----

Capítulo 3

Teatro, negocio y Estado	35
---------------------------------------	-----------

3.1 Teatro del Renacimiento Italiano	37
--	----

3.2 Teatro español de los Siglos de Oro.....	41
--	----

3.3 Teatro del Renacimiento inglés	48
--	----

3.4 Teatro neoclásico francés.....	55
------------------------------------	----

Capítulo 4

Teatro, reforma e industria	62
4.1 Del racionalismo al sentimentalismo	65
4.2 Romanticismo.....	70
4.3 Teatro moderno y realismo	73

Capítulo 5

Teatro, rebelión.....	85
5.1 Teatro de vanguardia.....	89
5.2 Teatro político	93
5.3 Teatro de investigación.....	102
Conclusiones del capítulo.....	110

Conclusiones	112
---------------------------	------------

Fuentes	118
Bibliografía.....	118
Revistas.....	124
Fuentes electrónicas	125

Introducción

Cursando el último semestre de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, me preguntaba ¿qué es lo que encuentra un espectador en el teatro que no puede encontrar en ningún otro espectáculo?, ¿qué importancia tiene el teatro para la sociedad? Encontrar una respuesta clara y concreta a estas inquietudes me ayudaría a conocer cuál es mi labor como actriz y lo que debo ofrecer a mi sociedad como profesional del teatro. Estas preguntas fueron el primer impulso para iniciar la investigación que presento aquí y cuyo objetivo es comprobar cuál es la función que desempeña el teatro dentro de la sociedad y analizar la relación que existe entre ambos.

Inicié un acercamiento al estudio del problema desde los principios del teatro occidental: los rituales dionisiacos. Aristóteles afirma que el nacimiento de tragedia proviene de los cantos de adoración en los rituales ofrecidos a Dionisio y que al paso de los años comenzaron a evolucionar para finalizar en el surgimiento de la tragedia.¹

Esta teoría sobre el origen ritual del teatro es el punto de partida de la presente investigación, ayudando a enunciar la hipótesis de este trabajo: que el teatro responde a la necesidad de la sociedad que lo genera de encontrar los cómo, para qué y por qué de su existencia, ya sea individual, social y/o humana; a través de exponer, divulgar y reafirmar las certezas contenidas en las ideologías.

El planteamiento del que surge esta hipótesis reside en el la función de los ritos en las sociedades. El hombre, desde que es *sapiens*, necesita explicaciones sobre su existencia y saber que hay una razón suprema para

1 Aristóteles, *El arte poética*. 5a. edición. España, Espasa – Calpe, 1976. (Austral, 803). p. 33. “Por lo demás, haciéndose al principio sin arte así ésta [la tragedia] como la comedia (la tragedia por los corifeos de la farsa ditirámica, la comedia por los del coro fálico, cuyas mojigangas duran todavía en muchas ciudades recibidas por ley), poco a poco fue tomando cuerpo, promoviéndolas los dichos, hasta descubrirse tal cual forma de ellas. Con eso la tragedia, probadas muchas mutaciones, hizo punto, ya que adquirió su ser natural”.

cada cosa en su realidad. De esta necesidad surgen los mitos, narraciones que contienen y sustentan esas razones supremas; y a partir de ellos surgen los ritos, que sirven para reafirmar aquellas verdades. Así, a través del mito y el rito, el hombre obtiene certidumbre sobre su realidad. Por otra parte, las verdades supremas de las que se constituyen los mitos conforman ideologías, y ya sea que el sentimiento sagrado se conserve o no, los mitos persisten. Siendo así, las ideologías, aunque se conformen de verdades divinas o científicas, son igualmente potentes y otorgan certidumbre al hombre sin importar la naturaleza de sus ideas.

Por lo tanto, la hipótesis de esta investigación sugiere que, si como en los ritos que le dieron origen, el teatro expone una ideología, entonces sus espectadores, como los participantes del ritual, al terminar la función abandonaban los teatros con la certidumbre de su existencia. En otras palabras, la hipótesis plantea que si el teatro reafirma y sustenta las razones supremas de nuestra realidad, entonces tiene y tendrá una función trascendental que no puede encontrarse en ningún otro espectáculo o diversión.

Ya que el teatro, la ideología y la sociedad son conceptos intangibles e inanimados y que su relación se encuentra en el plano del pensamiento, he resuelto estudiar dicha relación a través del análisis del actor y el espectador, ya que al ser individuos sintetizan en ellos el proceso de interacción y revelan a pequeña escala la esencia de la relación entre el teatro y la sociedad. Por consiguiente para demostrar que el teatro es un medio de propagación ideológica, a lo largo de la investigación se distinguirán los mecanismos o herramientas de los que se vale el teatro y concretamente el actor para lograr la transmisión y recepción efectivas de la ideología; y de este modo comprobar que el teatro aspira a exponer, divulgar y reafirmar el sentido de la existencia de su sociedad.

Ahora bien, ya que esta hipótesis parte de la teoría del origen ritual del teatro, he optado por el estudio del tema desde una perspectiva histórica; ya que a través del análisis de los periodos teatrales se puede comprobar si

la esencia ritual del teatro se conserva a través de los siglos, es decir, que su objetivo ha sido y sigue siendo el de transmitir, reafirmar y perpetuar los valores ideológicos de la sociedad que lo genera.

Por otra parte, la perspectiva histórica facilita el estudio de las sociedades pues aporta una delimitación de tiempo y espacio para su análisis, además que permite la pronta identificación de los sucesos políticos, económicos, tecnológicos y sociales que las determinan. Igualmente, ayuda a registrar y contextualizar las ideologías imperantes en cada periodo. Así mismo, simplifica la comparación de los resultados entre periodos, lo que favorece la verificación de la hipótesis, y aporta un panorama general de la evolución del teatro y el trabajo del actor a través del tiempo. Finalmente, asienta los antecedentes para el estudio del tema en la sociedad actual, conduciendo a una próxima investigación más profunda y especializada.

Sin embargo, esta metodología de estudio presenta algunas limitaciones, pues en la necesidad de explorar la evolución histórica del tema, obliga a mantener el análisis en niveles generales. Esto debido a que la profundización en el estudio de cada periodo supone un aumento bastante considerable en la extensión del cuerpo del trabajo y los tiempos de investigación, superando por mucho los requerimientos y capacidades propios de una tesis de licenciatura. De este modo el resultado es un esquema histórico general del tema.

La elección de los periodos teatrales analizados durante la investigación se basa en la división histórica que presenta el plan de estudios de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro², la cual se concentra en las edades teatrales de mayor importancia, ya que han influido en la evolución de la escena occidental. Estos once periodos teatrales se han clasificado en cuatro capítulos de acuerdo al contexto histórico que comparten y las similitudes que presentan sus características ideológicas.

2 Plan 1985, Del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Plan de estudios que cursé y para la titulación del cual presento la tesis que aquí propongo.

Así pues, esta tesis tiene cinco capítulos. En el primero de ellos expongo las bases conceptuales y teóricas de las que parte la hipótesis planteada: qué es el mito, el rito, y la ideología; así mismo presento el modelo de estudio que se aplicará a las épocas teatrales, analizando como ejemplo y preámbulo del estudio, la relación entre el ritual dionisiaco y la sociedad.

En los cuatro capítulos restantes expongo y analizo brevemente en cada época teatral el contexto histórico y social, la ideología imperante, las características principales de la relación actor-espectador, así como los mecanismos o herramientas de los que se vale el teatro y concretamente el actor para la transmisión de la ideología; todo esto de acuerdo al modelo presentado en el capítulo primero aplicado a cada periodo.

El segundo capítulo titulado: Teatro, fiesta y poder, trata sobre el teatro producido en el periodo comprendido entre los siglos V a.C. y XIV d.C. que corresponde a la edades antigua clásica y la medieval; en el que el teatro era parte de las celebraciones populares en las que participaba toda la sociedad, y eran eventos de gran importancia en la vida de las comunidades.

El tercer capítulo se titula: Teatro, negocio y Estado. Estudia el teatro producido entre los siglos XV y XVII que corresponden al Renacimiento de Italia, España, Inglaterra y Francia en orden cronológico, periodo en el que el teatro comienza una industrialización al convertirse en un negocio de entretenimiento, pero que depende de los patrocinios aristócratas para su desarrollo.

El capítulo cuarto titulado: Teatro, reforma e industria, trata sobre el teatro de los siglos XVIII y XIX que cubren la etapa tardía de la edad moderna, en la que el teatro experimenta una evolución acelerada debido a los muchos acontecimientos sociopolíticos de dicho periodo y deja de estar al servicio de la aristocracia para atender las necesidades de la creciente burguesía.

El quinto y último capítulo se titula: Teatro, rebelión; comprende la producción teatral de los años 1900 a 1960, años en los se presenta una ruptura abrupta con las formas teatrales anteriores y se ejemplifican tres casos

concretos de las direcciones hacia las que evoluciona el hecho teatral en el siglo XX: el teatro de vanguardias, el teatro político de Bertolt Brecht y el teatro pobre de Jerzy Grotowski. Este capítulo incluye únicamente los primeros sesenta años del siglo XX, ya que a partir entonces el teatro y en general el arte se desarrolla en numerosas corrientes, movimientos y estéticas tan variadas que su estudio excede los límites planteados para esta investigación.

Para sustentar este trabajo tomo como base las recopilaciones de distintos historiadores teatrales que se encuentran en las bibliotecas de la UNAM, ya que esta es la bibliografía que está al alcance de los estudiantes de nuestro colegio. Además, para ampliar y cotejar la información de las compilaciones teatrales, recurrí al trabajo de los teóricos teatrales más representativos de cada época histórica; así como a recientes compendios de historia, estudios y trabajos de analistas e investigadores teatrales que complementan las bases teóricas de esta investigación.

El resultado es un esquema histórico de las épocas del teatro, las ideologías que lo sustentan, las sociedades que lo generan y de la labor que desarrollan sus actores. Por otro lado, este estudio aporta numerosos puntos de comparación y un marco contextual para comprender los antecedentes de la época actual, fungiendo como base para iniciar una siguiente investigación mucho más concreta y especializada sobre la función del teatro en la sociedad en la que vivo.

Capítulo 1

Mito, ritual e ideología.

Preámbulo de la relación actor-espectador

Este apartado asentará los ejes de estudio para el estudio de la relación actor-espectador de las épocas doradas del teatro occidental. Ya que se trata de una investigación histórica, inicia en el momento próximo anterior al nacimiento del teatro: el ritual griego.

Es importante conocer esta fase preliminar del teatro ya que lo largo de los siglos y a pesar de la evolución en sus formas y contenidos, la esencia ritual que lo engendró perdura en él. De esta manera, en este apartado, se definirá la función que cumple el ritual en la sociedad, así como las características y elementos del ritual, que el teatro heredaré y que mantendrá a lo largo de la historia como se mostrará en los capítulos siguientes.

1.1 Mito y ritual

La mayoría de los teóricos e historiadores del teatro coinciden en el origen ritual del teatro griego³, teoría que no se pone en duda en esta investigación. Partiendo de esta certeza se puede sintetizar el mecanismo de la siguiente manera: El teatro griego resulta del ritual, el ritual resulta de un mito; luego entonces, el teatro deriva del mito. En otras palabras, el mito comienza por ser un relato divino que requiere ser contado o representado para reafirmarse y divulgarse, lo que resulta en un ritual. El ritual es la representación viva del mito; ambos, mito y ritual son las dos caras de la misma moneda. A lo largo de los años el ritual evoluciona hasta convertirse en las primeras representaciones teatrales

3 Primero enunciada por Aristóteles, diversos teóricos han aceptado y profundizado en el estudio de esta teoría. Dentro de la bibliografía consultada en esta investigación se encuentran autores como Friedrich Nietzsche, James George Frazer, Jerzy Grotowski y Antonin Artaud, por mencionar algunos de los más sobresalientes. Francisco R. Adrados propone un estudio mucho más profundo del origen ritual del teatro y propone que el teatro proviene de diversas formas rituales además de la dionisiaca.

de Occidente, sin embargo, que se pueda clasificar como teatro no quiere decir que haya dejado de ser un ritual, o sea la representación de un mito. Por lo tanto, el teatro griego en su origen es resultado de un mito.

Siendo así, se comenzará por explicar qué es y cuál es la función que desempeñan en las sociedades el mito y el rito; de esta manera se identificarán cuáles son las características que de ellos conserva el teatro a través de su evolución.

El mito es un relato divino, es una historia que trata sobre el origen divino de alguna cosa. Los mitos refieren siempre a la creación de algo, ya sea la creación del mundo, del hombre, de la sociedad misma o incluso hasta la existencia de las plantas y los alimentos. Según Mircea Eliade, el mito “cuenta una historia sagrada, relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los <comienzos>”.⁴ A través de la narración de los actos de los seres sobrenaturales y sagrados (dioses y héroes) ocurridos en el tiempo del origen (el tiempo primordial) las sociedades conocen el origen de las cosas, de los comportamientos, de las formas de la realidad que viven.

Ya que se trata de sucesos divinos que están más allá del alcance humano, el mito es incuestionable; y ya que se explica el origen de las cosas, los mitos proveen a la existencia, la vida y las actividades de las sociedades de sentido y estructura concretos, claros e indudables. La función del mito, explica Eliade, “es revelar modelos, proporcionar una significación al Mundo y a la existencia humana”.⁵ Esto se logra gracias a que “expresa y codifica las creencias; salvaguarda los principios morales y los impone; garantiza la eficacia de las ceremonias rituales y ofrece reglas prácticas para el uso del hombre”⁶.

Sin embargo, la existencia del mito no es autónoma; el mito para cumplir su función debe vivirse, puede ser a través de la repetición oral o a través de un

4 Mircea Eliade, *Mito y Realidad*. Trad. Luis Gil. Barcelona, Labor, 1991. (Labor Nueva Serie, 8). p. 3.

5 *Ibidem*. p. 65.

6 *Ibidem*. p. 9.

ritual. Un ritual es la representación viva y presencial del mito; según lo explica Martine Segalen:

El rito o ritual es un conjunto de actos formalizados, expresivos, portadores de una dimensión simbólica. El rito se caracteriza por: una configuración espacio-temporal específica, por el recurso a una serie de objetos, por unos sistemas de comportamiento y de lenguaje específicos, y por unos signos emblemáticos, cuyo sentido codificado constituye uno de los bienes comunes de un grupo.⁷

Esta definición sugiere que existen rituales sagrados y laicos, siendo los rituales de carácter sacro los que competen a esta investigación. Pietro Scarduelli reconoce esta diferencia; sin embargo afirma que todo ritual es un proceso de comunicación en el que se transmite información, siendo el mito quien dota de significado los símbolos utilizados en el ritual.⁸

Ya que el ritual está sustentado en un mito, su función principal es la misma: dotar de sentido y de estructura la existencia de una sociedad; sin embargo, su función también es mantener vivo el mito reintegrarlo constantemente a la vida cotidiana, a veces resignificándolo, otras adaptándolo a los cambios de la sociedad y sobre todo reforzando el conocimiento que contiene, es decir: reafirma la creencia o ideología que sustenta el mito.

De igual forma que el mito refiere a un tiempo primordial específico, el tiempo de la celebración ritual también posee características que lo distinguen del tiempo cotidiano, es entonces: extraordinario o extracotidiano, ya que se trata de una práctica sagrada, pues se revive el tiempo sagrado al que el mito refiere.

Al salir del tiempo cotidiano, los participantes del ritual se ven desprovistos también de toda estructura jerarquizada, Francisco R. Adrados

⁷ Martine Segalen, *Ritos y rituales contemporáneos*. Trad. Alicia Martorell Linares. Madrid, Alianza, 2005. (El libro de bolsillo, Antropología) p. 30.

⁸ Pietro Scarduelli, *Dioses, espíritus, ancestros. Elementos para la comprensión de sistemas rituales*. pp. 60 – 65.

explica que la fiesta ritual griega era un “tiempo fuera del tiempo, donde se rompen los hábitos normales y se prescinde de ciertas normas de conducta, se rompen determinados tabúes sociales”⁹ La participación en el ritual hace a los participantes olvidarse de sí mismos, de sus preocupaciones y problemas.

De este modo, los participantes del ritual: sacerdotes y devotos, establecen durante la celebración del mismo una relación de comunión gracias al tiempo fuera del tiempo. El antropólogo Víctor Turner¹⁰ lo llama momento liminal y explica que es un estado temporal sin estructuras sociales y fuera del tiempo real¹¹. A la congregación que participa de este momento le nombra *communitas*, que es una sola unidad conformada por todos los individuos que han sido despojados de posesiones, clases sociales, rol de género, edad, etc. El resultado de estos procesos es el sentimiento de unión, igualdad y cohesión entre los participantes.

9 Francisco R. Adrados, *Del teatro griego al teatro de hoy*. Madrid, Alianza, 1999. (El libro de bolsillo, Clásicos de Grecia y Roma). p. 19.

10 Víctor Turner, *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Vers. esp. de la editorial, rev. por Beatriz García Ríos. Madrid, Taurus, 1988. pp. 101-104.

11 Sobre la liminalidad, el mismo Turner ha profundizado sobre el estudio, en primer lugar extiende los límites del concepto más allá de su contexto ritual, utilizando el concepto como una metáfora sobre los estados que suponen un momento de crisis o fractura en el curso natural en los procesos sociales. Por otro lado también desarrolla el concepto liminoide que es aplicable a situaciones, estados y creaciones que son similares a la liminalidad, pero se diferencian de ésta pues son momentos y estados de grupos particulares, y cuyo desarrollo no afecta a la comunidad general (toda la sociedad, o toda la ciudad) sino que sólo incluye al grupo que lo presencia, como sucede en el teatro o en los deportes; por otra parte aplica también el término liminoide a entes, entiéndase persona, que se encuentran en un momento liminoide o liminal. Estos conceptos desarrollados y estudiados también en las civilizaciones post-industriales por Turner, han influido en el trabajo teórico de diversos estudiosos del teatro que han partido del uso metafórico del concepto liminal para estudiar los procesos y creaciones artísticas, culturales e incluso sociales en la sociedad contemporánea. *Cfr.* otros estudios sobre liminalidad:

Ileana Diéguez Caballero, *Escenarios Liminales. Teatralidades, performances y Política*. Argentina, Atuel, 2007. (Biblioteca de Historia del Teatro Occidental Serie Siglo XX).

Victor W. Turner, *Liminal to liminoid, in play, flow and ritual: An essay in comparative symbology*. Rice University Studies. [en línea], <https://scholarship.rice.edu/bitstream/handle/1911/63159/article_RIP603_part4.pdf?sequence=1> Consulta: 13 de nov., 2013]

_____, “Variations on a theme of liminality”. *En Secular Ritual*, ed. Sally Falk Moore y Barbara G. Myerhof. Amsterdam, Van Gorcum, Assen, 1977. [en línea], [Consulta: 15 de noviembre, 2013]

En resumen, la celebración ritual es un espacio-tiempo sagrado, libre de estructuras sociales, en los que las sociedades, al revivir los actos y tiempos primordiales, aprenden el sentido de su existencia; por lo que al reintegrarse a la cotidianidad los participantes se encuentran desprovistos de la angustia y la incertidumbre de su existencia, pues han aprehendido las normas, valores y el significado de la realidad que viven.

Ya se ha expuesto que el mito y el ritual tienen por función otorgar sentido y estructura a la existencia de una sociedad, enseñando los valores, normas y significados que la rigen. Pero los mitos son una construcción humana y están formados de cierto tipo de ideas que tiene un funcionamiento específico y que son tan poderosas que tienen la capacidad de organizar una sociedad; estas ideas son las que configuran las ideologías.

1.2 Ideología

Para continuar, se explicará qué es una ideología y su relación con el mito. Generalmente se asocia la palabra mito al pensamiento religioso, o mágico, por tanto se cree que están en oposición al pensamiento racional o científico; sin embargo, es necesario reconceptualizar el mito y separarlo de su acepción de ficción, pues como se verá más adelante, el mito es parte fundamental de las ideologías aunque no siempre aluda a seres divinos y mágicos.

El estudio de la ideología ha sido ampliamente abarcado por diversas disciplinas y estudiosos, en principio por estudiosos de la filosofía y la política. Generalmente se tiende a relacionar inmediatamente a la ideología con la política, el poder y el dominio; sin embargo esta relación, aunque cierta, no representa la totalidad del concepto ideología. Esta discusión no encuentra cabida en la presente investigación, por lo que baste decir que es su carácter estructurante lo que compete a este estudio.

Como ya se ha mencionado anteriormente, existe cierto tipo de ideas que por sus características tienen el poder para organizar sociedades, para explicarlo se parte de la teoría de Edgar Morin¹² que afirma que la ideología es un sistema de ideas; de esta manera define la ideología no por su función en la sociedad, sino por su construcción interna.

Los sistemas de ideas son una entidad que se conforma por varios elementos: el núcleo o idea rectora, subsistemas que forman la lógica del sistema, y un dispositivo inmunológico de protección. En este dispositivo de protección se encuentra la diferencia entre los distintos tipos de sistemas, pues los puede dotar de un carácter abierto o cerrado dependiendo de su capacidad para enfrentarse a la crítica, verificación, comprobación y para admitir información nueva; de modo que los sistemas de ideas pueden ser: teóricos, doctrinales, filosóficos o ideológicos.

Todo sistema de ideas asegura su propia integridad, identidad, autonomía y perpetuación frente a lo ajeno y externo (incluida la realidad) activando alguno o varios de los siguientes mecanismos:

- el cierre sobre sí mismo, elimina todo aquello que lo desajusta para salvaguardarse – ortodoxia
- se conduce en función de sus principios y reglas y se sitúan en el terreno de la verdad – doctrinaria
- prepondera su propia coherencia lógica del sistema frente a la realidad – racionalización
- toma la idea por la realidad – idealización

Ahora bien, para Morin, la ideología es una conceptualización de la realidad social e individual del hombre que encierra un concepto del mundo y de la realidad, y genera acciones conectadas con la práctica política y social. La

12 Edgar Morin, *El método IV*. [en línea], <http://www.edgarmorin.org/descarga-libro-metodo-ii-al-iv.html> [Consulta: 11 de febrero, 2014.] pp. 132-135.

ideología, como sistema de ideas, une estrechamente hechos y valores por lo que tiene un carácter normativo, y es “fuertemente doctrinaria (todo se explica según su lógica) e idealista (todo lo real es asimilado por su idea rectora)”¹³.

Es en la idealización donde reside la relación de la ideología con el mito, cuando la idea rectora del sistema se sobre autonomiza, tomándose por independiente del mundo de las ideas, o sea por un ente real, incluso sagrado y divino, entonces los sistemas de pensamiento adquieren un carácter simbólico, mágico y mítico. Gracias a la idealización, las ideologías se autotranscendentalizan, convirtiendo los valores en mitos, adquiriendo una vida independiente y superior; por ejemplo la justicia, el orden, la libertad, el amor, la nación. Cuando estas ideas se tornan dominadoras, sacralizadas y soberanas, la ideología funciona como un mito, o sea como un paradigma o modelo que es incuestionable y que no admite explicación racional.

En suma, las ideologías, al tener como núcleo valores, son de carácter normativo, pues dictan preceptos que guían la acción del individuo; por sus características constitutivas no admiten crítica, ni comprobación, por lo que tienen un carácter totalizador que provee de estructura y sentido los hechos y acciones del individuo. En otras palabras, la ideología se diferencia del mito pues la primera corresponde a un pensamiento racional o consciente, y el segundo nace de un pensamiento simbólico o inconsciente, y se asemejan gracias al carácter idealista de la ideología que torna la idea racional en un mito.

La ideología siempre tiene una fuerza motora que procede de su fuerte carga mitológica y de su carácter político, es decir práctico en el seno de la ciudad. A partir de ahí las ideologías poseen y sojuzgan a los humanos como lo hacen los dioses. Es cierto que los humanos sacan a cambio satisfacciones psíquicas: poseen la verdad de la que están poseídos, dominan el universo por la mediación de la ideología [...] Entonces son capaces los humanos de vivir y morir por una idea.¹⁴

13 Edgar Morin, *op. cit.* p. 145.

14 Edgar Morin, *op. cit.* p. 148.

1.3 Las grandes dionisiacas.

Preámbulo de la relación actor-espectador. Modelo de estudio.

Hasta ahora se han expuesto tres conceptos que son eje en el desarrollo de esta investigación: mito, ritual e ideología. Se ha explicado que el mito, como pensamiento simbólico da estructura a la existencia del hombre al explicar el origen de las cosas y establecer normas para vida cotidiana; que el ritual es la representación por medio de la cual el mito se reafirma, divulga y evoluciona, y que el teatro es la forma evolucionada del ritual griego; y finalmente que las ideologías son construcciones de pensamiento racional que *divinizan* una idea convirtiéndola en un mito, que también establece normas para la vida cotidiana y que no necesita de un ritual para reafirmarse pues la ideología amolda la realidad a su lógica y así se reafirma.

Para concluir este capítulo se establecerá la forma en que se conjugan estos conceptos en el ritual griego, que como se ha mencionado es germen del teatro occidental. De este modo se formulará un primer esquema de la relación actor-espectador, que servirá como guía a lo largo de los siguientes capítulos. Ya se ha mencionado que el origen del teatro occidental se remonta a la antigua Grecia; según Aristóteles nace de los rituales griegos ofrecidos al dios Dionisos¹⁵.

Dionisos era principalmente el dios del vino y la vid, es por esto que personifica los ciclos de siembra y cosecha, la fertilidad de la tierra y las fuerzas misteriosas de la naturaleza. La Grecia antigua era una sociedad agrícola, la vida cotidiana y la organización socioeconómica giraban en torno a la siembra y la cosecha, siendo la vid la principal; es por esto que el culto dionisiaco era de gran importancia, pues se creía que Dionisos regía a voluntad las fuerzas de la naturaleza relacionadas con el cultivo agrícola.

El ritual dionisiaco, por su parte, al ser de tipo estacional (relacionado con los ciclos de siembra y cosecha), encierra la creencia de que el mundo necesita

¹⁵ Cf. Francisco R. Adrados, *Del teatro griego al teatro de hoy*. Sus estudios sostienen la hipótesis que el teatro griego es fruto de la evolución de diversos rituales griegos además de los dionisiacos.

ser renovado cíclicamente para mantenerse en orden, y esta renovación debía ser efectuada bajo los preceptos del mito dionisiaco. Es decir, se pensaba que al efectuar el ritual rigurosamente, Dionisos podría decidir otorgar en ciclo estacional una buena cosecha, lo cual aseguraba el orden social.

Ahora bien, ya que la organización social estaba centrada en la siembra y la cosecha y Dionisos era su personificación, el mito dionisiaco ocupaba todo el ámbito de la cultura griega. Sin embargo la religión en Grecia era politeísta por lo que así como el culto dionisiaco, existía un vasto panteón que regía diversos aspectos de la vida cotidiana y que su culto permeaba la vida cotidiana. La religión estaba íntimamente ligada a la vida civil, social, cultural y económica de la sociedad, los límites entre lo religioso y lo cívico no estaban definidos; e incluso ocupaban gran atención de los ciudadanos en el día a día. Así, las fiestas dionisiacas eran de gran relevancia en la Atenas del siglo VIII a.C. ya que ésta incluía a todos los ciudadanos, sucedía tres veces durante un año, y duraban entre seis y tres días.

La celebración de las fiestas dionisiacas, como todo ritual, creaban un espacio sin tiempo, sin jerarquías y sin norma, es decir *liminal* y por consiguiente los participantes desprovistos de toda estructura se convertían en *communitas*. Al revivir el tiempo, los hechos y a los seres sagrados el participante aprendía las certezas de su existencia, así como los valores y las normas de su sociedad, despojándose de la incertidumbre y la angustia de lo desconocido, siendo este despojo, en el momento liminal, lo que se conoce como *catarsis*.¹⁶

Sin embargo, el momento liminal, aunque está desprovisto de las estructuras cotidianas de las sociedades, tiene sus propias estructuras de organización; pues como ya se ha mencionado, un ritual es el conjunto de acciones, gestos y palabras estereotipadas, lo que sugiere formas aprendidas y repetibles. De este modo el ritual era guiado por un grupo de participantes que estaban preparados por su vocación de vida para realizar tareas específicas

16 Según Aristóteles: Purga, y liberación de las “pasiones dolorosas” como miedo, angustia, duda, ira, etc. // *El arte poética*.

durante el ritual a fin de guiar a la congregación, se trataba de sacerdotes, *tragos*¹⁷ y vírgenes sacerdotisas.

Estos guías, específicamente el sacerdote que es la máxima autoridad en el conocimiento del ritual, además de fungir como conductores, eran las personas que hacía posible la presencia del tiempo y los seres divinos, ellos era el vínculo directo entre la congregación y Dionisos. Sin embargo la participación del momento liminal era igual para todos, sacerdotes y devotos establecen durante la celebración una relación de comunión, de cohesión, ambos son partes del mismo cuerpo, distinguidos unos de los otros, por su labor durante el ritual.

Por lo anterior y si se considera que el teatro es una forma evolucionada del ritual, resulta entonces que, el actor-sacerdote y espectador-devoto se despojan de sus estructuras sociales y crean una comunión en primer lugar entre individuos y después de la *communitas* y el dios; y que a través de la representación y su participación del mito aprehenden el sentido sumo, los valores y normas de su estructura social. Ambos: actor y espectador, experimentaban la comunión y la catarsis simultáneamente. Por lo tanto la relación entre el actor-espectador es en primera instancia una relación entre individuos determinada por la comunión de carácter cohesiva, unitaria y divina.

Síntesis

Ya se han enunciado las nociones básicas para el estudio de relación actor-espectador, ya se ha demostrado cómo se conjugan y funcionan en el caso del rito griego. Ya que el teatro occidental comenzó por ser una forma ritual, contenía todas las características propias del éste, y que estaban orientadas al mismo objetivo: la transmisión y recepción del mito. Sin embargo en su evolución, el teatro comenzó a tomar formas propias más o menos apartadas de la forma original; y así aquellas características rituales inherentes se volverían optativas

17 Dentro del ritual dionisiaco, a la figura de Dionisos lo acompañaban vírgenes que transportaban cofres de oro con ofrendas, y sátiros o *tragos*, que eran un grupo de jóvenes vestidos con pieles de cabras, y que al llegar al santuario bailaban y entonaban *ditirambos* que eran cantos de adoración improvisados. // Cf. Francisco R. Adrados, *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid, Alianza, 1983.

o eventuales y comenzarían a funcionar como herramientas o mecanismos de transmisión y recepción seleccionados voluntariamente por sus realizadores.

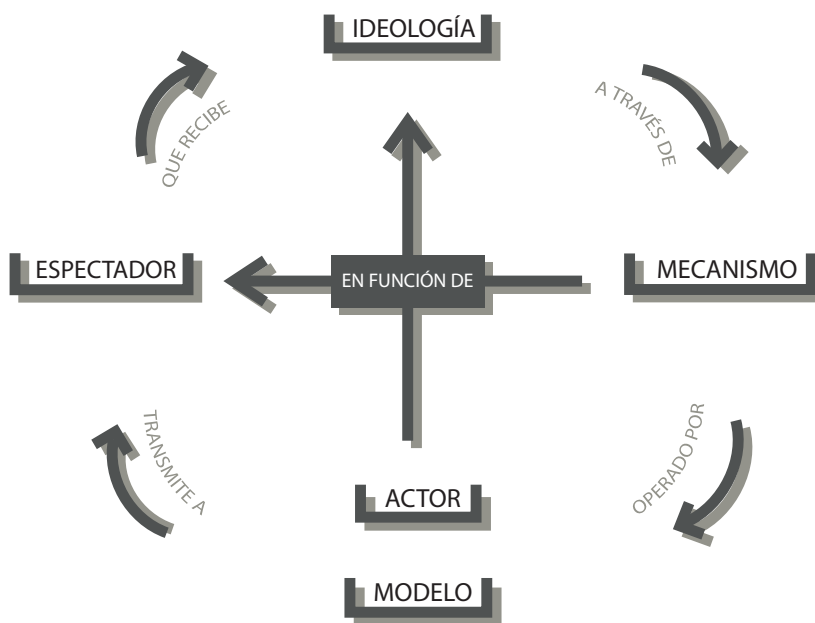
Es por esto que al inicio de este apartado se adelantó que la esencia ritual del teatro perdura en él a pesar de su constante evolución, sin embargo ahora se puede inferir cuáles son específicamente dichas características que el teatro heredó y que mantendrá a lo largo de su historia como mecanismos de transmisión y recepción.

El ritual tiene un carácter:	Ya que:
El teatro se vale de un mecanismo:	Para:
catártico	Libera de pasiones dolorosas: miedo angustia, terror, ira, duda, etc.
cohesivo	Crea <i>communitas</i> , sin jerarquías, clases sociales, roles, etc.
educativo	Transmite valores y normas, proporciona modelos de acción
empírico	Genera y transmite el conocimiento a través de la experiencia práctica
estructural	Otorga sentido y significado a la existencia y a la realidad social.
festivo	Tiene un tiempo y espacio especiales (extracotidianos)
mimético	Representa y revive a los mitos, la <i>communitas</i> se vuelve partícipe de la acción mítica

Finalmente, se enuncia a continuación el proceso de vínculo y relación entre teatro-sociedad / actor-espectador que se intenta demostrar con esta investigación:

1. La sociedad se sirve del teatro para exponer, aprender y reafirmar una ideología.
2. El teatro utiliza mecanismos (derivados del ritual) que facilitan la transmisión/recepción de la ideología.
3. El actor cumple una doble función:

- a. opera los mecanismos de transmisión
 - b. como personaje, sirve de modelo ideológico.
4. Los mecanismos de transmisión del teatro están dispuestos en función de la recepción del espectador.
 5. El espectador aprende el material ideológico expuesto en el teatro a través de la experiencia empírica.
 6. La ideología da sentido, orden y estructura a la sociedad.



Continuando con la exportación del concepto de ritual que se ha explicado anteriormente, el actor-sacerdote es la encarnación viva del dios que convive con los participantes durante la celebración, siendo así un modelo de acción y comportamiento, pero es también la máxima autoridad en la representación, tiene total dominio de las acciones y sus significados simbólicos y guía a los participantes en las acciones a realizar durante la ceremonia. Es por esto que esta investigación se centrará en analizar los mecanismos de transmisión que operan los actores asumiendo que la figura sacerdotal evolucionó junto con el ritual hasta convertirse en el actor teatral.

Capítulo 2

Teatro, fiesta y poder

En este capítulo se analizará la relación entre actor y espectador del teatro de las edades: antigua clásica que parte del siglo V a.C. cuando la civilización grecorromana se encontraba ya en la cúspide de su desarrollo; y de la medieval que comprende los siglos I d.C. al XIV d.C.¹⁸

El objetivo de este análisis será demostrar que el teatro producido en este periodo tenía como fin reafirmar la ideología que sustentaba el orden político, económico y social al ser parte de las celebraciones y festivales que los Estados ofrecían a la sociedad y que tenían este mismo objetivo.

En estos periodos, los conceptos de religión y Estado no estaban del todo diferenciados, la vida social y política estaba totalmente permeada de la práctica religiosa; de esta manera, las ideologías de estas etapas transitaban entre lo religioso y lo político indistintamente.

18 Se especifican las fuentes básicas usadas para este capítulo, las cuales serán las mismas a menos que se indique lo contrario, lo cual será especificado en las notas a pie; así mismo en el caso de citas textuales.

Francisco R. Adrados, *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid, Alianza, 1983.

_____, *Del teatro griego al teatro de hoy*. Madrid, Alianza, 1999.

Gastón Baty y René Chavance, *El arte teatral*. 3a. edición, Trad. de Juan José Arreola. México, Fondo de Cultura Económica, 1965

Silvio D'Amico, *Historia del teatro dramático*. Tomo 1. Comp. Sandro D'Amico. Trad. Baltasar Samper. Unión Tipográfica Editorial Hispano-América, México 1961.

Guillermo Díaz-Plaja, *Esquema de historia del teatro*. Diputación Provincial de Barcelona, Instituto del Teatro de la Excema, 1944.

Erika Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theater*. [archivo electrónico] Trad. al inglés de Jo Riley. Londres y Nueva York, Routledge, 2002.

K. Macgowan y W. Melnitz, *Las edades de oro del teatro*. Trad. de Carlos Villegas. México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

Cesar Oliva y Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*. Cátedra, Madrid, 1990. (Crítica y Estudios Literarios)

Glynn Wickham, *A history of the theater*. 2a. edición. Estados Unidos de América, Cambridge University Press, 1992.

Phillip Zarrilli, et. all. *Theater histories. An introduction*. .EUA y Canada, Routledge, 2006.

En este capítulo se identificarán, entonces, los elementos ideológicos de las fiestas cívico-religiosas en las que se circunscribe la producción teatral y se reconocerán las técnicas actorales y elementos teatrales que favorecen la recepción del espectador de dichos elementos ideológicos.

2.1 Teatro griego

En el caso del teatro griego, las características rituales que le dieron origen están todavía muy presentes, por lo que la relación entre actor y espectador todavía tendrá por objetivo lograr la catarsis de los espectadores simultánea a la del actor-personaje; para ello habrá de establecerse una relación actor-espectador similar a la *communitas* del ritual; sin embargo la comunión ya no es de carácter divino.

Las grandes fiestas dionisiacas del s. V a.C. ya desde su origen ritual estaban a cargo del Estado, que como se ha dicho no tiene límites claros con la religión. Estas celebraciones, además de sus fines religiosos, eran una demostración de grandeza y poderío de la ciudad de Atenas, se presentaban entonces los mejores poetas, los mejores deportistas y así las mejores obras de teatro. Las grandes dionisiacas exaltaban la supremacía de la ciudad; sin embargo el carácter sagrado estaba íntimamente ligado a esta superioridad, por un lado porque la tradición de la celebración ritual así lo exigía, y por otro, porque la superioridad de los griegos residía en su linaje divino, hijos de dioses y héroes míticos.

Ahora bien, el ritual griego al transformarse en una manifestación teatral atravesó muchas modificaciones, en principio las palabras improvisadas del ritual se transformaron en cantos litúrgicos previamente escritos, por lo que las tareas de los oficiantes se diversificaron, apareciendo así la figura de un recitador o actor que pudiera conversar con el coro y pudiera responderle preguntas a manera de diálogo. Poco después los temas se diversificaron,

añadiendo nuevas leyendas heroicas y míticas, por lo que ya no se trataba de mitos plenamente conocidos por los devotos, sino que se iban revelando durante la representación; lo que relegó progresivamente la participación de los espectadores. Más tarde fue necesaria la construcción de espacios propicios y específicos para tal efecto y que modificaron determinadamente la disposición espacial de actores y espectador y su participación en la celebración. Así, el devoto dejó de participar en la recreación de los símbolos, convirtiéndose en un espectador y su labor consistió desde entonces en observar; es decir en recibir los símbolos e interpretarlos.

Por su parte, el actor también modificó su participación. Se pueden distinguir dos planos: el primero es que sería el actor el encargado de la construcción y transmisión de símbolos y significados de los que el espectador ya no tenía previo conocimiento; y el segundo es que seguía (y seguirá) siendo el actor quién se encargue de revivir aquellos dioses y héroes sagrados a los que las tramas seguían evocando. Es importante señalar que ese “revivir” es todavía herencia ritual ya que, durante éste los participantes y sobre todo los sacerdotes eran la presencia misma de la divinidad, no se trataba de representar un papel, sino que ellos encarnaban el mito; y así mismo lo hacían los actores del teatro griego, a través de su cuerpo se expresaban las fuerzas sagradas, a través de su voz hablaban los mismo dioses.

Ahora bien, la catarsis se convirtió en el objetivo primordial del teatro; aunque es común pensar que ésta es un resultado exclusivo de la tragedia, la realidad es que comedia, drama satírico y tragedia provienen de la misma raíz ritual, y que tienen por tanto el mismo objetivo catártico. Rodríguez Adrados reconoce que la invención de la tragedia es la gran herencia griega al teatro occidental, pues selecciona como eje central de su producción el material doloroso y serio, dejando fuera las manifestaciones, satíricas, alegres y jocosas del festejo ritual. Esta división dio paso al nacimiento de los géneros, que a

pesar de sus diferencias, todos tenían la función liberadora que heredaron del ritual, buscan la “pacificación final”.¹⁹

En el caso de la tragedia, Aristóteles afirma que “no por modo de narración, sino moviendo a compasión y terror, dispone a la moderación de estas pasiones”²⁰ que son por sí mismas dolorosas. Por lo tanto la representación teatral debía concentrarse en lograr en el espectador “compasión del que padece no mereciéndolo; [y] el miedo es de ver el infortunio de un semejante”²¹ para lograr la catarsis.

Es decir, para lograr la catarsis en el espectador la tragedia debía lograr la comunión de los espectadores con el actor-personaje por medio de la compasión y el terror ya expresados en la fábula, como resultado actor y espectador experimentaban simultáneamente la catarsis. Y así mismo en la comedia, que si bien, no por vía del terror, sino que expresando el sinsentido de la vida humana, el espectador se identifica con el personaje, logrando así la comunión y catarsis.

La compasión de la que habla Aristóteles, entendida ésta en su traducción etimológica es literalmente: sufrir juntos, es la participación y el entendimiento del estado emocional del otro, lo que requiere del espectador un proceso de identificación, lo cual quiere decir que logra reconocerse a sí mismo en el otro y viceversa.

Para conseguir que el espectador se identifique con el personaje, el actor debía encarnar el personaje que representaba y valerse de ciertas herramientas; de nuevo Aristóteles nos dice que “para conmover los afectos; a saber: la compasión, el temor o la ira y otros semejantes [...] hay cierta especie de doctrina, la cual regula los gestos de la pronunciación, y se ha de aprender de la farsa y del que posea primor de este arte”;²² así cómo imitar las “costumbres”

19 Francisco R. Adrados, *Del teatro griego al teatro de hoy*. p. 92.

20 Aristóteles, *Arte poética*. p. 39.

21 *Ibidem*. p. 50.

22 Aristóteles, *op. cit.* p. 62.

de los personajes, pues ellas determinan las acciones de los hombres y por ellas se les puede (re)conocer. Cabe señalar que la acción de imitar a la que se refiere Aristóteles, proviene del vocablo *mímesis* y se refiere a la acción de mimetizarse: fundirse con el otro. Como ya se ha señalado anteriormente, la *mímesis* en el actor es el proceso mediante el cual “revive” a los dioses y héroes; por lo tanto con “imitar las costumbres”, se refiere a mimetizarse con los comportamientos habituales del personaje que conforman su carácter, o sea, con la ética del personaje.

En estos fragmentos sobre “imitar las costumbres” que menciona Aristóteles, se pueden observar claramente elementos ideológicos que el teatro griego se encargaba de transmitir: Lo que hace el hombre determina quién es. Además, se puede deducir que los dramaturgos griegos al retratar a estos personajes ya estaban determinando una postura ética frente a las acciones que realizaría el personaje, de modo que el texto dramático mismo retrataba la ideología imperante en su sociedad. Es de nuevo Aristóteles que confirma esta hipótesis al afirmar que “la tragedia es imitación, no tanto de los hombres cuanto de los hechos y de la vida, y de la aventura, y desventura; y la felicidad consiste en acción”²³

Dichos elementos ideológicos expuestos en la trama y en el personaje, no eran únicamente retrato de la realidad de la sociedad, sino que además, al ser representados frente a ella, los espectadores la reaprendían y reafirmaban. De modo que el actor, quien como ya se ha mencionado es el encargado de construir los símbolos y transmitirlos al espectador, debía volverse él mismo en un símbolo de esta ideología. En otras palabras: el actor debía construir sobre sí mismo (su cuerpo, su voz, sus acciones, y costumbres) los signos del personaje que es una representación ideológica; y además debían ser tan claros y concretos de modo que el espectador pudiera descifrarlos fácilmente.

23 *Ibidem.* p. 40.

Un ejemplo claro de estos signos dispuestos para el espectador es el uso de máscaras, cada una era totalmente distinta de las otras, estaban individualizadas y la aparición de un actor con alguna máscara era suficiente para que el espectador reconociera al personaje que se representaba, y ya que un actor podía representar dos o más en la misma obra; sin embargo al tener el rostro tapado, el cuerpo del actor era entonces el que denotaba los estados anímicos del personaje a través de posturas y gestos estereotipados, así como de inflexiones vocales y tonales. Por otro lado el uso de la máscara, por su propiedad esencial, tenía también un trasfondo mimético, es decir, el actor al ponerse la máscara dejaba de ser él, para *ser otro* (el personaje).

Además de las técnicas actorales anteriores, había otros elementos que facilitaban la transmisión y recepción del mensaje de las obras, el más evidente es el coro. Su presencia en el teatro griego no era únicamente un rasgo ritual que perduró, sino que tenía por función facilitar en el espectador la compasión y entendimiento de la trama, así como reafirmar las lecciones morales que se desprendían de la representación. El coro, al no tener una participación dentro del desarrollo de la trama, servía como una vía de comunicación muy efectiva al explicar los sentimientos, o acciones que el espectador podría no ver o captar; así, el coro hacía preguntas, se lamentaba, narraba lo que sucedía en la escena para el espectador, o exponía juicios de valor sobre lo representado. De este modo, reafirmaban una postura ética o moral frente a los hechos representados, otorgando así al espectador una guía de valores ideológicos que pudiera aprender y/o reafirmar.

En suma, las características del ritual se conservan en el teatro griego con ligeros cambios; sin embargo es el carácter cohesivo el que sufre una mayor modificación, esto se debe principalmente a la nueva frontera entre actor y espectador; esta frontera se presenta en principio en la disposición espacial, en el cambio de tareas en la participación activa del espectador y la suma de nuevas tareas para el actor.

El teatro griego convirtió la catarsis en su principal objetivo: liberar de las pasiones angustiosas; para ello se valía del proceso de identificación. El actor, que será ahora responsable de transmitir y construir los signos que recibirá/decodificará el espectador, debía valerse de gestos corporales y vocales específicos que denotaran los estados emocionales del personaje. Ahora bien, para alcanzar la catarsis del espectador había que generar una comunión que sería resultado de la identificación, esta comunión ya no era general como en el ritual, sino que era de uno a uno entre espectador y actor; la comunión entre los espectadores se modificó pues la gradería seguía unificándolos, sin embargo la comunión emocional y espiritual era directamente con el personaje/actor, de ésta manera la relación actor-espectador perdió un poco de divinidad. Las palabras de Adrados ilustran esta nueva relación:

Pero al final, desde la acción ritual se llega al Teatro, y en éste el pueblo no es actor sino espectador. Espectador interesado, ciertamente, arrastrado por la fuerza de la mimesis que le lleva a identificarse con los que lloran o ríen en la orquesta; y espectador beneficiado por la representación en la medida en que ésta conserva aún un valor sacral [sic]. Pero espectador en definitiva: el Teatro lo ejecutan profesionales.²⁴

2.2 Teatro romano

El teatro romano heredó la forma teatral de Grecia, sin embargo, por las condiciones territoriales y políticas de Roma, la religión no era un punto de encuentro entre los ciudadanos; así que el teatro perdió su trasfondo divino, por lo que la relación entre el actor y el espectador tenía por objetivo el divertimento, exaltando su carácter festivo.

La sociedad romana era heterogénea, estaba compuesta por muchas culturas, fruto de la expansión militar. La religión (o las religiones), aunque con gran peso en la vida cotidiana, no tenía injerencia en los asuntos de estado;

²⁴ Francisco R. Adrados, *Fiesta, comedia y tragedia*. p. 550.

lo único que unía a estas personas que habitaban un territorio amplísimo, herederos de culturas, linajes, lenguajes, y pasados todos diversos, era su sentido patriótico, asumirse ciudadanos romanos. La identidad romana residía en la superioridad de su ejército y en el poder de sus gobernantes. Así, a diferencia de los griegos que encontraban el sentido a su estructura social en los mitos de su religión; los romanos la encontraban en las victorias bélicas, ahí era donde encontraban la comunión.

Es por esto que el teatro romano no pudo seguir las formas de la tragedia griega heredada, pues resultaban vacía al no comprender enteramente la esencia religiosa que los griegos les habían heredado; no así la comedia, que por su esencia alegre y satírica se acercaba más al fondo más bien festivo y de entretenimiento que gustaba a los romanos.

La cultura romana daba un lugar preponderante al *otium*, literalmente el ocio, que según Maximiliano Korstanje “era concebido como un práctico lapso de descanso, placer y ostentación”,²⁵ en este periodo se organizaban en la urbe fiestas, desfiles y los *ludi*, que eran celebraciones en donde se presentaban principalmente juegos deportivos, y poco después se incluirían dentro de las festividades representaciones teatrales, luchas en la arena y el circo; eran celebraciones cívicas similares en tamaño e importancia social a las grandes dionisiacas.

Según Macgowan y Melnitz, el motivo que alentaba estas celebraciones, gratuitas para el público, “era semejante al de *panem et circenses*, con los cuales la clase dirigente vertía y aplacaba al proletariado”.²⁶ Acorde con ellos, Maximiliano Korstanje explica:

25 Maximiliano Korstanje, “El otium romano: el placer como un mecanismo de control social.” en *Ciencia UANL*, año/vol. XII núm.1. Enero – Marzo 2009 pp. 6-10. Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2009. [en línea]. <<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/402/40212102.pdf>>. [Consulta: 15 de marzo, 2012.] p. 7.

26 K. Macgowan y W. Melnitz, *Las edades de oro del teatro*. p. 20.

El ocio y sus prácticas conformaban toda una industria que no sólo tenía como objetivo el entretenimiento del pueblo romano, sino el mantenimiento ideológico de la romanización. La lucha en las arenas y la consecución de los diferentes deportes expresaban y reflejaban la superioridad romana en el manejo tecnológico de la época.²⁷

El público romano era difícil de cautivar por dos razones, principalmente porque no todos los espectadores entendían en latín, y siempre estaban sedientos de espectacularidad, esperaban ser divertidos, y querían encontrar un espectáculo que cumpliera con sus expectativas de entretenimiento.

Para el momento en el que Roma conoce el teatro griego, ya había manifestaciones teatrales en la población romana, eran espectáculos improvisados de tipo cómico; de este modo, cuando se importan los modelos griegos, la comedia fue el género con mejor aceptación y que logró un desarrollo más o menos prolífico. Las razones las expone Silvio D'Amico:

El apego de los latinos a lo real y concreto, su aptitud para conquistar y para realizar les hacen desdeñar los sueños y las fantasías, les inducen a reírse de los ilusos y los haraganes (entre los cuales, durante siglos, ponen a los poetas). Por esto, al principio, el romano no conoce más espectáculo teatral que el cómico muy tosco y para la plebe, que llega del campo.²⁸

Sin embargo, aparte de la emulación de la comedia griega, el teatro romano crea un espectáculo capaz de satisfacer a su público: la pantomima.²⁹ Estos espectáculos eran totalmente expresivos: un actor se limitaba a cantar la

27 Maximiliano Korstanje, *op. cit.* p. 10.

28 Silvio D'Amico, *Historia del teatro dramático*. T. 1, pp. 92-93.

29 Maurice Lever, en *Historia de la mima*, atribuye Livio Andrónico el nacimiento de la pantomima. en *Máscara*. Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología. Año 3, núms 13- 14. México, Escenología, abril-julio, 1993. p. 10.

trama mientras que otro lo escenificaba gestualmente valiéndose únicamente de la expresión corporal y gestual; estos espectáculos tenían por objetivo imitar la vida tan perfectamente que no hubiera necesidad de palabras para que el espectador entendiera perfectamente la trama y los sentimientos de los personajes.

Explica Maurice Lever: “la expresión corporal ocupaba el primer lugar. Privado de la palabra, es únicamente por las actitudes, los gestos y los juegos de fisonomía que el actor podía hacerse entender”.³⁰ Y esta técnica era más bien imprescindible, pues al igual que los actores griegos, los mimos llevaban enormes máscaras que tenían una expresión ya estereotipada para cada personaje, debían actuar a todos los personajes de la trama sin cambiar de vestuario y sugerir la presencia de su interlocutor; todo el espectáculo estaba creado para el espectador, sin importar su dialecto, clase social, género, ocupación, etc., y esto era vital considerando la heterogeneidad de la sociedad latina.

Por lo anterior, y sumando el ejemplo de gladiadores, malabaristas, contorsionistas, deportistas, amaestradores de animales, etc. se deduce que el espectador romano necesitaba *ver* por encima de entender, por lo tanto los espectáculos, incluidos el teatro y la pantomima se servían del virtuosismo para captar la atención y el gusto del público. Así, el actor además de poseer una técnica perfecta, debía poseer un cuerpo digno de la observación, así lo dice Lever: “[...] un cuerpo ágil y vigoroso, de proporciones armoniosas y atractivas, si era posible, de porte elegante. [...] El populacho (la plebe) no vacilaba en hacer sufrir una afrenta al desgraciado que no correspondiera con estas normas”.³¹

En concreto, el teatro romano tenía por principal objetivo el de entretener al espectador, lo que exaltaba su carácter festivo. De este modo casi todas las manifestaciones lúdicas provenían de la tradición festiva y popular, con escasas

30 *Ibidem.* p. 13.

31 *Ibidem.* p. 15.

excepciones, a diferencia del caso griego que mantuvo siempre una estrecha relación con la práctica erudita.

Para lograr el entretenimiento de una población radicalmente heterogénea, el teatro romano se valía del virtuosismo y la espectacularidad mediante los cuales el espectador aprendía los valores de la sociedad romana que residen en la supremacía militar de la civilización. Así, la necesidad de un actor virtuoso, experto en una técnica precisa, como lo era el mimo, llevó incluso a la fundación de las primeras escuelas de profesionalización, las escuelas de pantomima.³²

Finalmente, cabe resaltar que la relación actor-espectador tenía como objetivo primordial el divertimento; sin embargo el carácter cohesivo del teatro se trasladó de nuevo a la gradería, en donde los espectadores se enardecían, conmovían, o burlaban como una sola entidad.

2.3 Teatro medieval

El teatro medieval, así como en el teatro griego, está en relación directa con el mito y el ritual. Sin embargo, la relación entre el actor y el espectador no retorna a la comunión, debido a que la nueva forma teatral evitó los momentos desestructurantes y liminales de la celebración, por lo que la relación actor-espectadores era primordialmente adoctrinadora.

Durante la Edad Media, la Iglesia católica se convirtió en la institución que determinó las relaciones entre los reinos de Europa, los grupos sociales y los individuos, influyendo en todos los aspectos de la vida cotidiana. La expansión del cristianismo definió el rumbo del teatro occidental. Los espectáculos violentos, vulgares, y grotescos resultado del carácter festivo del teatro romano y que además invocaba a los falsos dioses paganos, escandalizaron a los nuevos padres de la Iglesia y fue prohibida toda manifestación teatral; pero fue justamente la Iglesia Cristiana quien se encargó de retomarlo y continuarlo.

³² Maurice Lever, *op. cit.* p. 15.

Silvio D'Amico atribuye el resurgimiento del teatro a las reformas de los ritos de la Iglesia Cristiana conocida como liturgia romana:

En el siglo VIII Carlomagno, para obedecer al papa Adriano, ordenó que [la liturgia romana] fuese adoptada en todas las iglesias del Imperio. Desde la ciudad pontificia se enviaron a la Galia y hasta la Britania cantores romanos para enseñar los ritos litúrgicos de Roma a los sacerdotes de los otros países.³³

La liturgia romana establecía una serie de ritos para la celebración de las ceremonias cristianas, y “en las vigilijs nocturnas que precedían con cantos y plegarias el alba pascual, el pueblo recogido en la basílica vaticana empezó a pedir al rito un representación material de los acontecimientos, evocados o invocados.”³⁴ Este es precisamente el momento en el que nace el drama cristiano.

El objetivo de teatralizar los *misterios* de la fe cristiana era facilitar a los feligreses, analfabetos en su mayoría, la aprehensión de la religión, los espectadores adoptan las representaciones teatrales como un espacio en el que pueden entender y aprender del mundo en el que viven. Es así como las representaciones teatrales reafirmaban la estructura de la sociedad, la autoridad y el nivel supremo de la fe y de sus representantes en la tierra (Papas, sacerdotes, clérigos), así como la autoridad de los monarcas que eran designados por Dios mismo. Es así que con el teatro, los feligreses aceptaban su lugar convencidos de la legitimidad de la estructura social del mundo en el que vivían.

Los actores al inicio eran exclusivamente los sacerdotes, pero durante la evolución del teatro cristiano, los feligreses comenzaron a tomar un rol mucho más activo actuando en las representaciones. Aunque la participación de las mujeres estaba prohibida, los hombres comenzaron a ser parte del cuerpo actoral

33 Silvio D'Amico, *op. cit.* p. 134.

34 Silvio D'Amico, *op. cit.* p. 136.

de los dramas. Con el tiempo comenzaron a formar compañías de actores, nunca profesionales y sin afán de lucro; participaban en las representaciones como un servicio a la Iglesia y a su comunidad. Sin embargo, la concepción del actor en la Edad Media tenía cierta naturaleza mágica, se pensaba que los actores al representar algún papel eran poseídos por el espíritu del personaje. Silvio D'Amico transcribe esta creencia con las hipotéticas palabras de los padres de la iglesia:

Haced que el hombre, que el actor, en vez de someterse a los espíritus de un arte criminosos y lujurioso, se ofrezca a los de un arte cristiano; haced que no represente más númenes lascivos y héroes corrompidos, sino ángeles, santos, apóstoles, mujeres piadosas en el Sepulcro, a la misma María, al mismo Cristo: ya no estará endemoniado; será santificado, divinizado. Su función volverá a ser sacerdotal. De la idolatría pasará a la embriaguez mística de la verdadera religión; del rito diabólico al del Dios verdadero.³⁵

A pesar de que el actor medieval no fuera profesional del teatro, su actividad dentro de las representaciones responde a las necesidades del espectador; conocen la importancia de que el espectador entienda, escuche, preste atención, e incluso que se divierta. Esta necesidad de involucrar al espectador es mucho más clara si se toma en cuenta que los escenarios medievales eran tan extensos que una escena que sucedía en un extremo del tablado no podría ser captada por los espectadores que se encontraran al extremo opuesto. De esta manera, se prestaba mayor atención a realizar acciones escénicas, claras y concretas que el espectador pueda ver y entender sin necesidad de escuchar plenamente las palabras.

35 Silvio D'Amico, *op. cit.* p. 126.

Por otra parte, con el drama cristiano, el teatro se vuelve una práctica erudita; ya que era producida por los integrantes de la Iglesia, que era quienes poseían el conocimiento en exclusiva. De esta manera el teatro funge como una herramienta expresamente educativa sobre la fe cristiana, teniendo como objetivo la propagación de la doctrina religiosa.

Sin embargo, el drama litúrgico no era la única manifestación teatral en la Edad Media, la herencia festiva de los espectáculos romanos sería conservada por los juglares que se presentaban ante la multitud en las calles e incluso en salones cortesanos y palaciegos. Los juglares cantaban, bailaban, hacían malabares, amaestaban animales, recitaban, componían, continuaron con el desarrollo de la pantomima, las acrobacias, etc., y constituirían en sí mismos una especie de medio de comunicación medieval llevando las noticias de un lado a otro. Así, el juglar se encargaría de hacer renacer un teatro profano al mantener una estrecha relación con la espectacularidad romana y de las fiestas populares cristianas.

Lo anterior no quiere decir que las representaciones cristianas estuvieran desprovistas de elementos festivos, al contrario, seguían conteniendo un tiempo y lugar extracotidianos, eran en efecto celebraciones religiosas. Fue el carácter desestructurante de la *communitas* la que se desterró del teatro: los espectadores no dejaban su condición social, las representaciones no proveían un estado liminal; ya que en un inicio fue esa característica lo que llevó a la Iglesia a prohibir el teatro, de modo que el drama cristiano renace ya desprovista de la *communitas*. Sin embargo, las representaciones juglarescas son una manifestación de la *communitas*; pues en principio, el juglar era un ente marginal ya que no pertenecía a ninguna clase social, no vivía en ningún lugar, estaba desposeído de atributos estructurantes y jerarquizantes; y es gracias a esta condición que se le permiten juicios agudos y crítica sobre ésta.³⁶

36 Victor Turner, *op. cit.* "Peligro místico y poderes de los débiles" pp. 115-117. // Estas figuras [los bufones...] parecen simbolizar los valores de la *communitas* en contraposición al poder coercitivo de los máximos representantes del poder político.

El juglar, al ser descendiente del actor romano también posee plenamente la técnica estricta y el virtuosismo en lo que presenta, de este modo, un juglar debía dominar distintas técnicas de entretenimiento, algunos cantaban y hacían malabarismo, otros amaestraban animales y contaban historias o recitaban poemas; sin embargo, aunque su actividad no estaba institucionalizada y no se les conocía como profesionales que han aprendido un oficio; debían ser maestros en su arte para poder ganarse el pan, su vida dependía de la calidad de su espectáculo.

Recapitulando, durante la Edad Media coexisten dos tipos de teatro procedentes de distintas herencias: el drama litúrgico surgido del ritual cristiano y el juglaresco, heredero directo de los espectáculos romanos.

El drama litúrgico o teatro cristiano, cuyo objetivo es educativo, surge del ritual cristiano y mantiene una conexión directa con el mito que lo fundamenta. De esta manera es también la herramienta de la clase gobernante para enseñar sobre la fe y la vida a partir del modelo máximo de existencia: Cristo. El espectáculo juglaresco no tenía otro objetivo que el de entretener y divertir demostrando técnica y virtuosismo.

Es así como la relación entre el espectador en el teatro medieval se encuentra escindida; por un lado, la representación del drama cristiano no presenta las condiciones desestructurantes para crear comunión, pues es durante las celebraciones de la liturgia y la misa (el ritual) en donde lo genera. De esta manera en estas representaciones el espectador se relaciona directamente con el mito en un proceso interno espiritual y racional, pues el objetivo es que aprenda conceptos de la religión cristiana, más no celebrar los rituales cristianos en el teatro. Por otro lado, en las representaciones juglarescas, el espectador asiste al divertimento, a presenciar el virtuosismo del actor; y aunque tampoco están presentes en este espectáculo las condiciones necesarias para la comunión del público, los espectadores presencian la manifestación de la *communitas* encarnada en el juglar que es un ente marginal, ajeno a la sociedad y que por ello le es permitido exponer los vicios y virtudes del sistema estructurante.

Conclusiones del capítulo

Hasta ahora se han expuesto tres periodos del teatro occidental: El teatro griego, romano y medieval. En los tres casos el teatro es parte de las herramientas que la clase política dirigente utiliza como una vía para transmitir y reafirmar sus respectivas ideologías, y formaba parte de una serie de celebraciones cívico-religiosas que incluían a toda la sociedad, lo que es una de las características más importantes de estos periodos, pues eran eventos importantes en todos los niveles de las estructuras sociales, desde el político, hasta el familiar.

En el caso griego, se puede observar la ideología eran una demostración de grandeza y poderío de la ciudad de Atenas, exaltaban la supremacía de la ciudad, la superioridad de los griegos residía en su linaje divino, hijos de dioses y héroes míticos. Todavía hay una clara relación entre la existencia y su justificación a través del mito religioso. De modo que el teatro al buscar imitar las acciones de los hombres, también los educaba de modo que debieran imitar a los héroes míticos en sus acciones, es decir en sus valores morales, castigando al necio, imprudente o prepotente, y premiando al ético y honorable.

El teatro romano, al igual que el griego era también una demostración de grandeza y supremacía del imperio romano; sin embargo a diferencia del linaje divino del que se enorgullece el teatro griego, el romano se enorgullece de su fuerza y poder – incluido el cuerpo y la destreza física; esto se reafirma en el hecho de que la sociedad romana era bastante heterogénea y no compartían el mismo pasado cultural y genético, sin embargo todos eran parte de una sociedad política y militarmente superior. El teatro romano aunque pareciera superficial y simple, reafirmaba la idea de burlarse del tonto y desafortunado, demostrando fuerza y poderío.

En el caso medieval, es muy clara la intención educativa y dogmática del teatro cristiano, en el que el espectador aprendía la fe, que similarmente al teatro griego, pretendía dar orden a la vida social; pero no pretendía imitar o semejarse con los objetivos de su celebración ritual. Sin embargo es interesante

observar la figura del juglar, que más tarde será de gran importancia para la historia del teatro occidental, pues a través de su arte se abría un espacio para la crítica de los sistemas sociales, políticos, religiosos, familiares, etc.

Finalmente, en los tres casos se puede observar las modificaciones que sufrió la *communitas*. Comenzando por su nueva disposición espacial, la *communitas* sucedía en la gradería, los espectadores se hacían una sola entidad desde que toda la sociedad participaba de las celebraciones de los Estados, hasta que presenciaban y opinaban juntos sobre lo que sucedía en escena. Por otra parte la comunión que durante el ritual griego se establecía entre la *communitas* y los dioses, se desdibujó, ya que al existir la separación espacial entre actores y espectadores se imposibilita una relación sin jerarquía y sin estructuras, y además diferencia los roles que juegan durante la representación, siendo los actores quienes tienen la labor de construir y transmitir los símbolos pues son la encarnación de la ideología, y los espectadores, que reciben y decodifican los símbolos, aprendiendo los valores que se les transmiten.

Capítulo 3

Teatro, negocio y Estado

En este capítulo se analizará la relación actor – espectador en el teatro de la Edad Moderna, comprendida entre los siglos XV y XIX para identificar los elementos ideológicos que impulsaron la institucionalización del teatro por parte de los Estados y se reconocerán las técnicas actorales y elementos teatrales que favorecen la recepción del espectador de dichos elementos ideológicos.³⁷ Para comenzar habrá que entender la nueva configuración social del mundo occidental, ya que ésta determinó la forma de concebir el mundo y la existencia humana, y ésta, a su vez, las formas de producción teatral de la época. Como ya se ha señalado en el capítulo anterior, el teatro es una herramienta de propagación ideológica de las clases dirigentes y que transmite los valores y normas de la sociedad que lo genera; así mientras la ideología de las sociedades se transforma, el teatro se adapta a ésta y las nuevas necesidades que presenta.

En la Edad Moderna se pueden observar numerosos acontecimientos que fueron transformando la cosmovisión occidental, enalteciendo principalmente los valores del progreso, la comunicación y la razón:

1.- En primer lugar se encuentra la configuración político-económica, pues los feudos medievales se convierten en estados-nación que se esmeran por lograr la superioridad económica, territorial, y cultural sobre el resto del mundo. De esta manera se va gestando durante la época el concepto del nacionalismo, que conjunta: el territorio, el lenguaje, la historia, la identidad cultural (incluida

37 Se especifican las fuentes básicas usadas para este capítulo, las cuales serán las mismas a menos que se indique lo contrario, lo cual será especificado en las notas a pie; así mismo en el caso de citas textuales. Allardyce Nicoll, *Historia del Teatro Mundial, desde Esquilo a Anouilh*. Trad. Juan Martín Ruíz-Werner. Madrid, Aguilar, 1964.

Gastón Baty y René Chavance, *El arte teatral*.

Erika Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theater*.

K. Macgowan y W. Melnitz, *Las edades de oro del teatro*.

César Oliva y Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*.

Glynne Wickham, *A history of the theater*.

Phillip Zarrilli, *Theater histories. An introduction*.

la religión), la soberanía y sobre todo la supremacía de una nación y celebra su singularidad. Este nacionalismo propicia que el Estado se encargue del desarrollo artístico y cultural; es por esto que surgen las corrientes artísticas y estéticas como fruto de la competencia internacional, cada Estado propiciaba y patrocinaba las innovaciones en este ámbito. Como se ha visto en el capítulo anterior, a partir de la Edad Media conviven dos tipos de teatro: Por un lado está el teatro patrocinado por la clase dirigente, al que se llamará teatro aristocrático o teatro oficial. En la Edad Media concernía sólo a los clérigos letrados, pero a partir de la Edad Moderna continuará esta tradición erudita, siendo materia de los estudiosos principalmente en las universidades; sin embargo, la clase dirigente acogerá el conocimiento bajo su mecenazgo y supervisión. Y por otro lado se encuentra el teatro hecho por el pueblo y para el pueblo, a la que se le nombrarán teatro popular.

2.- Otro de los acontecimientos que marcaron la transformación moderna fue el Renacimiento que estaba fundamentado en el Humanismo que tenía al hombre y su razón como medida de todas las cosas, por lo que el hombre se convirtió en el valor supremo; explica Nicoll: “[El hombre y ...] su razón comienza a erigirse, frecuentemente contra la teología, en fuente y origen de la verdad y, por consiguiente la razón humana y no la teología es la que va a recibir la misión de hacer o configurar el mundo y la sociedad”.³⁸ Aunado a lo anterior, se suman el descubrimiento, la traducción y la difusión de los manuscritos clásicos que produjeron en los artistas renacentistas la necesidad de retomar las formas y estructuras que habían sido desconocidas hasta entonces. La combinación de estos tres elementos – el espíritu humanista, la influencia clásica y la tradición erudita medieval- constituirían las bases sobre las que se cimentó el Renacimiento.

3.- Finalmente, el desarrollo tecnológico e industrial contribuyó enormemente a transformar la cosmovisión occidental moderna. En el siglo XV con el invento de la imprenta comenzó lo que ahora se conoce como

38 Allardyce Nicoll, *op. cit.* p. 146.

globalización. El intercambio de información se hizo más sencillo y frecuente, por lo que los avances científicos, tecnológicos y artísticos eran rápidamente conocidos y adaptados por todo el mundo. De esta manera, y gracias a que el conocimiento ya no era exclusivo de algunos privilegiados, las innovaciones estéticas y artísticas podían ser conocidas en lugares distantes rápidamente, fomentando un crecimiento artístico y cultural mucho más prolífico, obligando a las diversas disciplinas, y particularmente al teatro, a estructurar sus elementos, métodos y producción, es decir a institucionalizarse.

3.1 Teatro del Renacimiento Italiano

La gloria del teatro renacentista italiano se manifestó principalmente en el teatro popular, que siguiendo con la tradición juglaresca retomó los temas cómicos, la parte festiva, alegre y burlesca de la vida humana. En este sentido, el teatro popular italiano del Renacimiento tiene por objetivo lograr la catarsis del espectador a través de la exposición del sinsentido de la vida, y de este modo la relación entre actor y espectador retorna al divertimento y la burla.

A pesar de que el arte renacentista italiano es considerado como uno de los más prolíficos a lo largo de la historia, el teatro no lograría sumarse por completo al éxito de las otras disciplinas. La razón parece ser precisamente una de las características que impulsaría al movimiento renacentista. El apego a las estructuras del drama clásico por parte de los autores italianos, restringió su libertad y creatividad para producir textos que reflejaran la cosmovisión de la Italia renacentista, lo que propició que el público no generara un interés suficiente para llenar los teatros.

La falta de éxito del teatro aristocrático y erudito en tratar temas y estilos del gusto del público italiano determinó la creación de la ópera, espectáculo que cautivó a las audiencias. Haciendo uso de los nuevos teatros, de las innovaciones de los decorados y de la inclusión de la música en los espectáculos teatrales, la ópera se convertiría en el espectáculo más popular de Italia, obteniendo la apreciación y aceptación del público aristocrático y erudito; y en una fase más

tardía también de las clases menos favorecidas. Sin embargo la ópera no es materia de estudio de este trabajo, ya que no se puede considerar teatro por sus características constitutivas, de esta manera es suficiente con mencionar su nacimiento.

Pero a pesar de la aridez en el terreno del teatro aristocrático; en la Italia renacentista, el desarrollo y evolución de las formas teatrales callejeras cómicas y juglarescas dieron paso a una forma teatral independiente capaz de satisfacer las necesidades del espectador: la *commedia dell' arte*. Fruto de la evolución y mezcla de los recursos escénicos y actorales de los que se valían los juglares medievales, los bufones de las cortes, los cantos profanos de taberna, las farsas medievales y la fiesta del carnaval, la *commedia dell' arte* fue una de las manifestaciones artísticas más importantes de la historia y que influenciaría el teatro occidental todavía hasta el siglo XXI.

Los espectáculos de la *commedia dell' arte* eran representaciones al aire libre que tenían por objetivo divertir y provocar risa en la audiencia, haciendo uso de pantomima, acrobacia, malabares, ilusionismo, juegos retóricos, equívocos, etc. Estas representaciones obtienen popularidad y éxito gracias al estilo y temas tratados, que surgen de la realidad social de las provincias italianas y de la necesidad de hacer crítica social y política; así como de la representación de todos los estratos sociales que se veían identificados en escena.³⁹ En otras palabras su objetivo era lograr la catarsis del espectador a través de la burla y sátira de la configuración social de los estados italianos.

Preciado apunta que cada uno de los personajes eran representantes de una clase social: los sirvientes, los amos y los jóvenes; en conjunto presentan el reflejo de la sociedad italiana de la época. De esta manera las representaciones incluían, dentro del desarrollo de la comedia, una crítica y burla a las clases altas, siendo los amos engañados y escarmentados. Por otra parte, la improvisación y el carácter satírico de las representaciones dejaban lugar para incluir la burla y crítica sobre los acontecimientos sociales y políticos del momento.

³⁹ Juan Felipe Preciado, *La actuación dramática creativa. La commedia dell' arte*. t.II. México, Noriega Limusa, 1990. p. 58.

La burla y sátira a las clases altas representaban los deseos inconfesables -socialmente- de los espectadores de la *commedia dell' arte*: aleccionar y engañar a los señores de clase alta, producto de la insatisfacción de la configuración social. Es así como en la *commedia dell' arte* aparecen las características resultantes del carácter educativo del teatro que transmite los valores y normas de la sociedad presentando un mundo al revés, y que a través de la burla y el escarnio logran la liberación de la angustia de los espectadores, es decir, logran la catarsis a través de la risa.

Conseguir este objetivo, no era sencillo, hacía falta maestría, conocimiento y destreza en la ejecución. Es así como los actores de la *commedia dell' arte* inician la profesionalización, convirtiendo el teatro en un oficio que se aprende, se elige o se hereda. A diferencia del teatro medieval en que el cual quien representa es un voluntario, los actores de este tipo de arte teatral son profesionales que se dedican al teatro como forma de vida, e implementan disciplina y rigurosidad tanto en el aprendizaje como en las representaciones y la interpretación de personajes.

Estos actores poseían una rigurosa disciplina y un alto grado de excelencia técnica en la ejecución artística, debían estar preparados en acrobacia, danza, canto, música, pantomima, etc., incluso la expresión vocal y corporal de los actores era extraordinario y muy estilizado, aun cuando se tratara de escenas dialogadas.⁴⁰ A pesar de ser provenientes de las clases bajas, estos actores se convertían en verdaderos profesionales al aprender y perfeccionar su arte continuamente.

Uno de los elementos que obligó a los actores a prepararse tan rigurosamente fue el uso de la media máscara. Ya se ha mencionado que los personajes de la *commedia dell' arte* representaban un estrato social específico, pero representaban también un estereotipo de los individuos que conformaban la sociedad. De esta manera cada personaje tenía en principio una *máscara corporal* inalterable; en todas las representaciones los actores aplicaban los

40 Juan Felipe Preciado, *op. cit.* p. 47.

mismos patrones de actitud, timbre de voz, forma de hablar, actitudes corporales, formas de moverse y de reaccionar de un determinado personaje; y aunado a esto, algunos de los personajes hacían uso también de media máscara facial que dejaba la boca y mandíbula inferior descubiertas.

El uso de la media máscara cumplía dos propósitos básicos: permitir al comediante la expresión oral, fácil, ágil y nítida; y reproducir de manera estilizada, lo más fielmente posible el rostro arquetipo de la persona que había inspirado la creación del personaje de modo que el espectador pudiera reconocer inmediatamente al personaje ficticio y a su referente social.

En el apartado dedicado al teatro griego se habló sobre el uso de la máscara y de su efecto sobre el actor; de igual modo que para los griegos, los actores de la *commedia dell'arte* al usar la máscara se convertían en el *otro*, sin embargo en este caso también sirve para distinguirse del personaje: los vicios y defectos del personaje no son los del actor.

De la misma manera que para el actor, la presencia de la máscara sirve al espectador para *negarse*,⁴¹ es decir: el espectador reconoce en el espectáculo a los personajes que repudia, y también a aquellos que lo representan a él (al espectador) y que exhiben sus deseos ocultos y sus propios vicios y defectos, así que aunque los reconoce e identifica, tampoco puede aceptarlos abiertamente, por lo que el espectador construye una serie de justificaciones para poder distinguirse del personaje con el que se identificó primeramente para después negarlo, pues *yo no soy aquel*. En pocas palabras la *commedia dell'arte* funcionaba por medio de un mecanismo de oposición, el estilo exacerbado de las actuaciones, los timbres vocales y la apariencia de los personajes, corresponden a una realidad distinta a la de la vida cotidiana, por tanto el espectador podía concluir que: *no puedo ser yo ese personaje que representa*

41 He tomado prestado el concepto del psicoanálisis. Negación: Procedimiento en virtud del cual el sujeto, a pesar de formular uno de sus deseos, pensamientos o sentimientos hasta entonces reprimidos, sigue defendiéndose negando que le pertenezca. // En Laplanche, J. y Pontalis, J. B, *Diccionario de Psicoanálisis*.

mis deseos ocultos, vicios y defectos, por lo tanto no son míos, por ejemplificarlo en palabras hipotéticas.

Del mismo modo, las máscaras y los tonos fársicos de la representación es lo que hizo tolerable ante la sociedad un espectáculo tan abiertamente crítico y satírico, pues no había alguien que se atreviera a confesar que era él a quien los enmascarados hacen referencia, o que era de él de quién se burlaban, y en un nivel más general no es su sociedad la que representan.

Finalmente la *commedia dell' arte* se convirtió en un espectáculo sumamente exitoso debido a que por sus características satisfacía diversas necesidades de la sociedad italiana: En principio el divertimento y entretenimiento somero de un espectador que encontraba la representación en la plaza o mercado mientras realizaba sus labores; en un nivel más profundo está la catarsis, mediante la cual el espectador veía representados sus deseos de dignificación frente a sus opresores de estratos sociales superiores, y que al mismo tiempo, por un mecanismo de oposición, aprendía las normas y valores de la configuración social. Así mismo, la exhibición de virtuosismo actoral mediante la cual lograba hacerse entender a cualquiera aunque la representación fuera presentada en otra forma dialectal o idioma; del mismo modo que lo hizo la pantomima romana.

En este contexto, se puede concluir que la relación actor- espectador es de carácter educativo y de entretenimiento, pero funciona por medio de un mecanismo de oposición y negación para transmitir los valores y normas de la sociedad, y tiene como objetivo primordial la catarsis del espectador que logra a través de la burla, sátira y la crítica a la sociedad misma.

3.2 Teatro español de los Siglos de Oro

El teatro español de los Siglos de Oro funge como medio de propagación ideológica al tratar en sus temas el orgullo y las virtudes españolas. Sucesores de las manifestaciones teatrales medievales e influenciados por el Renacimiento

aparecen los tres grandes géneros del teatro de los Siglos de Oro: el teatro de Corpus que exalta las virtudes católicas, el teatro de corral que exalta las virtudes sociales y políticas, y el teatro de corte que exalta el poderío y magnificencia de monarcas y nobles. Así mismo la relación entre actor y espectador, aunque es distinta según el género representado, tiene como común denominador su carácter educativo.

El teatro cristiano de la Edad Media siguió presentándose todavía hasta principios del siglo XVIII y es una de las grandes manifestaciones teatrales de los Siglos de Oro conocido como el teatro del Corpus. Este tipo de teatro era heredero directo del teatro cristiano de la Edad Media, aquel que se presentaba en las calles en larguísimos tabladros, esta característica *monumental* sumada a la majestuosidad de las procesiones medievales, y a la gran importancia que concedían a dicha celebración el pueblo, la Iglesia y la nobleza españolas, llevaron al teatro del Corpus a convertirse en una muestra de ostentación y magnificencia tanto religiosa como económica, además de su todavía inherente objetivo educativo.

La principal diferencia entre el teatro medieval y el teatro del Corpus era la adaptación al contexto de la época que dan los poetas al tratamiento temático religioso, así lo señalan Macgowan y Melnitz:

[...] desde la Creación, pasando por la Natividad, hasta el Día del Juicio. Pero los autores trataron estos temas en forma alegórica, en lugar de hacerlo literalmente. [...] Una figura bíblica se convertía en un hombre de la época. El diablo asumía la forma de un pirata o un moro. Las cualidades abstractas o ideas tomaban forma humana. Una y otra vez encontramos personajes llamados Muerte, Virtud, Celos, o Peste.⁴²

42 K. Macgowan y W. Melnitz, *op. cit.* pp. 89 -90.

Es así como el teatro del Corpus logra, mucho más acertadamente que el teatro medieval, el retorno del teatro al rito; pues estas representaciones se precedían de peregrinaciones y de desfiles de carros alegóricos que en su decorado representaban escenas religiosas y que a su vez servían de escenografía en la representación, otorgando a la representación un espacio y tiempo de celebración; y al introducir el tratamiento de temas antiguos, mágicos y filosóficos, lograron acercar al pueblo al mito, pudiendo reconocerse a sí mismos en las alegorías representadas.

Durante las representaciones del Corpus se intercalaban entre los episodios del auto sacramental pequeños interludios o entremeses de música, danza, canto, cuadros cómicos; así como entremeses cómicos protagonizados por pastores eran de gran agrado dentro del público español, su éxito fue tal que los graciosos pastores se convirtieron en protagonistas de la obra, dando paso a la creación de la nueva comedia española.

La característica principal de este género español era que representaba a la sociedad de su época, retratando sus usos y costumbres, resaltando sus virtudes, retomaba pasajes heroicos de la historia de los reinos ibéricos y trataban sobre el honor y el amor, los temas predilectos del español. En palabras de Oliva y Torres Monreal:

Los asuntos se toman de la tradición, de la historia, tanto sagrada como española, de la mitología, de la propia vida contemporánea, y, en general, de todo cuanto rodea al poeta. [...] La mayoría de las comedias se reducen a un asunto de honra, que suele ponerse en cuestión a través de una ofensa. Cualquier personaje, incluso villano, ha de mantener íntegro su honor, por lo que consumirá la duración de la comedia en restituirlo, normalmente con derramamiento de sangre.⁴³

43 Cesar Oliva y Francisco Torres Monreal, *op. cit.* p. 204.

Política, teología, patriotismo, consejos sociales: el teatro proporcionaba así la información necesaria para que los españoles estuviesen contentos de la monarquía, del Papa y de haber nacido en una nación de caballeros, héroes y santos, superior a cualquier otro.

Ahora bien, a diferencia del caso italiano, El éxito del teatro de los Siglos de Oro con su público se debió principalmente la libertad que los autores se tomaron con respecto a las normas clásicas que ciñeron tanto el quehacer italiano. En palabras de Lope de Vega, el autor más prolífico de la época:

Verdad es que yo he escrito algunas veces
siguiendo el arte que conocen pocos;
mas luego que salir por otra parte
veo los monstruos de apariencias llenos,
a donde acude el vulgo y las mujeres,
que este triste ejercicio canonizan,
a aquel hábito bárbaro me vuelvo;
y cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves;
saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
[...]
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto. ⁴⁴

Y en efecto, lo que Lope afirma en estos versos es lo que hizo del teatro de los Siglos de Oro trascender; los autores escribían para el gusto del pueblo y no para el gusto académico ya que las reglas clásicas no agradaban al público pues estaban lejos de su entendimiento y de la realidad en la que vivían.

44 Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid, Cátedra, 2006. (Letras Hispánicas). vv. 33 – 48, pp. 132-133.

Ahora bien, el teatro erudito no desapareció de la escena. Con precedente inmediato en las representaciones de las obras escritas en las universidades y colegios como resultado de los estudios de los clásicos, estas obras sólo serían apreciadas por los círculos eruditos de las cortes; sin embargo eran grandes representaciones en las que se utilizaba la maquinaria teatral instalada en los palacios y que tanto en el aspecto artístico como en el técnico iban más allá de las representaciones cotidianas de las comedias. Los avances italianos como el telón de boca, el conocimiento de la perspectiva, la iluminación artificial con velas, aunadas a las ya conocidas maquinarias de poleas, escotillones, etc., hacían que el objetivo de estas representaciones fuera lograr la máxima demostración tecnológica y majestuosidad, así como de la grandeza y poderío de la Corona española.

Es así como cada uno de los géneros del teatro español de los Siglos de Oro tenía objetivos propios específicos, siendo en todos los casos una herramienta para enaltecer los valores nacionales; es decir es una herramienta de propagación ideológica y educativa; esto debido a la intervención económica y regulatoria de la corona española que además de propiciar el desarrollo teatral, también ejercería la censura y la selección de los trabajos que mejor convinieran a los intereses políticos y sociales.

La eficacia con que funcionara el teatro español como herramienta didáctica, además de estar dentro del gusto popular y erudito, se debió también a que estaba al alcance de toda la sociedad. En el caso del teatro de Corpus es muy claro, ya que se representaba en casas aristócratas, palacios y en las plazas públicas, en las cuales se podía encontrar gente proveniente de todas las clases sociales, aunque sin dejar de lado las normas cortesas, los espectadores se tornaban en *communitas*. Así mismo sucedía en el teatro de corral, en el recinto se encontraban todas las clases sociales en el mismo espacio, por lo que el carácter cohesivo del teatro se hizo presente nuevamente, tal como lo explican Oliva y Monreal:

En principio, la nota fundamental del corral es su poder como igualador social. Junto a las iglesias, era el único lugar en donde tenían posibilidad de convivir todos los miembros de la sociedad desde el rey hasta el último villano. Lo que no significa idea alguna de mezcla, sino de distribución social en cada espacio del local.⁴⁵

Y es que en estos teatros o corrales, que al inicio fueron improvisados, se reunía a toda la sociedad española, albergando a todas las clases sociales dentro del recinto el teatro, y de esta manera adquirió un fuerte carácter nacional.

Ahora bien, al ser estos espacios semiabiertos que recibían a una multitud heterogénea, el actor debía recurrir a técnicas precisas que le permitieran transmitir claramente al público lo que sucedía en la trama y el tema. Cervantes enumera así las características técnicas de un actor en la comedia *Pedro Urdemalas*⁴⁶ :

De gran memoria, primero;	que se vuelva en la figura
segundo, de suelta lengua;	que hace de todo en todo.
y que no padezca mengua	A los versos ha de dar
de galas es lo tercero.	valor con su lengua experta,
Buen talle no le perdono,	y a la fábula que es muerta
si es que ha de hacer los galanes;	ha de hacer resucitar.
no afectado en ademanos,	Ha de sacar con espanto
ni ha de recitar con tono.	las lágrimas de la risa,
Con descuido cuidadoso,	y hacer que vuelvan con [p]risa
grave anciano, joven presto,	otra vez al triste llanto.
enamorado compuesto,	Ha de hacer que aquel semblante
con rabia si está celoso.	que él mostrare, todo oyente
Ha de recitar de modo,	le muestre, y será excelente
con tanta industria y cordura,	si hace aquesto el recitante.

45 Cesar Oliva y Francisco Torres Monreal, *op. cit.* p. 200.

46 Miguel de Cervantes Saavedra, *Obras completas* (en dos tomos), *Pedro Urdemalas*. Tomo I. Recopilación, Est. preliminar, introd. y nn. de Ángel Valbuena Prat. México DF, Aguilar, 1991. (Colección Grandes Clásicos). En voz de Pedro. Jornada Tercera. vv. 774-801. p. 654.

En estos versos se puede observar en principio la importancia de la voz y la palabra en la técnica actoral; y no es de extrañarse, en principio la forma versificada en la que estaban escritas las obras exigía de los actores maestría en su declamación. Por otro lado, el extenso espacio de los corrales o de las plazas públicas necesitaba de una proyección nítida de la voz de modo que todo espectador pudiera escuchar. Ahora bien, al mencionar el *buen talle*, Cervantes anota también la importancia de crear un símbolo físico, de modo que, al igual que las máscaras de la *commedia dell' arte*, el público pudiera reconocer qué rol desempeñaba un actor en la trama con tan sólo mirarle, diferenciando a los jóvenes de los viejos, principalmente.

Por otro lado, Cervantes apela a la naturalidad de los ademanes corporales y vocales en los versos: “no afectado en ademanes, // ni ha de recitar con tono”. Con afectación se refiere a una cuidado extremo y exagerado de los gestos corporales, en otras palabras: sobreactuado; y del mismo modo solicita al actor una recitación semejante a la cotidianeidad al rechazar “el tono”, con el que se refiere a un resultado en la sonoridad del discurso hablado que pareciera musical, pero desagradable y monótono, es decir a “cantar” los versos. En suma, esta naturalidad debía estar presente en el trabajo del actor más allá del cuerpo y la voz, ese “descuido cuidadoso” alude a la espontaneidad aparente de las reacciones del personaje; es decir: el personaje debe reaccionar espontáneamente como lo haría cualquiera en su situación, sin embargo esa espontaneidad debe estar previamente calculada y ensayada, es resultado del trabajo y la técnica.

Para concluir, Cervantes alude también al objetivo catártico que las obras tienen, y centra en el actor la labor de alcanzarlo; en principio adoptando las emociones propias del personaje, y en otro plano llevando al espectador de las lágrimas a la risa y viceversa.

En pocas palabras, durante los Siglos de Oro del teatro español se puede observar la coexistencia de tres géneros distintos de teatro encaminados al mismo objetivo: la exaltación de los valores nacionales, es decir, la transmisión

de los valores y normas de la sociedad. Aunque este mismo objetivo se encuentra en el teatro de diversas épocas, teniendo como antecedente inmediato el teatro medieval, el de los Siglos de Oro se distingue por su capacidad de retratar vivamente a su sociedad, logrando la identificación de todos los sectores sociales con la representación, y así encontrando gran aceptación por parte del público.

Además de retratar en las obras a todos los sectores sociales, el teatro del Corpus y el teatro de corral, lograron retornar a la comunión, ya que al recibir en la celebración a toda la sociedad española lograba su integración y cohesión. Por otro lado, gracias a su carácter catártico, actores y espectadores participaban paralelamente de esa comunión.

Aunado a esto, el teatro español logra hacer convivir el gusto popular con la técnica erudita, alcanzando gran calidad estética en todo el teatro. Esto también debido a la profesionalización del arte, que incluyó a los actores, comediógrafos y que culminó en la formación de compañías teatrales.

De este modo, la relación actor-espectador es primordialmente educativa y patriótica, siendo el actor el encargado de representar al personaje que es modelo de virtud y honra españolas, a quien el espectador pueda imitar. Sin embargo es importante hacer notar que a partir del Renacimiento, estos modelos virtuosos son producto de las aspiraciones monárquicas y gubernamentales, siendo éstos quienes promueven el teatro.

3.3 Teatro del Renacimiento inglés

El teatro renacentista inglés y en específico el drama histórico desarrollado en los reinados isabelino y jacobino, al tener el apoyo económico de nobles, aristócratas y monarcas, tiene por objetivo tácito exaltar los valores monárquicos y propagar las ideologías nacionalistas, militares, religiosas de los mismos monarcas; de esta manera la relación entre actor y espectador toma nuevamente un sentido educativo primordialmente.

Todavía hasta entrado el siglo XV, la tradición del teatro medieval seguía limitada a las representaciones eclesiásticas – misterios y moralidades – aunque ya en lengua vulgar, con tintes humorísticos y moralizantes. Para finales del siglo XVI un género derivado de las moralidades, se tornaba el espectáculo teatral de mayor aceptación entre la corte y el público, esta era la *comedia-crónica*, ya que trataba en sus temas valores nacionales que exaltaban el orgullo inglés. Macgowan y Melnitz, explican este tratamiento:

Estos dramas se nutrían en el terreno del patriotismo inglés y particularmente en el sentido despierto de potencia nacional que derivaba de la “guerra fría” entre Inglaterra y España. La victoria sobre la Armada española en 1588 espoleó a los dramaturgos.⁴⁷

Al ganar terreno en su popularidad, la comedia crónica comenzó a transformar el teatro, llamó la atención de la aristocracia y de la Corona, mismos que aumentaron los patrocinos y apoyos a este tipo de teatro en el que encontraban una herramienta para difundir y enseñar al pueblo sus intereses y valores; y así especifican Oliva y Monreal cuáles eran y señalan este naciente objetivo educativo:

[...] se inicia un género de gran importancia en el teatro isabelino, el *drama histórico*, basado en la propia historia nacional. En el pasado que la conforma se buscan las raíces de su identidad y la justificación de los hechos recientes. Las *Crónicas* (1577) de Holinshed serán, a este respecto, la mejor fuente de los dramaturgos isabelinos. El drama histórico refleja la reflexión y las dudas que asaltan la conciencia inglesa, aparte de convertirse en una forma eficaz de instrucción y propaganda.⁴⁸

Es así como el teatro se convertiría entonces en una herramienta de exposición ideológica para enaltecer el sentimiento nacionalista y principalmente a la

47 K. Macgowan y W. Melnitz, *op. cit.* p. 132.

48 Cesar Oliva y Francisco Torres Monreal, *op. cit.* p. 144.

monarquía, denunciando así al papado, clérigos, católicos, rebeldes, españoles, escoceses, etc.; a través de la exposición de circunstancias similares con la realidad renacentista. Pero también se ocupaba de educar sobre las normas y valores de la sociedad presentando también situaciones cotidianas de las que el espectador podía aprender y reafirmar cómo manejarlas. Baker y Hinds lo explican con estas palabras:

Por supuesto que las obras no se ocupaban sólo de la política de la monarquía, el gobierno y la iglesia. De manera similar, también discutían sobre trabajo de instituciones como la ley, el comercio y el rango social, que afectaba no sólo a aquellos miembros de la sociedad involucrados activamente en la política de la edad moderna temprana, sino a todos los que asistían a las representaciones. La evidencia de que las obras dirigían la atención de sus espectadores a las experiencias de la vida cotidiana se puede observar, por ejemplo, a través de la minuciosa exploración sobre matrimonio y la familia, las instituciones que regulaban directamente la sexualidad.⁴⁹

Y es que, el público que asistía a los teatros públicos provenía de todas las clases sociales, en el teatro se reunían obreros y nobles, al igual que en el teatro español era un evento de unificación nacional. Sin embargo la heterogeneidad de la gradería hacía del público una multitud: ruidosa y dispersa. Al público le era permitido comer y beber dentro del teatro, apreciaban la violencia y la sangre, además tenían a su disposición una oferta teatral exorbitante por lo que era exigente con la calidad de los espectáculos que presenciaba.

49 Simon Baker y Hilary Hinds, *The Routledge anthology of Renaissance drama*. London, Routledge, 2003. p. 11. // “The plays are not, of course, concerned only with the politics’ of monarchy, government and the church. In a similar way, they also debate the working of institutions such as the law, commerce and social rank which affected not just those members of society actively involved in early modern politics, but everyone who attended the performances. Evidence that the plays directed their audiences’ attentions to the experiences of everyday life can be seen, for example, through their close examination of marriage and the family, the institutions which most directly regulated sexuality.”

De esta manera el teatro inglés tuvo que desarrollar diversas herramientas para lograr la atención de los espectadores, facilitar la comprensión de la trama a pesar de las recurrentes distracciones, y sobre todo para lograr la calidad necesaria para colocarse dentro del gusto del público y asegurar tanto la concurrencia en sus espectáculos como la protección de los nobles; esto acentuó la profesionalización del teatro.

Si bien estas tareas de autores, directores de escena y actores no estaban del todo delimitadas, es decir: al autor fungía también como director o actor; y esta flexibilidad les otorgaba una visión global de la puesta en escena, por lo que el perfeccionamiento de las herramientas escénicas que facilitarían la recepción del público fue global: abarcó desde la dramaturgia hasta el quehacer actoral.

En el caso del actor su principal labor era hacerse ver y oír en un teatro con aproximadamente dos mil personas, por lo que es de suponerse que la capacidad expresiva tanto verbal como corporal y gestual debía ser ampulosa y exagerada sin que esto borrara las intenciones. En el monólogo de Hamlet⁵⁰ y los comediantes, Shakespeare propone una serie de preceptos que dan cuenta de lo que se espera de un actor isabelino:

Te ruego que recites el pasaje tal como lo he declamado yo, con soltura y naturalidad, pues si lo haces a voz en grito, como acostumbran muchos de vuestros actores, valdría más que diera mis versos a que los voceara el pregonero. Guárdate también de aserrar demasiado el aire, así, con la mano. Moderación en todo, pues hasta en medio del mismo torrente, tempestad y aun podría decir torbellino de tu pasión, debes tener y mostrar aquella templanza que hace suave y elegante la expresión. ¡Oh!, me hiere el alma oír a un robusto jayán con su enorme peluca desgarrar una pasión hasta

50 William Shakespeare, *Hamlet*. 13^o ed. Trad. Del Instituto Shakespeare, Intro. Cándido Pérez Gállego. Madrid, Cátedra, 2008. (Letras Universales, 175). p. 130.

convertirla en jirones y verdaderos guiñapos, hendiendo los oídos de los ‘mosqueteros’, que, por lo general, son incapaces de apreciar otra cosa que incomprensibles pantomimas y barullo.⁵¹

En este primer fragmento el autor centra su atención en la técnica vocal y gestual, ambas de gran importancia ya que el público podía distinguir a los personajes según su cuerpo y sobre todo por su voz. La maestría en el uso vocal era imprescindible ya que las obras isabelinas llegaban a tener hasta 40 personajes y las compañías oscilaban entre los 15 actores, por lo que los actores debían actuar varios personajes que se distinguían por el uso de la voz y por la máscara corporal. Ahora bien, no se trataba únicamente de hacer distintas voces según el personaje, en este fragmento Shakespeare solicita del “actor soltura, naturalidad, moderación y elegancia” tanto en su declamación como en sus movimientos, aún en los momentos de mayor emotividad, despreciando los gritos y los movimientos toscos. Y sigue:

[...] Que la acción corresponda a la palabra y la palabra a la acción, poniendo un especial cuidado en no traspasar los límites de la sencillez de la Naturaleza, porque todo lo que a ella se opone se aparta igualmente del propio fin del arte dramático, cuyo objeto, tanto en su origen como en los tiempos que corren, ha sido y es presentar, por decirlo así, un espejo a la Humanidad; mostrar a la virtud sus propios rasgos, al vicio su verdadera imagen y a cada edad y generación su fisonomía y sello característico. De donde resulta que si se recarga la expresión o si ésta languidece, por más que ello haga reír a los ignorantes, no podrá menos de disgustar a los discretos, cuyo dictamen, aunque se trate de un solo hombre, debe pesar más en vuestra estima que el de todo un público compuesto de los otros.

51 William Shakespeare, *op. cit.* p. 130.

Así mismo, Hamlet solicita naturalidad y se refiere a la imitación del comportamiento cotidiano, así como en la vida, las acciones movimientos y gestos son congruentes con las palabras, así debiera ser en el escenario; la ficción debía ser una representación de la realidad, y eso también incluía las características propias del personaje representado, según su condición y edad. El monólogo finaliza:

[...] Y no permitáis que los que hacen de graciosos ejecuten más de lo que les esté indicado, porque algunos de ellos empiezan a dar risotadas para hacer reír a unos cuantos espectadores imbéciles, aun cuando en aquel preciso momento algún punto esencial de la pieza reclame la atención. Esto es indigno, y revela en los insensatos que lo practican la más estúpida pretensión. Id a prepararos.⁵²

Shakespeare deja notar que solicita del actor un compromiso con la totalidad de espectáculo, y advierte que aquel actor que sobrepone su necesidad de protagonismo haciendo reír al público demuestra ser engreído y ambicioso, pues tiene más importancia que el público pueda comprender y entender la trama y el tema que hacerle reír.

En los fragmentos que aquí se muestran, el autor menciona constantemente la heterogeneidad del público de los teatros isabelinos, y apunta que el “patio de los mosqueteros”, conformado de los varones de las clases más bajas, tiene menor interés en atender los temas de las obras y una menor comprensión del lenguaje por lo que según Shakespeare sólo distinguen “incomprensibles pantomimas y barullo”, buscan ir al teatro a reír y entretenerse; mientras que el público “discreto”, es decir el que tiene una formación intelectual más alta: los aristócratas, tienen una comprensión y entendimiento mayor de lo que el teatro es, y que es su opinión culta la que importa a los actores y a quien la obra debe agradar.

52 William Shakespeare, *op. cit.* p. 130.

Cabe señalar el contexto anecdótico de este monólogo, pues Hamlet conoce la función catártica del teatro, dice: “He oído contar que personas delincuentes, asistiendo a un espectáculo teatral, se han sentido a veces tan profundamente impresionadas por el solo hechizo de la escena, que en el acto han revelado sus delitos”.⁵³ La escena metateatral que se representa en esta tragedia, hace un símil con la función de teatro en la sociedad isabelina, tiene por objetivo representar castigos ejemplares si se desobedecen las leyes y normas reales, así como grandes recompensas a los héroes que cuidan la virtud, el honor y proceden bajo las virtudes que del héroe – o sea, el modelo ideal – espera la sociedad.

Por lo anterior, se puede concluir que, el teatro renacentista inglés y en específico el drama histórico tiene por objetivo representar, propagar y exaltar los valores monárquicos, incluyendo las ideologías nacionalistas, militares, religiosas que afianzan la identidad inglesa renacentista; a través del teatro público y privado, pues no hay que olvidar que existía un teatro privado destinado a un público aristócrata.

Gracias al patrocinio y protección de la clase noble, el teatro inglés logró institucionalizarse, construyendo numerosos edificios teatrales, conformándose compañías estables que aspiraban a la maestría en su profesión, ya fuera como actores o dramaturgos, y se crearon leyes estrictas que regularan la industria gracias a su crecimiento y desarrollo.

Por otro lado, el teatro público inglés también logró retornar a la *communitas* al recibir en el recinto teatral a toda la sociedad inglesa, tanto nobles como obreros, lo que le confiere un carácter cohesivo; además se esperaba que espectador y actor-personaje alcanzaran la catarsis simultáneamente lo que reafirmando dicha característica.

Por lo anterior, del mismo modo que sucede en los casos italiano y español, la relación entre actor y espectador retorna a la comunión, pero pone especial énfasis en su objetivo educativo; el actor adquirió técnicas y herramientas

⁵³ William Shakespeare, *op. cit.* p. 125.

que le facilitaran consumir este objetivo, conmoviendo y conduciendo al público a la catarsis, encarnando a los personajes que eran modelos de virtud o vicio, y asegurando así su lugar dentro del gusto del público de todas las clases sociales.

3.4 Teatro neoclásico francés

El teatro renacentista francés logró su máximo esplendor durante un movimiento estético denominado neoclasicismo. Tenía por objetivo principal ser el paradigma de los buenos modales y normas de conducta para la sociedad francesa. De esta manera, al igual que en el teatro español e inglés, la relación entre actor y espectador era preponderantemente educativa.

Dos factores fueron los que impulsaron el desarrollo del neoclasicismo francés: el primero fue el final del monopolio teatral. Desde 1402 hasta 1634 la Cofradía de la Pasión se convirtió en la única asociación que contaba con el permiso monárquico para presentar y regular las representaciones teatrales en todo París. Y el segundo fue la instauración de la Academia francesa en 1635.

Hasta ese momento, el teatro en París se limitaba a un solo teatro: El Hôtel du Bourgogne administrado y construido por los cofrades de la Pasión y que recibía algunas compañías extranjeras y constantemente a la Troupe royale o los Comediantes regulares del Rey,⁵⁴ y a algunas compañías ambulantes provenientes de las provincias francesas que pagan su permiso para presentarse en París; aunque muchas se presentaban sin permiso durante las ferias de Saint Laurent y Saint Germain.

Sin embargo fuera de la capital el panorama era un poco más alentador, se habían popularizado las representaciones en las canchas de tenis, que a semejanza de los *inn* ingleses y de los corrales españoles, comenzaron a adaptarse para el teatro. En toda Francia existía una numerosa cantidad de

54 K. Macgowan y W. Melnitz, *op. cit.* p. 193.

ellas ya que a principios del siglo XV se encontraban en desuso a causa del desprestigio del juego. Estos espacios proveían a las compañías ambulantes de un espacio techado y bastante amplio para la gradería.

Por otro lado, la herencia medieval del estudio en universidades y colegios jesuitas continuaba con su labor académica; y así también el teatro cortesano que ya desde entonces realizaban representaciones de bailes y ópera y “desde 1577, la compañía Gelosi formada por actores italianos, apareció en lo que puede llamarse el primer teatro cortesano de Francia en la Salle du Petit-Bourbon”.⁵⁵

Ahora bien, todas estas manifestaciones teatrales todavía no producían un teatro que impactara profundamente a la sociedad francesa, aunque ya había algunos dramaturgos que intuían un camino hacia el drama francés, como es el caso de Alexandre Hardy, considerado el primer gran dramaturgo del Renacimiento francés, en sus obras se alejaba determinadamente de las unidades aristotélicas, presentaba personajes de todas clases sociales, así como escenas violentas y llenas de acción.

Sin embargo la fundación de la Academia francesa se encargó de definir el rumbo del drama francés y de otorgar lineamientos para el trabajo de dramaturgos, poetas y literatos, así lo explica Wickham.⁵⁶:

Su instauración fue destinada para proporcionar a toda la literatura, incluyendo obras de teatro, una fuerte influencia social y política en la vida francesa nacional y cultural, más que en cualquier otro país. Sus escrituras fueron otorgadas por el Rey en 1635 y ratificadas por el Parlamento dos años más tarde. En lo que al teatro se refiere,

55 K. Macgowan y W. Melnitz, *op. cit.* p. 194.

56 Glyne Wickham, *op. cit.* p. 148 // It's establishment was destined to give all literature, including stage plays, a stronger social and political influence in French national and cultural life than in any other country. Its charter was awarded by the King in 1635 and confirmed by Parliament two years later. Where the theatre is concerned, its influence as the ultimate arbiter of good taste and decorum came to be felt as far afield as Vienna, St Petersburg (present day Leningrad) and Stockholm.

su influencia como el máximo juez de buen gusto y el decoro llegó a sentirse en lugares tan lejanos como Viena, San Petersburgo (el actual Leningrado) [sic.] y Estocolmo

Del mismo modo que en el teatro español e inglés, el teatro francés tenía por objetivo exponer e impulsar los sentimientos de orgullo patriótico y celebración de la cultura nacional en la producción artística, tomando el arte como un medio de difusión mediante el cual los franceses pudieran tener la certeza de vivir en una nación superior a cualquier otra.

Sin embargo la Academia Francesa tuvo un impacto mucho mayor en el desarrollo del drama en Francia, y al paso de los años en toda Europa. Con su fundación llegó la primera polémica sobre los lineamientos que establecía este nuevo organismo: *la querella del “Cid”*; la cual según Yllera y Benoit “influyó decisivamente en la marcha del teatro francés”:

[En opiniones de la Academia Francesa sobre la tragicomedia del Cid] La Academia establece el principio de que los preceptos del arte son inmutables, como la naturaleza o la verdad, por lo que una obra no es buena por agradar a la plebe, sino por lograr la aprobación de los “doctos”. Sus más duros ataques denuncian la falta de verosimilitud del argumento [...] y los atentados contra las unidades de tiempo y lugar.⁵⁷

Una vez más, en este fragmento, como en los ejemplos mostrados en los capítulos del teatro español e inglés, aparece el concepto “naturaleza” en el arte, así como la búsqueda del agrado al público erudito como principal objetivo. Ahora bien, por otro lado, la Academia, no sólo sentó las bases del clasicismo francés que pondría especial énfasis en el cumplimiento de las unidades aristotélicas de acción, tiempo y espacio; sino que impuso al drama la tarea de cuidar el decoro y buen comportamiento al mostrar en sus personajes viciosos

57 Alicia Yllera y Claude Benoit, *La literatura del Renacimiento y del Barroco en Francia*. Madrid, Síntesis, [s.a.]. (LU movimientos y épocas, 45). pp. 319 – 320.

las consecuencias, generalmente fatales, de no comportarse según las normas cortesas. Es así que la dramaturgia y el teatro francés toman su rumbo final convirtiéndose en un teatro erudito que retrata principalmente a la clase alta.

Si la justificación moral que sustenta la existencia del arte dramático (y la tolerancia a los actores) en la sociedad radica en su capacidad de enseñar y complacer, entonces, el público no debe tener ninguna duda sobre la idoneidad de las recompensas [o castigos] otorgados a los personajes por su comportamiento.⁵⁸

Es así como el teatro neoclásico francés tendría por principal objetivo agradar a la clase alta, erudita y aristócrata, y representar para ellos un modelo de virtud y comportamiento, además de la divulgación de las ideologías políticas y nacionalistas de la monarquía francesa. Al ser este su principal objetivo, el teatro francés tuvo especial impulso en el teatro aristocrático, aquel que era representado en los teatros palaciegos, que ostentaban grandes maquinarias y tecnologías novedosas.

Ahora bien, la excepción confirma la regla, si bien el teatro hecho para la aristocracia contaba con patrocinios y protecciones nobles, también lo hacía Moliere, que si bien comenzó por presentarse en provincias francesas, al paso del tiempo llegó a convertirse en uno de los favoritos del rey de Luis XIV. El teatro que Moliere escribía criticaba duramente a la clase alta; notablemente influenciado por las compañías de la *commedia dell'arte*, sus comedias y farsas a menudo presentan personajes tipo, una versión afrancesada de los tipos de la *commedia dell'arte*, e incluso hacía uso de medias máscaras en algunas representaciones.

Para poder representar las virtudes, normas y costumbres de la clase alta francesa, además de la maestría en el manejo del lenguaje por parte de los

58 Glynne Wickham, *op. cit.* p. 149. //If the moral justification underpinning the existence of dramatic art (and the toleration of actors) in society lay in its capacity to teach and to please, then audiences must be left in no doubt about the appropriateness of the rewards meted out to characters for their behavior.

autores, los actores debían prepararse profesionalmente para ello. Se esperaba de ellos que con su actuación conmovieran las pasiones del espectador, que representaran la naturaleza fielmente y que tuvieran maestría en la interpretación usando su gesto y voz como correspondía a sus personajes.

Pero la escena francesa fue evolucionando rápidamente con la entrada del neoclasicismo, la importancia de la voz y la recitación de los versos fueron cediendo lugar a lo visual. Por un lado las condiciones mucho más controladas en iluminación de los teatros podía dejar ver con más nitidez detalles en gestos y posturas, por lo que los actores comenzaron a aprender una serie de poses gestuales, corporales e incluso exclusivamente de las manos para poder expresar específicamente la emoción que debía; según Estela A. Castronuovo, los signos vocales, gestuales y mímicos:

[...] estaban rígidamente codificados según las reglas retóricas: a todos estos sistemas de signos les correspondían significados establecidos de antemano que nadie podía variar a voluntad. El actor debía seguir estrictamente las reglas que rigen la manifestación retórica del comportamiento y representación de pasiones.⁵⁹

Toda esta preparación era necesaria, ya que de la tragedia, principalmente, se esperaba lo que los clásicos habían ya enunciado: la catarsis del espectador. Se esperaba que a través de la experiencia de la observación al ver destruirse y abandonarse a las pasiones a los grandes monarcas de las obras francesas y después sufrir las consecuencias de sus acciones; los espectadores pudieran imitar a aquellos que en la ficción pueden dominarse, anteponiendo el decoro y la razón a sus emociones. Así como, en el caso de la comedia, a través del mecanismo de negación similar al de las farsas de la *commedia dell'arte*, el espectador pudiera liberarse de la presión de mantenerse racional y siempre en

59 Estela A. Castronuovo, “Complacer y conmovier: el actor en la tragedia clásica francesa” en Jorge Dubatti coord. *Historia del Actor II: del ritual dionisiaco a Tadeuz Kantor*. Ponencias del VI congreso argentino de historia del teatro universal, Agosto, 2009, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Colihue, 2009. (Análisis teatral). p. 100.

control de sus emociones, lo que acentúa un carácter empírico, pues a través de la experiencia observada en los personajes, el espectador podía aprender las consecuencias de sus acciones sin necesidad de vivirlas efectivamente.

Es así, como el teatro neoclásico francés cumple con su objetivo educador; las clases bajas veían representados modelos aspiracionales que podían imitar perfectamente en su modo de hablar y comportarse. La representación de estos modelos otorgaba también a la sociedad una identidad nacional, una serie de caracteres de los que podían estar orgullosos.

Sin embargo el teatro francés no pone especial énfasis en lograr cohesión y comunidad en público, generalmente la aristocracia asistía al teatro dentro de los palacios, y el pueblo a los teatros públicos o ferias; aunque por otro lado durante las representaciones se esperaba que el espectador aristócrata pudiera llegar a la catarsis junto con el personaje, lo que en este sentido en la representación buscaba lograr la comunión actor-espectador.

En este contexto, la relación entre actor y espectador era preponderantemente educativa; pero el actor no era únicamente quien mostraba al espectador el modelo aristócrata al que debía aspirar; sino que era él mismo, el actor, una figura social de admiración pues proveniente generalmente de clases burguesas o menores, había logrado la realeza gracias a su profesión e incluso llegaban a convertirse en cortesanos, nobles o amantes de monarcas. Es por esto que aunque en los otros países renacentistas el actor era respetado, en Francia era aclamado y admirado mucho más que en ningún otro lado, a pesar de ser profundamente repudiado por la Iglesia católica.

Conclusiones del capítulo

En los periodos que comprende este capítulo se ha podido observar cómo el teatro siguió funcionando como una herramienta de propagación ideológica. Además, al notar la importancia de éste, los Estados otorgaron el apoyo económico y circunstancias favorables para que el teatro se estableciera y pudiera sustentarse como actividad económica. Sin embargo la clase dirigente

seguía teniendo el control sobre los valores que el teatro difundía, de modo que la ideología expuesta en él, era la que los gobiernos deseaban que el pueblo aprendiera.

En el caso del teatro del Renacimiento italiano se puede observar un comportamiento distinto, pues el teatro no logró establecerse como herramienta ideológica a diferencia de la ópera que fue el espectáculo que mejor se encargó de transmitir y propagar los valores ideológicos de Italia. Sin embargo, el teatro popular funcionaba como una válvula de escape surgida desde el pueblo y para beneficio del pueblo, pues eran exclusivamente sus valores y códigos éticos de los que trataba la *commedia dell'arte*.

La *commedia dell'arte* influyó mucho en el teatro europeo, sin embargo en el reino castellano la comedia era sólo una de las manifestaciones teatrales de las que se servía la corona española para propagar sus valores ideológicos. Durante el periodo aquí analizado el teatro del Corpus educaba sobre los valores religiosos, y el teatro de corrales, sobre los valores nacionales, sociales y éticos.

De manera muy similar se desarrolló el teatro inglés, teniendo como particularidad que incluían dentro de sus fines educativos la historia nacional, de modo que el pueblo aprendía el pasado que interesaba a la Corona, y así reafirmar los valores que interesaban a los regentes.

Finalmente en el caso del neoclásico francés, el teatro como herramienta de propagación ideológica descuidó un tanto a las clases bajas, centrandolo su interés en reafirmar y propagar los valores aristócratas y cortesanos. Aunque el teatro seguía siendo una actividad de entretenimiento para todas las clases sociales, la monarquía favoreció y otorgó su apoyo al teatro cortesano y fue el primero en fundar instituciones que dictaran normas y conceptos que delimitaran el quehacer artístico en general y el teatral en particular.

Capítulo 4

Teatro, reforma e industria

En este capítulo se analizará la relación actor – espectador en el teatro de la edad moderna tardía, comprendida entre los siglos XVIII y XIX. El objetivo es distinguir la ideología que transmiten las manifestaciones teatrales de cada periodo, así como la sociedad que lo producía, que a diferencia de los periodos anteriores, eran sectores de la población más reducidos.⁶⁰

La mayoría de los historiadores sitúa la edad moderna entre los siglos XV y XIX. Sin embargo muchos otros difieren en esta periodización asegurando que a partir del siglo XVIII inicia una nueva etapa en el desarrollo de la humanidad; aunque de cualquier manera hay que tomar en cuenta que las fechas de periodización histórica son indicativas ya que en ningún caso las características de los periodos históricos cambian radicalmente de unas a otras, sino que son consecuencia de la evolución y el desarrollo de sus precedente. Sea una etapa tardía de la edad moderna o el inicio de la edad contemporánea, es cierto que a partir del siglo XVIII suceden algunos hechos que transforman la concepción del mundo occidental:

1.- Uno de los hechos que contribuyó radicalmente a la configuración del pensamiento moderno fue la Ilustración. De características primordialmente intelectuales, este movimiento permearía todas las disciplinas de estudio, desde la política hasta las artes, pasando por la ciencia, la filosofía y la naciente biología.

60 Se especifican las fuentes básicas usadas para este capítulo, las cuales serán las mismas a menos que se indique lo contrario, lo cual será especificado en las notas a pie; así mismo en el caso de citas textuales.

Francisco R. Adrados, *Historia básica del arte escénico*.

Gastón Baty y René Chavance, *El arte teatral*.

Erika Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theater*.

K. Macgowan y W. Melnitz, *Las edades de oro del teatro*.

Silvio D'Amico, *Historia del teatro dramático*. T. III.

Glynne Wickham, *A history of the theater*.

Phillip Zarrilli, *Theater histories. An introduction*.

Su objetivo principal era conocer las verdades del mundo a través de la razón y la ciencia. Es a partir de ese momento en que la ciencia toma un lugar privilegiado en la ideología moderna, pues se consideraba que lo que era demostrado científicamente no podía ser refutado. La ciencia se convertiría en la ideología de la sociedad. Como resultado del gran impulso al conocimiento y el saber hubo una gran explosión científica, pronto se desarrollaron excepcionalmente todas las disciplinas de estudio y se crearon nuevas, finalmente todo ese nuevo conocimiento tuvo que ser recopilado, clasificado y jerarquizado. Es en Francia entre 1715 y 1765 que se publica la primera Enciclopedia por Denis Diderot y Jean Le Rond D'Alembert, y con la colaboración de otros ilustrados como: Montesquieu, Rousseau y Voltaire, con el objetivo de hacer una mayor divulgación del conocimiento. De este modo inicia también la difusión y sistematización de las teorías, conocimiento, y campo de estudio del arte, incluido el teatro por supuesto; comenzando por el modelo de teatro Neoclásico Francés que influiría en la producción artística y teatral de toda Europa incluyendo las colonias del Nuevo Mundo durante la primera mitad del siglo XVIII.

2.- Ahora bien, el vasto desarrollo intelectual transformaría todos los ámbitos de la vida occidental incluyendo la tecnología lo que dio lugar a la revolución industrial que inicia en Inglaterra a mediados del siglo XVIII. Durante su desarrollo, Europa, principalmente, atraviesa una serie de transformaciones sociales, económicas y tecnológicas en favor del desarrollo de la industria y la manufactura, buscando con ello producir bienes acumulables y servicios que mejoren la calidad de vida, comienza a gestarse lo que más tarde será el consumismo. Su más grande invento es la máquina de vapor patentada en 1769. Pronto estos avances tecnológicos fueron adaptados en otras industrias para lograr un incremento en la producción, simplificar la manufactura para poder ser realizada por cualquier obrero sin capacitación especializada y aminorar el tiempo y costo de producción. Uno de los avances tecnológicos más importantes fue la mejora de la imprenta, logrando imprimir mayor volumen en menos tiempo y a menor costo, con esto no sólo el conocimiento, sino toda expresión escrita: fascículos, periódicos, novelas, artículos científicos,

filosóficos, políticos, etc., estaban al alcance de todos en toda Europa. En este contexto surgió el primer gran invento que reformaría el teatro para siempre: la iluminación a gas. Inventado en 1803 por F. A. Winsor, la iluminación a gas fue rápidamente adoptada por todos los teatros de Occidente, iniciando por Londres. El más grande beneficio fue que la sala quedó a oscuras por primera vez en la historia del teatro; de esa manera atención de los espectadores estaría dirigida completamente hacia la escena, logrando de este modo silencio en la galería.

3.- A su vez el desarrollo industrial también transformó la configuración social: nació la clase obrera. Con la aparición de las fábricas comenzó la urbanización, la gente comenzó a dejar los campos en busca de trabajos en la ciudad; los avances en medicina lograron disminuir la tasa de mortalidad por lo que hubo un incremento inusitado en la población. Pronto la nueva clase obrera se veía en condiciones de miseria pues los horarios de trabajo iban de 11 a 16 horas, con sueldos mínimos por lo que se veían forzados a trabajar en la industria mujeres y niños para aumentar el ingreso familiar, y vivían en pequeños espacios de poca higiene pues las ciudades no estaban planeadas para la súbita sobrepoblación que experimentaron, con esto aparecen los primeros cuestionamientos de la igualdad de clases y para el siglo XIX será materia de Estado la llamada *cuestión social*. Por otro lado, los dueños de las maquilas y fábricas comenzaron a hacer gran fortuna, así la clase burguesa pronto ganaría poder económico y político frente a las clases aristócratas.

4.- Todos estos factores: la Ilustración y la divulgación del conocimiento y pensamiento, los avances tecnológicos e industriales y la nueva configuración social fueron factores que marcan los antecedentes de la llamada era de las revoluciones, periodo que comprende desde finales del siglo XVIII hasta mediados del XIX, en el cual se incluyen las revoluciones norteamericana y francesa, rusa y las guerras de independencia en Latinoamérica. Todas estas revoluciones tenían por objetivo de un modo u otro terminar con los antiguos regímenes totalitarios y absolutistas, buscando instaurar estados liberales.

Durante este periodo los valores de identidad que celebraban los estados renacentistas abandonarían las cortes y renacerían en manos del pueblo como nacionalismo, celebrando la individualidad de los pueblos, su folclor y tradición; y nuevos valores se arraigarían a la ideología de las naciones: la igualdad y la libertad.

5.- Finalmente, para entrar en materia de este capítulo cabe hacer una última anotación. Producto de la caída de los antiguos regímenes y de la pérdida del poder de la clase aristócrata, el Estado dejó de ser el principal benefactor de la producción artística, siendo sustituido por la nueva clase poderosa: la burguesía. Como ya se ha expuesto, en los capítulos anteriores el teatro transmitía las normas y valores ideológicos de las clases gobernantes; sin embargo, a partir de este periodo, en el que la clase poderosa no es necesariamente el régimen gubernamental, los movimientos teatrales comenzarán a presentar las ideologías de los nuevos patrocinadores, por lo que se superponen unos a otros, sus alcances territoriales son más vastos, sus tiempos de desarrollo, cada vez más cortos y rara vez coincidirán exactamente con el periodo político-económico que les contextualiza.

4.1 Del racionalismo al sentimentalismo

En el teatro del siglo XVII se desarrolla principalmente la comedia lacrimosa, prelude del melodrama moderno, que exalta los valores de la nueva clase burguesa presentando personajes prototipo y enfatizando la naturaleza emotiva y sensible del hombre, de modo que el espectador lograra conmoverse y así experimentar sus propios sentimientos de bondad y virtud, por lo que la relación actor-espectador era principalmente educativa.

Durante la primera mitad del siglo, el teatro estuvo muy influenciado por los conceptos y formas neoclásicos del teatro francés, y todavía seguía siendo un asunto de aristócratas y nobles; sin embargo la creciente y poderosa

burguesía comenzó a exigir otras manifestaciones teatrales que incluyeran sus intereses y realidades en la escena, pues las adaptaciones de textos barrocos a la forma neoclásica eran ya obsoletas.

Es así como comenzaron a desarrollarse nuevos géneros que cumplían satisfactoriamente las unidades aristotélicas, la verosimilitud en la trama y la escena, incluyendo enseñanzas morales sobre la virtud y el decoro, que además trataban sobre la realidad burguesa, los problemas familiares, y económicos eran los temas más recurrentes. Uno de los editores y compiladores de la enciclopedia Denis Diderot que se convirtió en un pensador muy importante en la materia teatral, “abogaba por un tipo de comedia que enfatizara lágrimas y virtudes, una tragedia doméstica centrada en los problemas familiares burgueses (*drama*), y diálogos más realistas en las obras”.⁶¹ Fue él quien sentó las bases de lo que sería la *comedia lacrimosa*:

Una obra sentimental (o poema o novela) evocaba sentimientos de simpatía, alegría, y tristeza por otros quienes lo merecieran; ésta permitía a los distinguidos espectadores (o lectores) probar y ampliar sus propios instintos virtuosos. El teatro era visto como una escuela especialmente efectiva para encender emocionalmente la conciencia moral del público al revelar los sentimientos virtuosos innatos en la especie humana – especialmente de la clase media.⁶²

Este nuevo género dominó la escena literaria y teatral durante el siglo XVIII y pronto sería aceptada por los eruditos neoclásicos, aunque buscaba rebelarse contra sus formas racionales y discursivas. La comedia lacrimosa seguía

61 Phillip Zarrilli, *Theater histories*. p. 220. // “Diderot argued for a type of comedy emphasizing tear and virtues, domestic tragedy centered on bourgeois family problems (*drame*), and more realistic dialog in all plays.”

62 Phillip Zarrilli, *op. cit.* p. 216. // “A sentimental play (or poem or novel) evoked feelings of sympathy, joy and sorrow for worthy others; it allowed genteel spectators (or readers) to test and broaden their own virtuous instincts. The theater was seen as an especially effective school for emotionally kindling the public’s moral consciousness by revealing the virtuous feelings innate in humane kind – most especially the middle class.”

apegada a la idea de mostrar en el escenario modelos de comportamiento de modo que el espectador pudiera aprenderlos y reafirmarlos, aunque estos modelos, en contraposición con los neoclásicos, ya no privilegiaban el comportamiento racional ante el emotivo, sino que enfatizaban la demostración de los sentimientos de bondad, virtud y todo lo relacionado con ellos.

La ideología que la comedia lacrimosa buscaba propagar era la virtud; este concepto que era ampliamente desarrollado por los filósofos ilustrados, estaba íntimamente ligado al de *naturaleza*. El objetivo primordial del arte ha sido la imitación de naturaleza, así era para los griegos, para los renacentistas y lo fue también durante el siglo XVIII. Sin embargo el concepto de naturaleza ha cambiado con los tiempos, durante la Ilustración la naturaleza era sinónimo de perfección, todo lo proveniente de ella era bueno, ordenado y perfecto. Esto incluía al hombre que en su esencia era bueno, pero se ve corrompido por todo lo que no pertenece a la naturaleza, por ejemplo la sociedad.⁶³ De esta manera el objetivo de este teatro era demostrar esa esencia virtuosa del hombre presentado personajes que únicamente albergaban bondad y virtudes, frente a otros corruptos, malvados y viles.

Es así como durante el siglo XVIII lado la comedia lacrimosa y su sucesor el melodrama, tenían por objetivo la propagación de los ideales burgueses, su concepción moral basada en la virtud y la búsqueda de la felicidad. Presentaba personajes de clase burguesa, (jueces, abogados, mercaderes) y sus relaciones sentimentales (el padre, la esposa, el hermano) en problemáticas cotidianas (la vergüenza, la quiebra, la infidelidad), de tal manera que el espectador burgués pudiera ver reflejado en el escenario sus costumbres, sus problemas, su forma de pensar, e incluso a él mismo. Con esto, la comedia lacrimosa buscaba conseguir la identificación del espectador con el héroe con un objetivo moralizante, es decir: educador; de modo que el espectador pudiera aprender

63 Cfr: Jean-Jaques Rousseau, *Emilio o De la educación*. Prol. trad. y nn de Mauro Armino. Madrid, Alianza, 2011. (El libro de bolsillo)

de los castigos impuestos a los hombres viciosos y las recompensas otorgadas a los héroes símbolos de virtud y bondad.

Ahora bien, para conseguir dicha identificación el trabajo del actor todavía recurría a técnicas actorales que eran muy similares a las neoclásicas, las cuales consistían primordialmente en signos gestuales, corporales y vocales específicos para cada emoción. De igual modo, durante el siglo XVIII el trabajo del actor consistía en aprender los signos naturales de las emociones para poder reproducirlos en el escenario. Sin embargo se buscaba retornar a una naturalidad que el teatro aristócrata neoclásico había perdido al retratar a las artificiales y antinaturales clases altas. Según Diderot, el actor de este nuevo teatro burgués debía aprender perfectamente estos signos de las emociones de quienes no estuvieran influenciados por la sociedad, de manera que dejaran expresar a esos signos sin obstáculos, es decir: los niños, el hombre salvaje; y la gente común; y con ellos construir un especie de partitura precisa para cada palabra de la obra:

[...] y todo su talento consiste, en no sentir, como suponeos, sino en expresar tan escrupulosamente los signos exteriores del sentimiento, que os engañéis al oírle. [...] Este temblar de la voz, estas palabras entrecortadas, estos sonidos ahogados o arrastrados, este estremecerse de los miembros, este vacilar de rodillas, esos desmayos, esos furores: pura imitación, lección aprendida de antemano.⁶⁴

Como ya se ha dicho, la comedia lacrimosa y el melodrama eran espectáculos en los que el espectador podía ejercitar sus sentimientos de bondad y compasión; para lograrlo estas obras se servían de la identificación del espectador, no únicamente con el personaje, sino con toda la escena, los ilustrados del teatro querían lograr representar la realidad fielmente.

64 Denis Diderot, *La Paradoja del comediante*. 2a ed., Trad. de Ricardo Baeza. México D.F., Ediciones Coyoacán, 1997. (Reino Imaginario,12). p. 18.

De este modo, durante el siglo XVIII el teatro comenzó a buscar la verosimilitud con la realidad con mucho más ahínco: los textos eran escritos para las habilidades actorales y características físicas de los actores, así mismo eran dispuestos los repartos de las obras y comenzaron a adecuarse diversos elementos escénicos: lo primero fue la iluminación a gas, los nuevos escenarios de medio cajón que sustituyeron las bambalinas por paredes contiguas e incluso adaptaron un techo plano, el uso de mobiliario para ambientar la escena en lugar de contentarse con una habitación pintada sobre telones, la búsqueda de un maquillaje y vestuario realista, la congruencia entre todo lo anterior con la época y espacio de la obra representada, etc.

En resumen, el teatro del siglo XVIII, la comedia lacrimosa tiene como objetivo ser una experiencia educativa para el espectador sobre la naturaleza virtuosa del hombre, para lograrlo pretendía lograr que sus espectadores se identificaran con el héroe del drama y sintieran empatía con él, a través de la representación verosímil de la realidad; de este modo ejercitarían sus propios sentimientos de compasión y bondad.

Sin embargo, las técnicas actorales de la época requieren de hombres y mujeres que conozcan a la perfección los signos exteriores de las emociones, de modo que se relacionan con el espectador por medio de un sistema de signos que expresen precisamente lo que el personaje y su situación requieren para conmover a su público emotivamente.

Es así como la relación actor- espectador es principalmente educativa y empírica, ya que por un lado presenta los modelos ideales de la sociedad y las normas y valores de la nueva sociedad preponderantemente burguesa; y por otro lado, el espectador ganaba práctica al conmoverse por el héroe, pues podía aprender y ejercitar sus propios sentimientos virtuosos durante la representación.

4.2 Romanticismo

A finales del siglo XVIII y durante la primera mitad del XIX, se desarrolla un movimiento artístico de grandes alcances conocido como el Romanticismo, que tiene por objetivo exaltar y difundir normas e ideales de libertad y patriotismo fuertemente influenciados por la Revolución Francesa, de modo que la relación actor-espectador es primordialmente educativa.

A finales del siglo XVIII comenzó un movimiento artístico de mayores alcances que logró desprenderse definitivamente de la estricta forma neoclásica: el *Sturm und Drang* (tormenta e ímpetu) comenzó integrarse cerca de 1770 en lo que era entonces el Sacro Imperio Germano. Este movimiento sería el primer impulso del Romanticismo, movimiento que repercutiría en todo Occidente; así como en la música y las artes visuales hasta mediados del siglo XIX; tuvo alcances comparables con la Ilustración y pronto se expandió por toda Europa y por las colonias en el nuevo mundo.

El pensamiento romántico tuvo como detonador el desencanto que trajo consigo el siglo de las luces, la Revolución Francesa y poco después la instauración del Imperio y las guerras napoleónicas que se presentaban ante el mundo como el gran fracaso de la razón; pues ni el conocimiento, ni la ciencia lograron el triunfo sobre el tirano.

De este modo el romanticismo buscaba romper con los modelos del Renacimiento y del neoclasicismo, y en él impera una nueva concepción del mundo, del hombre y la sociedad. Durante el auge romántico surge el concepto del *nacionalismo*; el término *nación* se refería a los pobladores como una entidad ajena al gobierno de un país y el *nacionalismo* conjunta el territorio, el lenguaje, la historia, la identidad cultural, las tradiciones, el folclor, la soberanía y sobre todo la supremacía de una nación. El nacionalismo proveía a los románticos de ideales supremos que perseguir y por los cuales sacrificarse.

De este modo, los dramas románticos enaltecen valores como la libertad, la rebeldía y la individualidad; generalmente los héroes románticos anhelan otras

realidades, otros mundos, otros tiempos pues su presente no les satisface, predominan en ellos sentimientos como la frustración y el desencanto.

Es por esto que los dramas románticos, tenían por objetivo exaltar esta ideología, presentaba héroes que eran el paradigma del patriota: rebelde y virtuoso, criticaba el antiguo régimen violentamente y exaltaba los ideales de libertad y democracia. Los dramaturgos románticos tenían expresa necesidad de educar al pueblo a través del teatro, así lo explica D'Amico:

El Teatro será trasladado, de su función de diversión para la corte y los señores, a la de asamblea educadora del pueblo. Las salas de espectáculos, se convierten efectivamente en sucursales más o menos vastas de los clubs y las plazas los espectadores, coro viviente y activo, participan directamente en las acciones que los nuevos autores y los renovados actores les ofrecen, con un entusiasmo tan grande que supera, si es posible, los de la antigua Atenas o de ciertos periodos de la Edad Media.⁶⁵

En efecto los románticos tenían un interés particular en hacer del teatro un espacio de aprendizaje, sus obras escritas y actuadas eran francas críticas de la sociedad de su tiempo, y buscaban inducir a su público a mantener los ideales de libertad y democracia.

Ahora bien, al tener un objetivo educativo tan claro, los teatrístas románticos buscaron mecanismos teatrales que les ayudaran a alcanzar sus fines; en principio, muchas de sus características se asemejaban con la comedia lacrimosa: se enfatizaba el carácter emocional del hombre, en contraposición de la excesiva racionalización neoclásica, se buscaba lograr verosimilitud con la realidad cotidiana, y se presentaban héroes virtuosos que sirvieran de modelo para el espectador.

Sin embargo el teatro romántico también presentaba diferencias significativas con su contemporáneo ilustrado: La primera de ella es que no

65 Silvio D'Amico, *op. cit.* pp. 33-34.

pretendía retratar los usos y costumbres de la clase burguesa, los personajes románticos todavía eran representantes de las clases aristócratas; sin embargo se les mostraba constantemente descontentos y rebeldes con el Estado.

Por otro lado la representación de la realidad tal cual era no era suficiente para los poetas románticos, sino que exigían que se mostrara embellecida y perfecta, presentaban una idealización de la realidad uniéndola con la belleza. Esto tenía una finalidad educativa, pues se quería evitar la identificación del espectador pues ésta obstaculizaba el aprendizaje, y se ayudaban de no mostrar la realidad tal cual era, sino un ideal de esta, pues sólo así el espectador aprendería lo que la obra pretendía.

A pesar de sus diferencias, el drama romántico compartía con el teatro dieciochesco sus técnicas actorales, se consideraba al cuerpo del actor como un sistema de signos que a través de los gestos corporales y vocales predeterminados y precisos el espectador podría leer los sentimientos del personaje. Aunque el teatrista romántico esperaba ir un poco más allá, mostrando esta emoción idealizada y embellecida, con la finalidad de evitar la identificación completa del espectador. Fischer-Lichte refiere así los objetivos educativos de Goethe:

Este estilo de actuación debería hacer que sea difícil para que el espectador que sienta empatía directa con las figuras dramáticas y los procesos en el escenario. Esta garantizaba una cierta distancia estética que debería permitir al espectador a recibir el espectáculo como una experiencia de aprendizaje y cultura.⁶⁶

En conclusión, el drama romántico buscaba propagar y transmitir los ideales de libertad y democracia, presentaban una realidad idealizada a fin de evitar la identificación del espectador con la realidad que veía sobre el escenario de

66 Erika Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theater*. p. 200. // “This style of acting should make it difficult for the spectator to feel direct empathy with the dramatic figures and the processes on stage. It guaranteed a certain aesthetic distance which should enable the spectator to receive the performance as a learning, cultivating experience.”

modo que pudiera entender y recibir la lección que el drama contenía. De este modo, aunque la relación actor-espectador sigue siendo educativa, el modelo ideológico del teatro romántico difiere con su contemporáneo dieciochesco.

4.3 Teatro moderno y realismo

El teatro que se desarrolló desde mediados del siglo XIX, al cual se le conoce como teatro moderno tiene por objetivo retratar, exponer, desentrañar y analizar la realidad de la sociedad - principalmente la de clase burguesa - para generar conocimiento sobre ella misma y que pueda explicarse y entenderse desde su propia realidad. Por lo tanto la relación entre actor y espectador se caracteriza por ser educativa, pero desde un modelo científico de análisis y examen, distinto del modelo ritual que es la transmisión de una verdad previamente aceptada.

El objetivo analítico del teatro moderno se explica desde la concepción ideológica del mundo según la sociedad decimonónica. Todos los valores e ideales sociales que comenzaron a gestarse desde el Renacimiento: el progreso, la comunicación, y la ciencia; en el siglo XIX llegan a su clímax. Lo que a lo largo de cuatro siglos, la sociedad occidental perseguía en términos generales, lo alcanzaría en XIX. El progreso científico y tecnológico, la generación y difusión del conocimiento al alcance de todos, el desarrollo industrial que genera bienes materiales que facilitan y mejoran la vida. A este pensamiento se le conoce como modernismo.

Si bien, como ya se ha mencionado, comenzó desde el siglo XV y para el XIX ha extremado su posición; el progreso científico se convirtió en una ideología: el *cientificismo*. Habrá que recordar las palabras de Edgar Morin expuestas en la introducción a esta investigación, en las que apunta que las ideologías divinizan valores; es decir, en el siglo XIX el valor de lo científico se vuelve un paradigma mítico incuestionable, y siendo así, la vida se explica a partir de la ciencia.

Habrá que tener en cuenta que dentro de este contexto que prepondera la idea de que “la única realidad es aquella que se puede conocer por las ciencias experimentales, y el único método para conocerla es el método experimental”, como lo enuncian Francisco y Manuel Pareja Ortiz;⁶⁷ el teatro que se desarrolla en esta época responde también a esta ideología.

Sin embargo, esto presenta una paradoja, pues si el teatro es una forma evolucionada del ritual y el ritual se conforma de material mítico que no admite comprobación científica, entonces el teatro debe conformarse de material mítico; el problema del teatro moderno es que por su carácter científicista debe cuestionarlo todo, buscando una verdad absoluta, exacta y tangible del material mítico, lo que aniquila la esencia mítica del material temático con que se hace el teatro, por lo que no puede funcionar como ritual; y en efecto, como se explicará a continuación, el teatro moderno se asemeja más a un experimento científico, que a un ritual; aunque conserva la misma forma, el fondo de sus objetivos ya no responden a otorgar un *por qué*, es decir: otorgar un sentido supremo a la existencia de la sociedad; sino que busca el *cómo*, es decir, el teatro moderno tiene por objetivo estudiar y explicar la sociedad desde su realidad cotidiana y tangible: *el aquí y el ahora*, (lo que no deja espacio para el tiempo del origen).

Ahora bien, circunscrito en este contexto de comprobación científica se desarrolla el realismo, movimiento estético de enormes alcances que influenció y determinó la concepción del arte en todo Occidente y que hasta el siglo XXI sigue manteniéndose vigente.

El realismo apareció primero en la literatura a mediados del siglo XIX, algunos autores que se habían declarado románticos comenzaban a investigar nuevas formas, algunos retornando al neoclásico y otros buscando retratar más vivamente la realidad en la que vivían; ya que, como se ha explicado, el Romanticismo idealizaba el pasado, es así como aparecen importantes novelistas que logran retratar la vida cotidiana en sus escritos.

67 Francisco Pareja y Ortiz y Manuel Pareja Ortiz, *Apuntes de historia Mundial Contemporánea*. [en línea] <http://repositorioslatinoamericanos.info/index.php/record/view/723_003> [Consulta: 9 de octubre, 2014]. p. 13

El teatro no tardó en sumarse a esta nueva corriente estilística gracias la búsqueda de la verosimilitud en la escena que se desarrolló en el siglo anterior. Macgowan y Melnitz ofrecen una descripción clara sobre el realismo en el teatro:

En la obra realista, las cosas parecen sucederle a la gente en una forma tan natural sobre el escenario, como plausible e inevitablemente podrían acontecer en la vida real. El realismo tiene ante sí dos difíciles tareas. Una, alcanzar la elevación de espíritu y de expresión, y otra, obtener un incitante efecto dramático sin violar la sensación de naturalidad. ⁶⁸

Mientras el Realismo comenzaba a ganar terreno, se desarrollaba otra corriente afín también importada de la literatura, que da cuenta, a un nivel extremo de lo que el Realismo también buscaba: el Naturalismo. Influida determinantemente por las teorías darwinistas de la herencia y la evolución, el Naturalismo teoriza sobre las leyes de herencia y la influencia del medio en que se desenvuelve un individuo como una determinante para su comportamiento.

Émile Zola, que en un inicio escribía novelas, adoptó el término naturalista para describir sus novelas y pronto aplicaría al drama este método *científico* como él mismo lo llamaba. De este modo, el naturalismo resultó ser una investigación y representación de la verdad, del hombre como es realmente; buscaba reproducir la realidad con una objetividad documental en todos sus aspectos, explicar el comportamiento humano para desentrañar las leyes que lo determinan.

Sin embargo esta corriente estilística tenía un grave problema en el teatro, razón por la cual no sobrevivió más allá de la primera década del siglo XX; el naturalismo en el teatro se niega a sí mismo. El teatro es ficción y el naturalismo exige realidad concreta. Pero lo que el naturalismo tenía como virtud era la necesidad de acercar el teatro a la realidad y a la sociedad que

68 K. Macgowan y W. Melnitz, *op. cit.* p. 236.

representaba. Además fue un importante intento de reformar la actuación pues este tipo de teatro necesitaba de los actores un trabajo muy distante del que realizaban románticos y neoclásicos; así mismo llevó a otro nivel el teatro burgués que comenzaba a desarrollarse desde inicios del siglo XIX, cuestionando sus motivaciones morales y sus comportamientos sociales.

Esta forma del teatro moderno de relacionarse con la realidad, no sólo lo deja fuera el material mítico e incuestionable de los valores de la sociedad; sino que, cual si fuera un experimento científico, tiene como meta examinarlos escrupulosamente; y así como el método científico requiere de la observación del objeto y del ambiente que le rodea, la formulación de una hipótesis y su comprobación a través de la experimentación; así el teatro decimonónico lo hacía con su sociedad.

De esta manera, los dramaturgos realistas y naturalistas de la época desarrollaron un género congruente con las necesidades de la sociedad y el objetivo del teatro: la pieza bien hecha. En ellas presentaban personajes que podrían ser extraídos de la realidad, retrataban sus deseos, sus sentimientos, sus aspiraciones y sus dinámicas de relación; pero a diferencia de cualquier otra época, estos personajes no eran modelos de comportamiento; si no que eran (o pudieran ser) muestras para de análisis extraídas directamente de la realidad. De tal manera que el espectador pudiera examinarlo y cuestionarlo, de modo que resultara en un juicio de valor sobre el personaje. Ahora bien, ya que el personaje era extraído de la cotidianidad, un representante perfecto de la sociedad; el análisis, cuestionamiento y juicio recaían sobre la sociedad y sobre el espectador mismo.

Es por esto que el teatro moderno se aleja del ritual, su objetivo dejará de ser el revivir una verdad suprema que justifique y transmita los ideales de la sociedad; sino que buscará cuestionar, analizar y desentrañar sus normas y valores.

Por ejemplo Erika Fischer-Lichte⁶⁹, apunta que la familia es el valor supremo de la sociedad burguesa decimonónica, que es la base de la sociedad y que en ella se encuentra un espacio para el desarrollo de las virtudes humanas; y añade que la pieza moderna se encarga de desenmascarar y destruir este mito, mostrando la hipocresía y la mentira de la que está formado. Y del mismo modo sucede con los otros grandes valores burgueses; el trabajo y el dinero como medio para encontrar la felicidad, el amor incondicional entre familiares, lo sagrado del matrimonio, etc.

Ya que el teatro se había convertido en una especie de experimento científico, es evidente que, no únicamente su temática, sino que todo lo que interviniera en escena debiera cuidar estrictamente el ambiente en que se desarrolla el experimento; es por esto y aunado a la búsqueda de verosimilitud que el teatro venía desarrollando desde la Ilustración, que la escenificación teatral logró también una completa reforma.

Los personajes realistas de las obras necesitaban decorados y actuaciones realistas; no se podría estudiar a un hombre real de la sociedad en un mundo de ilusiones. Así, surgen numerosos grupos y figuras que renovarían el concepto de teatro; entre ellos Antonine Antoine con su Teatro Libre en Francia y El Dux de Meiningen y su compañía teatral que lleva mismo nombre de la provincia en Alemania.

Estas compañías teatrales fueron pioneras en introducir la figura del director de teatro como máxima autoridad creativa que tendrá por labor unificar todas las artes en torno a un discurso. Así mismo, desarrollan la idea de unidad o conjunto estilístico en el discurso, en sus puestas en escena, todo lo que intervenía en escena debía ser elaborado detallada y minuciosamente: los decorados, los vestuarios, las actuaciones e incluso las escenas de masas; todo era supervisado por el director de la compañía. Se concentró la luz sobre el escenario oscureciendo la butaquería para ayudar al efecto de realidad que

69 Erika Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theater*. Cap: “Dramatising the identity crisis”.

buscaba, y en cuanto a la escenografía, se desterró de la escena los decorados pintados sobre telones y se introdujo en su lugar objetos tridimensionales y funcionales tal y como son en la vida real.

Sin embargo, el Teatro de Meiningen y el Teatro Libre de Antoine no fueron los únicos intentos de reformar la escena conformando grupos independientes, es decir, organizaciones que con sus propios medios económicos formaban compañías teatrales que desarrollaban sus propios conceptos sobre el teatro y la actuación, y que se encontraban en contraposición a los teatros de estado generalmente subvencionados por las clases políticas gobernantes y que promovían las antiguas formas establecidas a principios del siglo XIX. En diversos países surgieron gran número de estos grupos, también llamados teatros de arte, que igualmente tenían afanes reformadores e investigativos, influidos principalmente por los primeros intentos de aquellos dos: la Escena Libre (Freie Bühne) dirigida por Otto Brahn en Alemania en 1889, el Teatro de Arte de Moscú fundado por Vladimir Nemirovich Danchenko y Konstantin Stanislavski en 1898; y la Sociedad del Teatro Independiente 1891 en Londres fundada por J.T. Grein, por mencionar algunos de los más sobresalientes

Ahora bien, la temática y la forma del teatro moderno requerían de actuaciones congruentes con los objetivos de análisis que el teatro se había propuesto. Dentro los teatros de arte, los directores se encargaron de fomentar el desarrollo, evolución e investigación de la técnica actoral; seguramente el trabajo del Teatro de Arte de Moscú (TAM) y el de su director Konstantin Stanislavski son los más estudiados de la historia del teatro moderno, y es que su aparición en la escena teatral marca definitivamente la entrada de un nuevo concepto de teatro al lograr lo que se proponían desde el siglo XVIII muchos teatristas – actores, dramaturgos, teóricos, críticos, directores, diseñadores: reformar la escena de tal modo que las formas establecidas desde el Neoclásico quedaran desterradas definitivamente de la escena. Según las propias palabras de Stanislavski:

Protestábamos contra las viejas modalidades, contra la “teatralidad”, contra el falso *pathos*, contra la declamación, contra la rutina histriónica, contra las malas puestas en escenas, contra los decorados, contra el sistema de “primer actor” que echaba a perder al resto del conjunto, contra el régimen de espectáculos y, sobre todo contra la nulidad de los repertorios de los teatros de entonces. En nuestra marcha destructora y arrolladora, neta y abiertamente revolucionaria, emprendida en aras de la renovación del arte teatral habíamos declarado guerra sin cuartel a todo lo convencional en el teatro, donde fuere que apareciese: en el desempeño de los papeles, en la *mise en scène*, en los decorados, en el ropaje, en el modo de encarar la piezas, etc.⁷⁰

La inquietud particular de Stanislavski por lograr *verdad* en escena, lo condujo a la necesidad de organizar el trabajo actoral dentro de un sistema; es decir en organizar paso a paso el camino que debe seguir el actor para realizar su trabajo. Este es probablemente el trabajo más importante de la historia del teatro moderno, de tal forma que hoy, dos siglos después, a favor o en contra de sus conceptos, todo el teatro se encuentra en relación dialéctica con sus postulados sobre el quehacer actoral.

Ahora bien, antes de su aparición y de la difusión de su sistema, la enseñanza actoral que inició en el siglo XVIII con la creación de los conservatorios por los románticos, se limitaba a la imitación de los maestros, que no eran otros que los grandes actores de la época. Los discípulos debían aprender y copiar perfectamente los movimientos, gestos, inflexiones de voz, etc., que como se

70 Constantin Stanislavski, *Mi vida en el arte*. Trad. Salomon Merener. Argentina, Quetzal, 1988. (La Farándula). p. 196. // En esta traducción Argentina se emplean los términos *regisseur*, que se refiere al director de la puesta en escena, y *mise en scène*, que se refiere a la puesta en escena. // La palabra *pathos*, presente en la obra de Stanislavski se refiere al material emocional de los actores; en otras palabras sentimientos y emociones presentes en determinada obra e interpretada por los actores.// Se apela al juicio del lector para la interpretación de la obra de Stanislavski, ya que la traducción del ruso – idioma original – al castellano se ha realizado principalmente por estudiosos argentinos.

explicó anteriormente, la actuación consistía en gestos preestablecidos para cada situación, emoción y sentimientos; por otra parte, la falta de organización y sistematización de los hallazgos y nuevas técnicas desarrolladas, hacían imposible un desarrollo constante y uniforme del saber actoral. Es así como Stanislavski a lo largo de su labor artística comenzó a buscar la manera de sistematizar los procesos actorales para obtener resultados óptimos en la escena a voluntad y con plena conciencia, de manera que el resultado excelente en una función no fuera producto de unas horas de inspiración:

Las nueve décimas partes del trabajo del artista, consisten en llegar a sentir el papel espiritualmente y comenzar a vivirlo: en cuanto esto esté logrado, el papel está casi listo, y carece completamente de sentido referir las nueve décimas partes del trabajo a la obra del azar.⁷¹

Para Stanislavski la labor del actor debía ser precisa y eficaz, pues es el actor quien transfiere al público la verdad y la belleza. Su trabajo, que se encontraba constantemente en renovación, logró forjar un método actoral concreto, reproducible y eficaz que por fin fuera acorde con las necesidades y realidades de la época: un teatro natural y verdadero como un fragmento de la vida misma y que el público tuviera la impresión de que el espectáculo tomó forma casi por coincidencia. La verdad es la base de la que parte el teatro moderno, por lo que un teatro *verdadero*, necesitaba una actuación *verdadera*, y por consecuencia el actor debía alejarse de las poses gestuales preconcebidas para dar paso a la emoción verdadera:

Para ello, el artista debe poseer una imaginación fuertemente artística para la verdad y para todo lo que es veraz y verosímil tanto en su alma como en su cuerpo. Todas estas propiedades le ayudan a transformar la más procesa mentira escénica en la verdad más sutil de su relación hacia la vida imaginada. Convengamos en

71 Constantin Stanislavski, *op. cit.* p. 421.

llamar a estas propiedades y capacidades del artista “sensación de verdad”. [...] Sólo diré ahora que esta capacidad ha de ser llevada a tal grado de perfeccionamiento, que no se efectúe en el escenario, ni se hable, ni se conciba absolutamente nada, sin haber pasado previamente por el filtro purificador de la sensación artística de la verdad.⁷²

Para lograr dicha verdad, el actor, no sólo debía imaginar que lo que sucedía en escena era real; sino que debía *ser* el personaje y *vivir* la escena. Es así, como en la primera fase del trabajo sobre el actor, Stanislavski desarrolló un método actoral que apelaba a sistematización de herramientas que garantizaran la obtención de los resultados deseados para cualquier actor:

Mi “sistema” se divide en dos partes principales 1) el trabajo exterior e interior del artista sobre su propia personalidad, y 2) el trabajo exterior e interior también sobre el papel. El trabajo interior reside en la elaboración de una técnica psíquica que permite al artista evocar el estado creador, durante el cual la inspiración acude con mucha facilidad. El exterior, en cambio, consiste en la preparación del aparato, corporal para la encarnación del papel y para la exacta transmisión de su vida interior. El trabajo sobre el papel consiste en el estudio de la esencia de la obra dramática, del núcleo que habría servido para su creación, y que determina su sentido, como el de cada uno de los papeles que componen e integran la obra en cuestión.⁷³

La *encarnación* que Stanislavski menciona, se asemeja al concepto de mimesis - fundirse con el otro, que se explicó en el apartado dedicado al teatro griego, sin embargo, la encarnación requiere de una acción previa a la mimetización, pues

72 Constantin Stanislavski, *op. cit.* p. 319-320.

73 *Ibidem.* p. 428.

el actor moderno debía despojarse de su identidad, sentimientos y pensamientos antes de poder asumir los del personaje; sólo de esta manera se lograría una actuación verdadera, el actor no sería más él; ahora sería el personaje.

Con todo, aunque el trabajo de Stanislavski, fuera paradigmático, a partir de su aparición se crearon numerosas técnicas y métodos actorales en todo Occidente, formando una gran variedad de opciones para la formación actoral, incluso el mismo Stanislavski hacia el final de su vida lo descartó reemplazándolo por el *método de acciones físicas* que respondía a un concepto del teatro y de la escena distinto.

Ya se ha mencionado que todos estos esfuerzos por conseguir verdad o verosimilitud, tanto a nivel actoral, como a nivel de construcción del discurso escénico, y de desarrollo temático y anecdótico, tenían por objetivo que el espectador pudiera hacer un análisis de sí mismo y de su realidad social, y esto era posible gracias a la identificación. Se ha mencionado extensamente el carácter científico del teatro realista, y se ha mencionado también su objetivo por retratar verazmente la realidad, pero es necesario aclarar que la realidad del hombre, es decir, del espectador, incluye también su mundo interno, sus emociones y sentimientos, y el teatro realista no podría excluirlos de sus objetivos. El teatro buscaba lograr la catarsis en el espectador, que lograra identificarse y empatizar con lo que sucedía en escena; esto gracias a la influencia que heredó de la comedia lacrimosa y el melodrama, además de que el espectador decimonónico tenía a su alcance una gran cantidad de espectáculos de todas clases: musicales, melodramas, pantomima, ópera, ballet, y teatros de variedades

En conclusión, la segunda mitad del siglo XIX presenció el desarrollo de dos movimientos que revolucionaron el teatro occidental: por un lado el Realismo como movimiento estético y por otro la creación de un método actoral realista.

La aparición del Realismo en el teatro, que era producto de la ideología científicista, distanció considerablemente al teatro de su origen ritual, y lo convirtió en un espacio para el análisis y la crítica de la sociedad, olvidándose así de la labor del teatro de dar sentido y estructura a la existencia de la sociedad. De esta manera, aunque su forma exterior seguía siendo la misma, su trasfondo ya no era ritual. En este sentido se podría concluir que la relación actor-espectador es principalmente educativa, ya no en el sentido de transmitir normas y valores; sino en el de analizar, cuestionar y valorar la vigencia de éstos.

Por otro lado la creación del método actoral de Stanislavski, dio pauta para el desarrollo, sistematización y difusión del saber actoral; aunque cada método creado respondiera a objetivos distintos según su creador, el teatro realista buscaba en general lograr a través de la técnica que fuese, que el espectador presenciara verdad en el escenario, de modo que pudiera identificarse y empatizar con lo expuesto en escena de tal manera que pudiera comprobar su veracidad. En este sentido la relación entre actor y espectador también era mimética pues ambos se veían reflejados en el otro.

Conclusiones del capítulo

En este capítulo se ha analizado el teatro comprendido entre los siglos XVIII y XIX. La producción artística de este periodo estuvo determinada por tres grandes acontecimientos sociales: la Ilustración, la Revolución francesa y la Revolución Industrial; estos hechos cambiaron la ideología social enalteciendo la ciencia y la razón, la libertad y la individualidad, y el poder económico como sus grandes valores regentes. Por otro lado, la nueva configuración política de la sociedad occidental, producto de estos mismos acontecimientos, llevó al teatro a prestar atención a los valores de la nueva clase poderosa: la burguesía; que sería quien se encargara de patrocinar y solventar la producción teatral.

A lo largo del análisis presentado se puede observar la evolución de la ideología social, pues durante el siglo XVIII la comedia lacrimosa que se convierte en el gran género del teatro dieciochesco busca demostrar la esencia virtuosa

del hombre. Sus héroes dramáticos son representantes estereotípicos de la burguesía y que poseen grandes virtudes morales como: bondad, compasión y rectitud, y sus antagonistas que representan los vicios sociales como corrupción y avaricia reciben grandes castigos morales y sociales.

Para finales del siglo XVIII la ideología presenta un nuevo cambio ante la reinstauración del imperio, de modo que la idea de un hombre virtuoso por naturaleza pierde validez y se da prioridad a la idea de una sociedad unida y en lucha por la soberanía y justicia de la nación. Estos ideales son la base ideológica del teatro romántico; sus protagonistas, que eran el paradigma del patriota, enaltecen valores como la libertad, la rebeldía y la individualidad. Además los teatristas románticos tenían por objetivo expreso educar al público en los ideales de la libertad y la democracia, concebían el teatro como un acto de educación social.

Finalmente, en el siglo XIX observamos una gran reforma teatral, además de ser producido por una sociedad en el clímax del modernismo; el realismo provee a la producción teatral las circunstancias idóneas para un gran salto evolutivo. El teatro del siglo XIX retoma los ideales modernistas de la ciencia y la razón, pero esta vez los toma como una forma teatral, de modo que el teatro se convierte en una especie de modelo científico de análisis y examen. Por primera vez en la historia, el teatro no tiene por objetivo reafirmar una ideología; sino que busca comprobar su veracidad.

El género por excelencia del teatro moderno es la pieza bien hecha, y sus personajes, representantes de la burguesía generalmente, antes que ser modelos de comportamiento, eran especímenes para análisis de laboratorio extraídas de la sociedad. Al concebir el teatro como un experimento científico de análisis y comprobación, los personajes que eran la materia observada necesitaban un entorno que les permitiera desarrollarse como lo hacen en la sociedad; aquí es donde entra el realismo, pues esta corriente tiene por objetivo reproducir la realidad exactamente. Siendo así, el teatro moderno no busca reafirmar la ideología, sino analizarla, cuestionarla y criticarla.

Capítulo 5

Teatro, rebelión

Este capítulo tiene por objetivo demostrar que el teatro realizado durante el periodo comprendido entre 1900 y 1960 buscar dotar de sentido a la sociedad a través de la investigación, búsqueda, definición, o imposición de diversas ideologías ya que las clases dirigentes no proveían a la sociedad de normas y valores suficientes para dar certeza y sentido a su existencia.

A pesar de que hay cien años de distancia entre el siglo XX y la época actual, intentar estudiar el arte y la sociedad del siglo pasado como un capítulo cerrado en la historia aún no es posible; aunque los hechos del siglo pasado parecen distantes, paradójicamente siguen muy próximos como para poder comprenderlos en su totalidad.⁷⁴

Lo que sí está claro es que el siglo XX está caracterizado por la crisis, es una época de radicales cambios sociales, políticos, económicos e ideológicos a lo largo y ancho del mundo; esta crisis es probablemente lo que hace tan complejo el estudio del siglo pasado, pues la concepción de la realidad se conformó a partir de la crisis y el caos.

Para entender lo anterior, la ideología de la época y el teatro que se realiza en ella hay que tener en claro lo siguiente:

1.- A partir de la primera década del siglo XX comenzaron un sinnúmero de conflictos armados sin precedentes, de gran extensión territorial, económica y humana y que repercutieron determinadamente en toda la humanidad

74 Decidí acotar este capítulo a los primeros sesenta años del siglo XX, ya que a partir de entonces el teatro se desarrolló por múltiples caminos, y su estudio trasciende los alcances de mi investigación. El teatro producido a partir de los años 60 hasta nuestros días, considero es parte de un mismo periodo histórico, la actualidad; siendo el teatro de esta época el objetivo de mi tesis de maestría, con la que aspiro a continuar y profundizar sobre el tema aquí tratado, además de realizar un estudio más detallado y especializado.

siendo las que más han influido en el cambio de pensamiento y también las más catastróficas: las dos Guerras Mundiales y la Guerra Fría. Estas grandes guerras se presentan como resultado de la modernidad y sus valores supremos, de la ciencia, progreso y comunicación. Los alcances catastróficos de las guerras desembocaron en el llamado: *desencanto o crisis de la modernidad*, que se refiere a que aquellos valores que sustentaban a la sociedad occidental perdieron súbitamente su validez al dejar al descubierto su fracaso, pues atentaban en contra de las posesiones más valiosas del hombre: la vida y la libertad; y al perder la base sobre la que se erige su existencia la sociedad entra en crisis.

2.- El desencanto de la modernidad es un concepto en construcción y existe un debate bastante polarizado al respecto en el que autoridades de diversas disciplinas no acuerdan si la humanidad vive todavía en una fase evolutiva del modernismo o si ha entrado a una nueva época. Si fuese una nueva época, la llamada *posmodernidad* que parece haber iniciado a principios del siglo XX y está muy próxima a nuestra realidad por lo que no hay acuerdos concretos sobre sus características. Sin embargo se pueden apuntar líneas generales que ayudan a su definición, siendo la primera el rechazo a los valores y cánones modernos; aunque tampoco propone nuevos valores (siendo ésta la razón principal para dudar del cambio de época). Luis Villoro⁷⁵ aporta una explicación más clara respecto al desencanto de la modernidad:

[...] la actitud que hemos diseñado responde a la idea del agotamiento del mensaje de la modernidad. Comprueba la pérdida de las ideas centrales que animaron la época moderna, pero no propone otras creencias, de parecido alcance, que las reemplacen. El posmodernismo se define negativamente, como un “no” a la modernidad. Deja un vacío en su lugar. Pero ninguna sociedad puede vivir en el vacío.

75 Luis Villoro, “Filosofía para un fin de época”, en *Nexos*, num. 185. México, Nexos, mayo, 1993, pp. 43-50.

El problema con la posmodernidad es que no supone una ruptura total con la modernidad todavía; por lo que la sociedad del siglo XX parece construirse sobre la crisis, la devastación y el sinsentido.

3.- Esta crisis ideológica conduce a la inclusión de todas aquellas ideas que se encontraban fuera de los límites. Para explicar esto más claramente habrá que recordar la definición de ideología como sistema de ideas que aporta Edgar Morin⁷⁶: la ideología es un sistema de ideas que conceptualiza la realidad social e individual del hombre y que encierra un concepto del mundo y de la realidad. Por ejemplo, la idea rectora de la ideología moderna es que el progreso tecnológico es la vía para asegurar al hombre una vida plena y cómoda; pero cuando la muerte, la devastación y la pobreza resultantes de las grandes guerras invalidan esta idea rectora, el concepto del mundo y de realidad que es inválido igualmente. En consecuencia la sociedad tiene la necesidad de encontrar una nueva idea rectora que sustente una ideología que le dé sentido y estructura nuevamente. Durante este periodo de búsqueda, todas aquellas ideas que no eran parte de la ideología anterior son retomadas con el objetivo de buscar en ellas una nueva idea rectora, por ejemplo el respeto y conservación del entorno natural como vía para una vida plena. No todas las ideas son susceptibles de volverse ideas rectoras o núcleos ideológicos, pero todas son dignas de verificación. De este modo la sociedad de principios de siglo se encuentra en ese proceso de búsqueda de sentido, de modo que los individuos se vuelcan en una u otra idea, sin llegar a encontrar una tan potente que sea capaz de dar certidumbre a la sociedad en general. Así es que aparecen diversos grupos, comunidades y organizaciones sociales con muy diversas ideologías, pero todas tratan de encontrar la explicación a la realidad.

4.- Ante estas circunstancias, el teatro, que hasta el momento cumplía con la tarea de exaltar (o analizar, en el caso del teatro moderno) los valores ideológicos de la sociedad; tuvo que replantearse sus métodos, objetivos y funciones al encontrarse en una sociedad en crisis, sin grandes valores

76 Edgar Morin, *Op. Cit.* // *Cfr.* En este trabajo: “Introducción. II. Ideología.”

supremos que otorguen sentido a su existencia. Además en este mismo proceso de búsqueda de nuevas ideas rectoras para conformar una ideología, los artistas también ponen atención a aquellas corrientes y expresiones artísticas que habían sido descartadas por el modernismo; así, se retoman y estudian diversas tradiciones teatrales fuera del paradigma moderno: el teatro oriental y clásico principalmente, y se pone especial atención a la realidad social de las clases obreras u oprimidas. Puesto que la tradición modernista no ha sido desplaza y desterrada de la escena, el teatro ilusionista y burgués heredero del modernismo convive con este nuevo teatro de principios de siglo que se denominará en lo subsiguiente: *teatro de ruptura*.

5.- El teatro de ruptura tiene por objetivo presentar al público posibles vías para la construcción de una nueva identidad social, apelando a diversos ámbitos de existencia, su realidad social, su realidad espiritual, o las diversas ideologías surgidas de la crisis de la modernidad; pero siempre con el objetivo de negar el paradigma del teatro moderno. Oliva y Monreal describen así esta circunstancia:

Desde finales del siglo XIX a los años 50 [del XX] el teatro ha pasado de sus más rotundos resultados naturalistas al nihilismo exagerado de un absurdo perspicaz. En esos años se modificaron estilos, se buscaron nuevas posibilidades a los dispositivos escénicos, se cuestionaron hasta sus últimos extremos los restos de un aristotelismo trasnochado, se sacaron las máximas posibilidades de las nuevas técnicas de iluminación; en suma, todo lo que había permanecido estancado durante siglos de repente cambió, pero no en una sola dirección, sino en muchas.⁷⁷

De este modo este capítulo analizará algunas manifestaciones teatrales de la primera mitad del siglo XX que por su influencia en el quehacer teatral que le sucede constituyen una pieza fundamental para la realidad actual del teatro;

⁷⁷ Cesar Oliva y Francisco Torres Monreal, *op. cit.* p. 363.

estas manifestaciones apelan a tres grandes direcciones que tomó el teatro del periodo: el teatro de vanguardias, el teatro político, y el teatro de investigación; las tres con una muy marcada necesidad de negar los paradigmas modernos, como lo aclara Fischer-Lichte al referirse específicamente al teatro que se produce en el periodo entre guerras:

“Así como el teatro de los movimientos vanguardistas, las obras de esta época también rechazaban inflexiblemente el teatro ilusionista y los personajes psicológicos, aunque algunos se enfocaron hacia un teatro más metafísico y otros hacia uno más socialmente crítico”.⁷⁸

5.1 Teatro de vanguardia

A finales del siglo XIX y principios del XX comienzan a manifestarse los primeros movimientos que se oponen al realismo. El teatro que se produce en esta época busca confrontar al espectador con la crisis ideológica que atraviesa la sociedad moderna, representando la parte de la existencia humana intangible que no admite verificación científica. De este modo la relación actor – espectador es de confrontación y provocación, ya que el actor representa para el espectador aquella parte de la existencia humana que había sido negada por los cánones modernos.

Apenas el realismo había logrado desterrar los remanentes Neoclásicos y Románticos, cuando una nueva corriente que se le oponía comenzaba a gestarse. Los acontecimientos políticos y sociales apresuraban la transformación ideológica de la sociedad occidental; sin embargo, el avance tecnológico fue el que terminó por impulsar en las artes el movimiento antirrealista.

78 Erika Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theater*. p. 298. // “Like the theatre avant-garde movement, the playwrights of this era also uncompromisingly rejected the theatre of illusion and psychological characters, even if some strove towards a more metaphysical theatre and others towards a more socially critical one”.

Desde principios del siglo XIX comenzó a desarrollarse la fotografía, aunque propiamente dicho es hasta 1840 con la difusión de la primera cámara moderna de William Fox Talbot que la fotografía hace su entrada triunfal a la sociedad industrial. La invención de la fotografía es un hecho que determinó el rumbo del arte occidental, adoptada rápidamente por la sociedad moderna, lograba lo que el arte y la ciencia decimonónica necesitaba: un retrato fiel de la realidad. Evidentemente la pintura fue la primera de las artes en sufrir los efectos de su aparición, la fotografía era mucho más efectiva, y económica en lograr el objetivo.

Como consecuencia las artes comenzaron a investigar formas y estilos que validaran su labor más allá del retrato fiel de la realidad, de este modo en 1874 surge en la pintura el Impresionismo, que es el prelude de una serie de movimientos artísticos conocidos como vanguardias y que buscarán oponerse a realismo en infinidad de caminos para retratar la realidad desde nuevos ángulos y puntos de vista que hasta entonces habían sido descartados por no corresponder a los cánones modernos de belleza y estética. En el teatro, el primer movimiento antirrealista fue el simbolismo, esta corriente importada de la literatura tomaba al hombre como centro de su creación; sin embargo a diferencia del naturalismo, buscaba investigar al hombre desde lo más profundo: sus sueños, su mente, su espíritu, para poder comprenderlo desde su totalidad.

El Impresionismo en la pintura y el Simbolismo en la literatura fueron a penas el prelude de los movimientos vanguardistas, se comenzaba a cuestionar los paradigmas del arte moderno; sin embargo, para completar el impulso necesario para su desarrollo hizo falta la manifestación total de la crisis de la modernidad resultado de la Primera Guerra Mundial en 1914; por lo que las vanguardias son el producto artístico de una sociedad en crisis ideológica.

Como consecuencia de todo esto, los artistas comenzaron a poner atención a todas aquellas manifestaciones artísticas que habían sido excluidas de los paradigmas modernos por no cumplir con los valores e ideales de belleza;

Odette Aslan las clasifica como “manifestaciones subterráneas”, ya que a partir del siglo XX comienzan a emerger de su exclusión para ocupar la atención del mundo intelectual:

[...] era una diversidad subterránea; una diversidad escondida por peligrosa, por subversiva, enfrente de unos valores establecidos, fuesen los que fuesen. Con la crisis de los códigos estéticos y la aparición de nuevos códigos simultáneos que niegan cada uno la exclusividad de los otros, este mundo marginado y subterráneo reclama un primer plano. O como mínimo exige el rayo de luz de la atención pública. Lo que sí, pues, aporta el siglo XX es un rápido desarrollo de las formas marginadas. Y es ésta, en definitiva, la novedad.⁷⁹

Las vanguardias influyeron en menor o mayor medida en todas las artes, y tuvieron su época de máximo desarrollo durante la primera mitad del siglo XX, se conformaban desde pequeñas élites de artistas que convergían alrededor de una serie de códigos, reglas, formas, estilos e ideologías muy específicas sobre el arte. La mayoría de estos grupos publicaba manifiestos en donde se proclamaban sus valores e ideales para: explicar de qué manera debiera entenderse su labor artística, distinguirse de los otros grupos, y sobre todo declarar su oposición ante los paradigmas e instituciones del arte moderno.

En el teatro, la publicación de la obra *Ubu Rey* de Alfred Jarry y su estreno en 1896 en el teatro de l'Oeuvre se consideran como el detonador para los movimientos vanguardistas, o el momento de la gran ruptura con el realismo teatral, y se le considera como precursora del Surrealismo, Dadaísmo y el Teatro del Absurdo; siendo estas las que causaron mayor impacto en la historia del teatro.

Si bien el estudio de cada una de las vanguardias trasciende los límites de esta investigación, su aparición contribuyó enormemente en el desarrollo

⁷⁹ Odette Aslan, *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético*. Trad. Joan Giner. Prol. Xavier Fábregas. Barcelona, Editorial Gustavo Gili SA, 1979. (Comunicación Visual). p. 14.

del teatro del siglo XX, por lo que es importante enunciar las características generales que compartían:

1.- Rechazo total al realismo. El teatro de las vanguardias busca alejarse lo más posible del teatro ilusionista, por lo que representa en escena lo *invisible*, retratar la realidad desde los sueños, el alma, el inconsciente, etc.

2.- Búsqueda del nuevo hombre. Al tratar sobre lo invisible, el teatro de vanguardia no presenta al hombre como es en la realidad, sino que lo trata como espíritu, objeto, masa (gente desprovista de individualidad), sonido, etc., cualquier posibilidad de existencia que contribuya a representar la existencia de lo invisible.

3.- Deconstrucción del lenguaje. El lenguaje cotidiano se considera como una falla en la comunicación, por lo que en primer lugar el teatro se separa del texto dramático en muchos casos, y en otros el drama es absurdo, no presenta anécdota, o es puramente poético. En la escena se investigan nuevas maneras de comunicación verbal: onomatopeyas, sonidos guturales, silbidos; la voz se convierte en una herramienta para manifestar lo invisible.

4.- Provocación. El hecho escénico se concibe como un momento para provocar y confrontar a todo lo referente con clase burguesa partidario del modernismo, de este modo, con cada representación se busca provocar a los artistas modernos, a las instituciones, academias y por supuesto a los espectadores.

Ahora bien, al tratar sobre las realidades intangibles de la existencia, el teatro de vanguardias se encontraba con un problema al encontrarse con actores corpóreos, pues para Aslan: “según parece, los actores carecían de la delicadeza necesaria para decir poemas. Y también parecían incapaces de limitarse a sugerir la esencia poética de un texto, deformados como estaban por el hábito de interpretar un papel en un contexto dramatizado”.⁸⁰ El actor, no sólo debía alejarse del realismo actoral, sino que se esperaba de él una serie de habilidades corporales y vocales, de modo que, a través de una gestualidad no-

80 Odette Aslan, *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético*. p. 104.

realista, pudiera evocar las atmósferas, los mundos emotivos, poéticos, oníricos que los directores vanguardistas querían transmitir al espectador. El actor de las vanguardias también debía desarrollarse radicalmente opuesto al del teatro burgués, ya no se presenta como un modelo de virtudes representando una experiencia emotiva; sino que representa la sombra, la parte caótica, sin sentido y absurda de la existencia del hombre, es aquella parte la que el modernismo se encargó de esconder y negar; y es ésta la que el teatro vanguardista busca despertar en el espectador.

En síntesis, el teatro de vanguardias tiene por objetivo oponerse a los cánones e ideología modernistas, por lo que busca representar la realidad humana desde ángulos opuestos al realismo para encontrar un nuevo sentido a la existencia de una sociedad en crisis y evidencia la falta de congruencia en los valores modernos. Buscan provocar y confrontar al espectador con la crisis ideológica, a través de mostrar personajes que han perdido su individualidad, presentándolos como sonidos, atmósferas, objetos, etc. Por lo tanto la relación actor – espectador es de confrontación al mostrar al espectador la parte negada de la existencia humana.

Ahora bien, las investigaciones escénicas, dramáticas, actorales e incluso sobre la recepción y la semiótica teatral que desarrollaron los vanguardistas de principios de siglo abrieron una vía para los teatristas posteriores, que retomaron estas primeras vías de revolución teatral y las desarrollaron llevándolas a niveles más profundos de experimentación.

5.2 Teatro político

El teatro de propaganda política ha existido desde siempre, sin embargo desde la primera década del siglo, Europa presencia grandes conflictos y guerras, esta situación evidentemente ocupaba la atención de toda la sociedad incluidos los artistas; y es a partir de estos conflictos que los teatristas comenzaron a poner particular atención a la función de teatro como medio de divulgación ideológica,

y muy pronto aparecieron diversos grupos que se encargarían de hacer un teatro de propaganda política, comenzando por la labor de Vsevolod Meyerhold y su compromiso social en la Revolución Rusa de 1917 con el Octubre Teatral, los llamados Blue Blouses en la Rusia Bolchevique y Erwin Piscator en la Alemania de entreguerras; por mencionar algunos de los más sobresalientes.

La importancia de estos grupos en el desarrollo del teatro occidental es innegable, hasta el día hoy se pueden observar sus influencias; sin embargo es el trabajo de Bertolt Brecht el que destaca por el abundante desarrollo teórico y la igualmente sobresaliente cantidad de publicaciones que amerita; además de que su impacto en el teatro occidental de los siguientes cien años es determinante.

La labor realizada por Bertolt Brecht llevó al teatro político a niveles paradigmáticos gracias al trabajo teórico e investigativo que realizó en torno a este con el afán de lograr un espectáculo congruente en sí mismo y con la circunstancia social imperante, al que nombró teatro épico. El objetivo principal del teatro épico era educar al público sobre la lucha de clases, a través de evitar la identificación del espectador, de modo que su actitud crítica y analítica se mantuviera alerta durante la representación; por lo que la relación actor-espectador era principalmente educativa y crítica.

Brecht viviría en carne propia las crisis políticas más importantes del siglo XX: la Primera Guerra Mundial, la Revolución rusa, la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría. Es por esto que asumió una postura simpatizante de movimientos izquierdistas, se mostró siempre a favor de los derechos de las clases obreras y proletarias, y desarrolló un tipo de “teatro socialista en el que les hacía partícipes de sus opciones políticas [...] buscaba educar, entretener y empoderar a su público con lecciones teatrales sobre las relaciones sociales, políticas y económicas”.⁸¹

81 Phillip B. Zarrilli, *Theater histories*. p. 400. // Brecht developed a kind of socialist theater that engaged them in a careful reading of their political options ... Brecht sought to educate, entertain, and empower his audiences with dramatic lessons in a social, political, and economic relationships.

Estas son las bases sobre las cuales erigiría su teatro épico, y con él intentaba solucionar los dos grandes problemas que reconocía en el teatro: que había dejado de ser funcional para su época pues hasta entonces había sido producido para la realidad burguesa del siglo anterior y que si llegaba a presentar la problemática social esta aparecía con un hecho inmutable.

En primer lugar, esta inmutabilidad social que presentaba el teatro burgués era causa y consecuencia del ilusionismo característico del teatro moderno, es decir de la ilusión de realidad que pretendía en la escena, de modo que el espectador se veía imbuido totalmente en la concatenación de situaciones; además todo en el teatro trabajaba para justificar las situaciones presentadas sin dejar espacio para otras posibles formas de resolver la trama. Brecht lo expresa concretamente en su *Pequeño Organon para Teatro*: “El teatro que ya encontramos hecho muestra la estructura de la sociedad (representada en la escena) como no influenciada por la sociedad (la que se sienta en las butacas del teatro)”.⁸² Y continúa más adelante describiendo a esta sociedad en las butacas:

Observemos el efecto producido sobre los espectadores. Nos veremos rodeados de seres inmóviles en un extraño estado [...] apenas si existe comunicación entre ellos: parece una reunión de gente que duerme, [...] Tienen, claro está, los ojos abiertos, pero más que mirar están como hipnotizados: y más que escuchar, son todo oídos. Miran como “hechizados” el escenario [...] esta gente no parece estar allí para hacer algo, sino para que se haga algo con ella. Su estado de raptó en el que se abandonan a sensaciones imprecisas pero poderosas.⁸³

82 Bertolt Brecht, *Pequeño Organon para teatro*. [en línea] [http://www.iprojazz.cl/intranet_profesor/subir_archivo/archivos_subidos/24993807-Brecht-Bertolt-Pequeno-organon-para-el-teatrocompleto-1948\[1\].pdf](http://www.iprojazz.cl/intranet_profesor/subir_archivo/archivos_subidos/24993807-Brecht-Bertolt-Pequeno-organon-para-el-teatrocompleto-1948[1].pdf) [Consulta: 20 de junio, 2013] Punto 33.

83 Bertolt Brecht, *op. cit.* Punto 26.

Ahora bien, el problema de haber excluido a las clases oprimidas del teatro no era una sorpresa, sin embargo Brecht se proponía crear un teatro que los incluyera pues además de ser una población creciente, además de soportar situaciones injustas de opresión y pobreza, son la clase que mantiene funcionando el sistema que beneficia a unos cuantos, como él mismo lo define en el *Pequeño Organon*:

Entonces, como después, los sistemas de diversión teatral pertenecían a una clase interesada en mantener el espíritu científico dedicado exclusivamente al ámbito de la Naturaleza, sin atreverse a aplicarlo al ámbito de las relaciones humanas. La exigua parte proletaria del público, fortalecida de un modo inseguro e insuficiente por los trabajadores intelectuales apóstatas, necesitaba todavía la antigua forma de diversión que le hacía más llevadera su esclavizada manera de vivir.⁸⁴

Y en *Escritos sobre teatro* el director enuncia concretamente cuál debiera ser el objetivo del teatro épico que incorpore en sus tramas y representaciones la realidad social incluyendo a las clases obreras y burguesas, para presentar la totalidad de las situaciones y despertar en ambas una actitud activa radicalmente diferente a la que produce el teatro ilusionista:

Las artes teatrales se hallan ante la tarea de crear una nueva forma de transmisión de la obra de arte al espectador. Tienen que renunciar a su monopolio de dirigir sin réplica y sin crítica al espectador, y plantear representaciones de la convivencia social de los hombres que permitan al espectador una actitud crítica, incluso de desacuerdo, tanto hacia los procesos representados como hacia la misma representación.⁸⁵

84 Bertolt Brecht, *Organon para teatro*. Punto 31.

85 Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro*. Trad. sel. y prol. Genoveva Dieterich. Barcelona, Alba, 2004 (Artes Escénicas). p. 24.

De este modo Brecht dirige la función del teatro hacia su sentido político y establece como objetivo de las representaciones, además de divertir, lograr en los espectadores una actitud crítica y activa ante lo que observaran en el escenario, orillando al espectador a cuestionar la validez de las situaciones que presentaba. Así lo enuncia el mismo Brecht:

Sin duda había algunas disonancias dolorosas en nuestro entorno, situaciones difícilmente soportables, situaciones que eran difíciles de soportar no solo por escrúpulos morales. Hambre, frío y opresión se soportan mal, no solo por escrúpulos morales. Además, el objetivo de nuestras investigaciones no era simplemente despertar escrúpulos morales contra determinados abusos (aunque tales escrúpulos podían aparecer fácilmente, pero no en todos los espectadores — ¡tales escrúpulos aparecían raramente, por ejemplo, en aquellos espectadores que habían obtenido ventaja con esos abusos!—), el objetivo de nuestras investigaciones era encontrar los medios capaces de eliminar dichos abusos insoportables. Porque no hablábamos en nombre de la moral sino en nombre de los perjudicados. Son dos cosas muy diferentes, pues a menudo se les dice a los perjudicados con frases morales que han de resignarse a su situación.⁸⁶

Es claro que Brecht dirigía sus representaciones tanto a las clases oprimidas como a las opresoras, el objetivo era crear conciencia y una actitud crítica ante las situaciones expuestas para lograr resolver el problema en ambas partes; en la cita referida esta actitud crítica que cuestiona el abuso está englobada en los *escrúpulos morales* que se muestran como objetivo ideal de la representación para eliminar la opresión.

Para lograr estos fines, Brecht desarrolló una metodología de representación partiendo de las premisas teatrales aristotélicas en las que se

86 Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro*. p. 53.

basaba del teatro moderno y construyó su propia poética aceptando algunas y postulando otras a las que llamaría antiaristotélicas.

El primer desacuerdo con la *Poética* aristotélica era el efecto de identificación que dominaba la escena del teatro burgués. El director consideraba que este efecto de identificación podía conducir a la catarsis, pero anulaba la capacidad de observar analíticamente lo que se mostraba en el escenario. La catarsis era el segundo desacuerdo con el teatro aristotélico; si bien la catarsis conducía a “liberación de las pasiones”, no liberaba a los espectadores de su realidad social. Brecht anhelaba que el teatro pudiera contribuir a la transformación de la situación social que vivía el proletariado y concebía que esto sería posible si el teatro exaltaba la actitud crítica y analítica en ellos. Es por esto que proponía evitar que el efecto de identificación sucediera en sus representaciones, afirmaba que:

Con la eliminación de la identificación de su posición dominante no desaparecen las reacciones emocionales que provienen de los intereses y los fomentan. Al contrario, la técnica de la identificación permite provocar reacciones emocionales que no tienen nada que ver con los intereses. Una representación que prescindiera en gran medida de la identificación permitirá una toma de partido sobre la base de intereses reconocidos, una toma de partido cuyo aspecto emocional está en consonancia con su aspecto crítico.⁸⁷

De esta manera sugiere que para evitar una identificación se elabore la “Representación distanciadora [que] es aquella que permite reconocer el objeto, pero que lo muestra, al propio tiempo, como algo ajeno y distante [...]”,⁸⁸ que evite presentar los personajes, procesos sociales, sucesos y lugares como algo familiar y cotidiano, ya que al mostrarse como algo conocido no necesita ser

87 Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro*, p. 25.

88 Bertolt Brecht, *Pequeño Organon para teatro*. Punto 42.

analizado. Así desarrolló el concepto conocido como *efecto de distanciamiento*⁸⁹ para conseguir que los espectadores mantuvieran despierta su actitud crítica durante toda la representación: “Los nuevos efectos de distanciamiento deberían quitarles a los acontecimientos socialmente influenciados solamente su sello de familiaridad que actualmente les preserva de la intervención por parte del hombre”. Con el distanciamiento Brecht proponía eliminar el problema del teatro de presentar la realidad social como un hecho inmutable.

Para lograr el distanciamiento la representación debería valerse de numerosas herramientas de narración escénica, una técnica actoral especialmente desarrollada para este objetivo y de la aplicación independiente de las artes escénicas como música, coreografía, escenografía e iluminación. Estas representaciones debían ser conformadas de tal modo que los espectadores nunca olvidaran que se encontraban en el teatro presenciando una obra de teatro que había sido planeada, ensayada y concluida para ser representada ante ellos; es decir que los espectadores recordaran que estaban asistiendo a un evento extracotidiano. Así, proponía que durante toda la representación las vestiduras dejaran ver la maquinaria teatral, las luminarias, e incluso el mismo edificio, que se evitara a toda costa la creación ilusiones realistas, para evitar la hipnosis de la identificación, “Con el fin de evitar que el público se introduzca en la fábula como en un río, para dejarse arrastrar a la merced de la corriente, deben estar de tal manera concatenados los hechos, que se noten en seguida las juntas”⁹⁰.

Por lo anterior cada disciplina auxiliar del teatro se mantenía autónoma, diseñadores, músicos y actores tenían la tarea de crear una obra artística en si misma, trabajando en conjunto para generar distanciamiento: unas de otras, y de la representación con el espectador.

89 *Verfremdungseffekt* en alemán. Existe actualmente una discusión respecto a su traducción al español ya que algunos teóricos afirman que la palabra española no coincide totalmente con el concepto alemán.

90 Bertolt Brecht, *Pequeño Organon para teatro*. Punto 67.

Sin embargo, Brecht daba por hecho que gran parte del producto artístico teatral residía en los actores, y encontraba en los del teatro burgués que ayudaban a generar identificación en los espectadores, el sopor y el ilusionismo que trataba de expulsar de su teatro. Es por esto que, durante los ensayos y la creación del personaje, exigía a los actores que incluyeran ciertos procedimientos que tendrían como resultado el distanciamiento del actor con el personaje y de esta manera durante la representación el espectador se distanciara del actor-personaje. Se trata de un doble proceso de distanciamiento.

Este primer distanciamiento ente el actor y el personaje que interpreta es totalmente adverso a la técnica actoral “vivencial” que habría desarrollado Stanislavski y que era la utilizada por el teatro realista. Así lo explica:

Ni por un momento debe el actor transformarse totalmente en el personaje. Un juicio como “No representaba a Lear, sino que era Lear”, sería fatal para él. Debe limitarse a mostrar su personaje o, mejor dicho, no debe limitarse a vivirlo. Esto no significa que cuando represente a personas apasionadas tenga que permanecer frío. Pero sus propios sentimientos no deben ser nunca, fundamentalmente, los de su personaje, con el fin de que los del público tampoco lleguen a ser nunca los del personaje. El público debe tener absoluta libertad.⁹¹

Y es que para “mostrar su personaje” el actor no debía desaparecer nunca de la construcción del personaje y durante toda la representación. El actor debía conseguir estar presente como él mismo mostrando al espectador lo que su personaje hizo, dejando ver sus propias opiniones y sentimientos al mismo tiempo que muestra lo que es propio del personaje. De manera contraria la técnica vivencial, que exigía que el actor se transformara completamente en el personaje, anulaba toda opinión y sentimientos propios del intérprete, y al mostrar al espectador una sola figura con una sola opinión el espectador

91 *Ibidem.* Punto 48.

alcanzaba la identificación apropiándose de ellos sin cuestionarlos. Es por esto que comenzando por el distanciamiento del actor con el personaje, el espectador al observar dos opiniones sobre una misma figura podría analizar ambas e incluso crear una propia.

Del mismo modo que Brecht anula el “sí yo” de la técnica *stanislawskiana*, desecha de sus montajes el “aquí y ahora” que hace parecer que los hechos suceden en el momento en que se representan. Sino que, al contrario, pidiendo a los actores que muestren al público que dominan la obra, que la han ensayado, y que se muestren libres y despreocupados por la sucesión de hechos de la trama, mostraran y narraran al público lo que “fue entonces”. De este modo se revelaban posibilidades de la anécdota que “pudieron haber sido”, y cuestionando lo que “sí fue”. Para lograr esta actuación *épica* proponía en sus ensayos una serie de herramientas que iban desde conservar las primeras impresiones del personaje en la primera lectura del texto, intercambiar personajes entre actores para enriquecer los propios, propiciar el desarrollo de otras posibilidades de relación, etc., para ayudar al actor a mantener el distanciamiento propio, y por consecuencia el del espectador.

Al mantener el actor una actitud crítica frente a su personaje y a la trama que está narrando, la relación entre el actor y espectador cambia radicalmente por primera vez en la historia del teatro. Si bien la relación es primordialmente educativa, esta vez la relación es directa entre los individuos, es decir el actor ya no funge como modelo o ejemplo social, sino que es un individuo que forma parte de la sociedad frente a la que presenta su opinión propia e incita al espectador a reflexionar y adoptar una propia. En este sentido el actor ha retornado a su lugar como individuo social como lo eran los sacerdotes rituales, sin embargo pierde su carácter mimético pues no representa ya seres míticos incuestionables.

En resumen, la época de Brecht todavía no rompía definitivamente con la modernidad, él mismo reconocía su época como determinada por la razón, de modo que su teatro tenía por objetivo favorecer en el espectador una actitud

analítica, reflexiva y crítica frente a la representación, por lo que el carácter mimético y estructurante del teatro es eliminado en estos espectáculos.

Sin embargo el teatro épico retoma la parte didáctica y la transmisión de valores en servicio de las clases obreras y oprimidas, aunque estos valores están sujetos a verificación y análisis por parte del espectador; se busca generar en el público impulsos emocionales a través de la crítica y el raciocinio para que le teatro sea un experiencia práctica y sirva en la realidad cotidiana.

Finalmente, este teatro retoma un carácter cohesivo, ya que al dirigirse a las clases menos favorecidas con el afán de empoderarlas, en el mejor de los casos, los espectadores podría concientizar la importancia y el poder que poseían al ser la fuerza motora de la sociedad industrial de principios del siglo XX; de modo que, para lograr el objetivo, fomentaba en ellos un sentimiento de comunidad, unión y hermandad.

5.3 Teatro de investigación

Desde finales del siglo XIX y extendiéndose hasta principios del XX, el trabajo teórico e investigativo que desarrolló Stanislavski fue de suma importancia en la escena teatral, no hay precedentes comparables con el desarrollo en técnica actoral, dirección de escena y teoría teatral y la sistematización del conocimiento que logró en el Teatro de Arte de Moscú y su Estudio Teatral. Siguiendo estos mismos modelos, surgen en toda Europa numerosos directores que postulan diversas teorías y conceptos teatrales, trabajando bajo el esquema de teatro de arte.

Como ya se ha explicado, el teatro de ruptura busca formular nuevos conceptos de teatro acordes a las circunstancias sociales que se vivían en todo Occidente desde principios de siglo; sin embargo la teoría de Stanislavski había nacido en el seno del modernismo, por lo que los directores/teóricos del teatro

de ruptura siguieron sus métodos investigativos y de laboratorio para formular conceptos sobre la escena, el actor, el director y el espectador que fueran congruentes con la sociedad posmoderna.

Incluso desde finales de siglo XIX se publican las teorías de Gordon Craig y Adolph Appia, que ya apuntan a una nueva concepción del hecho teatral, así como a una forma no ilustrativa del uso de la escenografía, la iluminación y el espacio. Más tarde los trabajos de Vsevolod Meyerhold y Antonin Artaud en las primeras décadas del XX, apuntan a una función del teatro acorde a los tiempos sociales, y modifican el uso del espacio y del actor que lo habita. Probablemente el trabajo de estos cuatro directores es de los más sobresalientes y que marcaron la línea teórica que recorrería el teatro del siglo XX; aunque no concordaran en algunos puntos, lo que se proponían era desarrollar la justificación intelectual de un teatro nuevo que se opusiera radicalmente al realismo con el fin de otorgar a los espectadores experiencias teatrales más completas artística y espiritualmente; espectáculos que logran sanar la herida que había dejado en la sociedad el resultado del modernismo.

En este sentido, el trabajo de Jerzy Grotowski, pasando la primera mitad del siglo, es una de las teorías más completas de investigación, que además se convirtió en un referente fundamental para el desarrollo del teatro occidental. Nacido en Rzeszów, Polonia en 1933, Grotowski es uno de los directores e investigadores teatrales más destacados del teatro contemporáneo. En 1959 fundó en Opole, Polonia el *Teatro-laboratorio de las 13 filas*⁹², sede de sus investigaciones sobre el actor y de montajes en donde expone el resultado de aquellas y desarrolla una técnica actoral partiendo de los métodos de

92 Marco De Marinis, *El nuevo teatro, 1947-1970*. Trad. Beatriz E. Anastasiy Susana Spiegler. Dir. de col. Umberto Eco. Barcelona, Paidós, 1988. (Instrumentos Paidós, 6). p. 92. // En cuanto a los distintos nombres del *Teatro-laboratorio de las 13 filas* de Grotowski refiere: “en 1965, con el traslado a Wrocław, al sudoeste de Polonia, el Teatro-laboratorio <<de las 13 filas>> pasa a ser el Instituto de Investigaciones sobre los Métodos del Actor-Teatro Laboratorio, denominación esta que en enero de 1970 se abrevia a Instituto del Actor-Teatro Laboratorio y que, por último, se reduce en 1975 a Instituto-Laboratorio.

Stanislavski y Brecht. En 1965 el *Instituto de Investigaciones sobre los Métodos del Actor Teatro-laboratorio* se traslada a Wroclaw en donde se establece hasta 1984 cuando cerraría definitivamente el entonces llamado *Instituto-laboratorio*, Grotowski continuaría con sus investigaciones individualmente hasta su muerte en enero de 1999 en Pontedera, Italia.

Así como los artistas, directores y teóricos del siglo XX, Grotowski sostenía que el teatro no era congruente con las necesidades de la sociedad posmoderna, encontraba que el individuo estaba en una constante lucha entre sus impulsos biológicos y los paradigmas de comportamiento modernistas que ponen máscaras al ser interior del hombre; así mismo lo enuncia en su *Declaración de principios*: “[...] entramos en un doble juego de intelecto o instinto, de pensamiento y emoción; tratamos de dividirnos artificialmente en alma y cuerpo.”⁹³ Sin embargo la naturaleza primaria del hombre le hace buscar la liberación de estas máscaras para que se exprese plenamente la existencia, y es en esta necesidad en donde radica la función del teatro en su sociedad:

Al buscar la liberación caemos en el caos biológico. Sufrimos sobre todo de una ausencia totalidad, nos desperdiciamos, nos malgastamos.

El teatro ofrece una oportunidad para lo que podríamos llamar integración, mediante la técnica del actor, mediante su arte que le permite al organismo vivo luchar para encontrar objetivos más altos si descartamos las máscaras; si se revela la sustancia verdadera se logra una totalidad de reacciones físicas y mentales. [...] En ello podemos encontrar las posibilidades terapéuticas que el teatro para la gente de la civilización actual. Es cierto que el actor lleva a cabo ese acto, pero puede hacerlo sólo mediante un encuentro con el espectador, [...] en confrontación directa con él y hasta “a pesar de él”.⁹⁴

93 Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*. 6a. ed. Trad. De Margo Glantz. México, Siglo XXI, 1977. p. 213.

94 *Ibidem*. pp. 213-214.

Para Grotowski, el teatro debe proveer al espectador un espacio para poder librarse de sus máscaras sociales y morales, de modo que al retornar a la cotidianeidad pueda enfrentarse a ella desde un autoconocimiento y conciencias más elevados que le permitan existir plenamente. Considera que dichas máscaras impuestas por la sociedad, son capas superpuestas una sobre otra y que esconden la verdadera esencia del hombre. Esta concepción del hombre como un ente espiritual aprisionado por máscaras superfluas es el eje conductor de su trabajo artístico; y corresponde a la ideología posmoderna de encontrar sentido y estructura en todo aquello que había sido descartado por el cientificismo.

Durante los años sesenta Grotowski desarrolla un concepto teatral denominado *teatro pobre*, con el que se encargará de desterrar de la escena todo aquello que sea superficial y que esconda la verdadera esencia del teatro, del actor y como consecuencia del espectador; busca eliminar de la escena todas aquellas disciplinas que intervienen en la puesta pero que no son indispensables para el desarrollo del hecho escénico:

En primer lugar tratamos de evitar todo eclecticismo, intentamos rechazar la concepción de que el teatro es un complejo de disciplinas. Tratamos de definir qué es el teatro en sí mismo, lo que lo separa de otras categorías de representación o de espectáculo.⁹⁵

Y en esta búsqueda de encontrar lo que es esencial en el teatro, se plantea las siguientes preguntas para concluir que lo que distingue al teatro de otras representaciones escénicas es la relación que se entabla entre el actor y el espectador:

¿Pero puede existir el teatro sin actores? No conozco ningún ejemplo de esto quizá pudiera mencionarse el espectáculo de títeres. Pero aun así puede verse al actor detrás de las escenas, aunque se trate de otro tipo de teatro.

95 Jerzy Grotowski, *op. cit.* p. 9.

¿Puede el teatro existir sin el público? Por lo menos se necesita un espectador para lograr una representación. Así nos hemos quedado con el actor y el espectador. De esta manera podemos definir el teatro como lo que “sucede entre el espectador y el actor”. Todas las demás cosas son suplementarias, quizá necesarias, pero, sin embargo, suplementarias.⁹⁶

De este modo, la esencia del teatro se encuentra en la relación entre actor y espectador; sin embargo, tomando en cuenta que el objetivo del teatro para Grotowski es de características espirituales, la relación que se establezca entre ellos deberá ser también de tipo espiritual. Con el teatro pobre, Grotowski busca generar una cura para el malestar de la sociedad de su tiempo; sabe que es una sociedad en crisis, pero que ésta se funda en la falta de creencias religiosas:

No pienso que la crisis del teatro pueda separarse de otros procesos de crisis de la cultura contemporánea. Uno de sus elementos esenciales, a saber, la desaparición de lo sagrado y de su función ritual en el teatro, es un resultado de la decadencia obvia y probablemente inevitable de la religión. De lo que estamos hablando es de la posibilidad de crear un *sacrum* secular en el teatro. La cuestión puede plantearse de esta manera: ¿el ritmo actual de la civilización puede convertir en realidad este postulado a escala colectiva? No tengo respuesta para esto; uno debe contribuir a su realización, porque crea una conciencia secular que sustituye a la religiosa, parece ser una necesidad psicosocial para la sociedad.⁹⁷

Los postulados del teatro pobre inducen al retorno de un teatro esencial que cumpla con las funciones liberadoras y catárticas que el ritual (y teatro) griego poseía; sin embargo la sociedad y el individuo del siglo XX no poseen

96 *Ibidem.* pp. 26 – 27.

97 Jerzy Grotowski, *op. cit.* p. 44.

un sistema de creencias común, no existe un mito común a toda la sociedad que de sentido y estructura. De este modo Grotowski se propone que con el teatro se pueda generar una especie de religiosidad “secular” de modo que el espectador de teatro pueda reflexionar sobre todo aquello que lo conforma, desde su individualidad hasta los tabúes sociales en los que se desenvuelve, para reconocerse parte de una colectividad, y obtener una “nueva percepción de su verdad personal.”⁹⁸

Sin embargo, al entender que en la época estos mitos se alejan de la religiosidad y que han cambiado sus formas tradicionales, se dificulta la identificación del individuo con esa verdad universal que los mitos retratan, por lo que propone que el espectador se confronte con él, partiendo de que ya no es una verdad previamente aceptada, pero que contiene en su relato una verdad primaria, y asumiendo “su conexión con las ‘raíces’ y la relatividad de las ‘raíces’ a la luz de la experiencia actual”. Ahora bien, Grotowski confiere al actor una función *sagrada* al ser él quien se encargará de encarnar el mito:

Aunque se haya perdido “un cielo común” de creencias y hayan desaparecido los límites inexpugnables, la percepción del organismo humano permanece. Sólo el mito – encarnado en el hecho de la existencia del actor, de su organismo vivo – puede funcionar como un tabú. La violación del organismo vivo, la exposición llevada a sus excesos más descarnados, nos devuelve a una situación mítica concreta, una experiencia de la verdad humana común.⁹⁹

En el teatro pobre el actor debe ser de nuevo como un sacerdote en el ritual griego, su función es ser el modelo para el espectador y lo guiará a través de la representación hacia lo más profundo de su existencia. Para que el espectador lograra confrontarse con sus máscaras y entonces liberarse de ellas, se

98 *Ibidem.* p. 17.

99 Jerzy Grotowski, *op. cit.* p. 18.

necesitaba de un actor que se presentara ante ellos libre de máscaras, que se mostrara a sí mismo verdaderamente ante el espectador, para que imitando al actor pudiera desprenderse también de aquellas máscaras.

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 auto-penetración.¹⁰⁰

Siendo así, el actor debía conocer profundamente su mundo psíquico y emocional, destruyendo las barreras morales o sociales que le impidieran acceder a lo más profundo de su ser emocional, pues eso es lo que constituye la esencia del individuo. De este modo desarrollaría el concepto del actor sagrado, que era aquel que se sacrifica, que se muestra libre de máscaras y tabúes, se muestra verdaderamente, aquel que “[...] trata de llegar a un estado de autopenetración, el actor que se revela a sí mismo, que sacrifica la parte más íntima de su ser, la más penosa, aquella que no debe ser exhibida a los ojos del mundo [...]”¹⁰¹

Pero a pesar de todo, Grotowski tenía muy claro que este tipo de teatro ritual no era para todo el público, sabía que se dirigía a una minoría que compartía la necesidad de una experiencia espiritual, la necesidad de contactarse a sí mismos:

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

100 *Ibidem.* p. 28.

101 Jerzy Grotowski, *op. cit.* p. 29.

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.¹⁰²

Recapitulando, el teatro pobre que Grotowski desarrolló propone retomar el aspecto sagrado y de carácter ritual que tenía el teatro griego, reconocía la capacidad del teatro para dotar de certeza al individuo sobre su existencia, y tenía por objetivo liberar al espectador de sus máscaras sociales y morales que generan angustia. Sin embargo también tenía muy claro el problema que este objetivo conlleva al desarrollarse en una sociedad escéptica, desconfiada y en una profunda crisis de valores que la sustenten.

Para lograr su objetivo catártico, Grotowski depositó en el actor la máxima importancia de la puesta en escena, conceptualizando así la figura del actor sagrado, que siendo guía y modelo para el espectador, “se sacrificara” ante él, arrancando sus máscaras para mostrar lo más íntimo de sus ser; y que a través de la identificación con el actor, el espectador podría realizar el mismo acto. El actor sagrado jugaba diversos roles él mismo: encarnaba el mito, servía de ejemplo al espectador y de guía a través del acto de autopenetración, era un *chivo expiatorio*¹⁰³ que se sacrificaba así mismo para quitar la carga al espectador de hacerlo él mismo en su cotidianeidad, de modo que el espectador podría vivir la catarsis a través del teatro. De este modo, la relación que se genera entre actor-espectador es una relación de comunión, generada a través de la experiencia catártica representada.

102 *Ibidem*. p. 35.

103 *Cfr.* Felipe Reyes Palacios, *Artaud y Grotowski: ¿El teatro dionisiaco de nuestro tiempo?* México, Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM: Gaceta, 1991. En capítulo titulado “El teatro como rito de iniciación chamánico” se basa en las teorías de René Giraud para explicar la figura del chivo expiatorio que es aquel que, a través de su sacrificio, libera la violencia de las sociedades.

Así, en medio de una época caótica, desvalorizada y angustiante, Grotowski, como muchos otros teatristas del siglo XX, vuelve la atención a los orígenes del teatro para encontrar una función del teatro que sea, a demás de congruente, útil para la sociedad de su tiempo, otorgándole una función espiritual.

Conclusiones del capítulo

Como se mencionó en la introducción, el periodo estudiado en este capítulo atraviesa una crisis ideológica consecuencia de las grandes guerras, de modo que el teatro producido durante la primera mitad del siglo XX tiene por objetivo proponer nuevas vías de conceptualización de la realidad opuestas a la modernidad. De este modo se analizaron tres casos distintos que proponen exaltar valores de la sociedad que no habían sido considerados por la ideología moderna.

El primer caso es el teatro de vanguardias que busca exaltar y representar lo intangible de la existencia humana y retrata al hombre desde sus sueños, su espiritualidad, su sonoridad, exhibiendo su caos, el sinsentido de su existencia, el absurdo, o la parte más oscura de la humanidad. Todo esto tenía por objetivo transgredir al espectador, invalidando los valores y normas modernos, obligándole a reconocer la crisis por la que transita la sociedad.

El segundo caso, busca exaltar los valores sociales de las clases obreras que habían sido ignoradas durante el siglo XIX. El teatro épico de Brecht tiene por objetivo expreso educar y empoderar al espectador sobre la situación socio, política y económica por la que atraviesa la sociedad. A pesar de hacer uso de algunas formas del teatro ilusionista, incluye espacio para la crítica, análisis y reflexión del espectador, como una especie de ejercicio que se pudiera poner en práctica en la vida cotidiana.

Finalmente, se expuso el teatro pobre de Grotowski como un ejemplo del teatro de investigación. Este tipo de teatro tiene por objetivo crear experiencias artísticas que se dirijan a la parte espiritual del espectador; se concibe el teatro como un espacio terapéutico en el que el espectador pueda desprenderse de las trabas sociales y morales, y así aprender sobre su verdadero ser. El teatro pobre exalta los valores espirituales de la existencia humana.

Estos tres casos expuestos se suman a una enorme diversidad de formas teatrales que se desarrollaron en el periodo comprendido en este estudio. Cada una de esas formas propone una respuesta distinta a la crisis y el caos por el que atraviesa la sociedad; de modo que el teatro de esta época también se vuelve exclusivo y para minorías, perdiendo el carácter cohesivo, integrador y comunal.

v

Conclusiones

El objetivo principal de esta investigación fue demostrar y sustentar que el teatro es en esencia un medio de propagación ideológica que aspira a exponer, divulgar y reafirmar el sentido de la existencia contenido en las ideologías; y que el actor es el vínculo directo entre los individuos de la sociedad y la ideología.

Se ha analizado la relación entre actor y espectador en cada una de las épocas doradas del teatro occidental desde su nacimiento, concentrándose en las corrientes estilísticas más importantes de la historia del teatro, que son aquellas que han tenido una mejor aceptación entre la sociedad de su época, que presentan una producción mucho más prolífica que otras, que han repercutido en la labor de sus herederos al paso del tiempo, y que se han convertido en paradigmas para los profesionales del teatro.

Ahora es preciso anotar algunas conclusiones generales que surgen al finalizar este recorrido, que si bien no serán absolutas, arrojan un panorama mucho más claro con respecto al tema tratado:

En primer lugar quedó constatada la estrecha relación entre el ritual y el teatro, siendo éste una forma evolucionada del ritual, que dentro de sus múltiples funciones sirve para dar certidumbre a la sociedad. De este modo el teatro conserva, en el fondo de su forma, la función de dar certidumbre a la sociedad.

El hombre, por como está constituida su mente, necesita orden, necesita explicaciones sobre su existencia, y necesita sentir que hay una razón suprema para cada cosa en la realidad; por eso existen los mitos que son los que exponen estas razones; por eso existen los ritos, para reafirmar estas verdades y así volver a la certidumbre cuando el hombre se siente sin rumbo. Por eso el teatro, que es una forma evolucionada del ritual, tiene y tendrá una función

trascendental que no puede encontrarse en ningún otro espectáculo o diversión: el teatro le enseña a la sociedad las razones supremas de su existencia.

Ahora bien, las verdades supremas de las que se constituye el mito, forman ideologías. El asunto es, como después lo enuncia Grotowski, que el sentimiento sagrado se va perdiendo conforme avanza la historia. Pero los mitos, sagrados o no, persisten; y las ideologías, con verdades divinas o científicas, son igualmente potentes y dan sentido y estructura sin importar la naturaleza de sus ideas rectoras. Así nos encontramos con que pueden ser divinas, como lo son para los griegos; o políticos como para los romanos; o económicos como para los realistas. No importa cuál sea la ideología, el teatro que ha sobresalido a través de la historia, lo ha hecho porque expone la ideología; y sus espectadores, como los participantes del ritual, al terminar la función abandonaban los teatros con la certidumbre de su existencia, con los respuestas que necesitan para continuar con la vida cotidiana.

Por otro lado, también se ha constatado la relación estrecha del teatro con los sistemas económicos y políticos. Aunque esto pudiera parecer evidente, en este recorrido ha sido muy claro que quien regula la sociedad, dicta también los valores que la sustentan, quien tiene el poder dicta la ideología.

Ahora bien, la clase poderosa impone (por fuerza o no) una ideología, la sociedad la adopta a través de las generaciones; y esta clase poderosa, que siempre es quien tiene el poder económico, patrocina la producción teatral que evidentemente reafirma la ideología que se ha impuesto, difícilmente patrocinará un teatro que le desacredite. Ahí es donde se mezclan las aguas, las grandes épocas del teatro han estado al servicio de la clase poderosa: el Estado hasta el siglo XVII y la burguesía a partir del siglo XVIII, aproximadamente. Claro que esto ha tenido sus excepciones, un ejemplo muy claro es el de la *commedia dell'arte* que exalta los valores del pueblo de su época y no de la clase gobernante, y por eso mismo tampoco contaba con importantes benefactores o patrocinios.

Si bien esta relación del teatro y el sistema político parece cambiar para el siglo XX, hay que tener en cuenta que, aunque se expuso en el capítulo el teatro que se opone al sistema modernista, el teatro de ruptura no es un teatro de masas, que no le habla a toda la sociedad, que es un teatro de minorías y muy exclusivo; y el teatro de características modernistas, burguesas e ilusionistas sigue presentándose con gran aceptación entre el público hoy en día y es el que recibe importantes patrocinios de las clases económicamente poderosas.

También se ha podido constatar la influencia que ha tenido el progreso tecnológico en el desarrollo del conocimiento. Gracias a los avances industriales se ha incrementado su producción y divulgación, así, cada ciencia y cada disciplina artística ha diversificado sus aproximaciones de estudio, incrementando exponencialmente el material intelectual del saber a través de los tiempos. Esto da pie al desarrollo teórico-artístico, conforme se va haciendo más accesible el tráfico de información para más personas, el conocimiento artístico se enriquece, al poder conocer y estudiar los avances teóricos de unos, para comprobarlos, perfeccionarlos o partir de ellos para crear nuevos. Así, las corrientes artísticas comienzan a acelerar su evolución.

Sobre las corrientes artísticas se puede notar que su tendencia de comportamiento es siempre de oposición: una a otra van rechazándose, oponiéndose a la anterior y buscando nuevos lenguajes y nuevas normas a las que atenerse. Sin embargo un aspecto importante a considerar y que se ha podido comprobar con este estudio es que las corrientes artísticas (en pintura, literatura, arquitectura, etc.) también tienen una estrecha relación de interdependencia con la ideología y la circunstancia histórica de la sociedad. Esto se puede notar en las delimitaciones cronológicas de cada corriente, cuando finalmente logran consolidarse en el ámbito artístico, siempre hay un cambio económico, político o social que ha cambiado también la ideología, por lo que pronto aparece una nueva corriente que se adapta a los nuevos valores ideológicos de la sociedad.

Posiblemente la relación del arte con los sistemas políticos y sociales se deba a que el arte y las ideologías surgen de los mismos impulsos primitivos de explicar la realidad y la existencia. Si profundizáramos en el nacimiento de otras disciplinas artísticas, seguramente encontraríamos un origen sagrado y mimético como sucede en el teatro.

Volviendo al tema del teatro como forma evolucionada del ritual, se pudo constatar que entonces el actor es una forma evolucionada de sacerdote. Por una parte, se comprueba ya que el actor de los teatros oficiales representa personajes-héroes de las ideologías; pero además está entrenado para ser el modelo ejemplar para la sociedad en el escenario (aunque fuera de él no lo sea). Erika Fischer-Lichte¹⁰⁴ propone una aproximación al tema muy interesante; establece una posible relación entre el teatro y el *proceso de civilización* de las sociedades al usar el cuerpo del actor como una serie de signos que denoten las normas de comportamiento, y que a través de la forma en que presenta el actor en escena se expresa el sistema cultural y el concepto de hombre de las sociedades. Aunque advierte también que no es posible determinar con precisión si el teatro es el primero en dictar las normas de comportamiento, o si las imita de lo que la sociedad ya ha aprendido.

Sin embargo, dicha teoría concuerda con lo que en esta investigación se ha podido constatar: el concepto del actor, su educación, y el uso de su cuerpo y voz, son reflejo claro de la ideología de su sociedad. Es por esto que se puede afirmar que el actor al encarnar la ideología funciona como un modelo ejemplar del espectador.

El concepto del hombre se ha expresado en el teatro por medio del uso de cuerpo y su voz; lo que se enlaza inmediatamente con el lenguaje. La relación entre el teatro y la literatura (expresión máxima del lenguaje) ha sido

104 Erika Fischer-Lichte, "Theatre and the Civilizing Process: An Approach to the History of Acting" en *The show and the gaze of theater: European Perspective*. [archivo electrónico] Ed. Thomas Postlewait. Iowa, University of Iowa Press, 1997. (Studies in Theatre History and Culture.)

muy cercana a lo largo de la historia. Su relación, como ya se ha mencionado, seguramente proviene de su origen mítico. El origen de la literatura se encuentra en los mitos y su narración oral; por eso el teatro casi siempre está íntimamente ligado al desarrollo lingüístico y literario de las sociedades.

Pero además de esta conexión primaria, las expresiones artísticas y culturales siempre han sido motivo de orgullo para las sociedades, incluso las primitivas, de modo que el lenguaje, que es inherente al hombre, se convierte también en un motivo de orgullo, de este modo sobre todo en los primeros estados-nación, el teatro tiene también una función de difundir el lenguaje, que también les otorga un sentido de identidad.

Recapitulando, se ha comprobado que el teatro es una forma evolucionada de ritual y contiene en su forma; a veces más, a veces menos; todos los elementos propios de éste. Tiene un mito que difunde, tiene un tiempo y espacio definidos, está dirigido a una masa que es una comunidad, reitera el sentido de identidad de la sociedad y su finalidad es liberar de la angustia y el caos de la incertidumbre sobre la propia existencia. En este sentido, el teatro siempre tiene un carácter educativo sobre la sociedad, ya que en esencia busca transmitir normas y valores ideológicos. El actor, como sacerdote, funge en la representación como un modelo ejemplar de las normas y valores de su sociedad; y ejerce también como un guía a través de la representación, ya que conoce de principio a fin lo que pasará en la función; se encarga de dar significado a los símbolos de la obra, y sabe de antemano por qué proceso debe transitar el espectador en cada momento de la representación, por lo que su función es asegurarse de que se cumpla ese proceso.

Finalmente quedan muchas preguntas abiertas, sobre todo respecto a la época actual. Por lo pronto todavía es difícil vislumbrar qué tiempos son éstos: el modernismo no ha sido desterrado del pensamiento, ni del escenario y tampoco se ha encumbrado una nueva ideología que de sentido y estructura

a la existencia de la sociedad del siglo XXI; ya lo dijo Luis Villoro¹⁰⁵ nadie puede vivir en el vacío, así que esta circunstancia cambiará tarde o temprano.

En el teatro se vive un momento crítico y en cualquier momento se desatará un cambio que lo reforme todo. Así como en el siglo XIX los artistas buscaban eliminar las formas neoclásicas, y lo intentaron durante mucho tiempo y por diversas vías antes de dar con el realismo; así los tiempos actuales: todavía no se destierra al realismo de la escena, hace falta que pase algo en la vida social para que surja una ideología nueva que suprima todos los remanentes realistas y se encumbre una nueva corriente teatral.

No se puede saber cuál será esta nueva forma, pero se puede intuir que seguirá oponiéndose al teatro realista y burgués; tal vez el teatro retorne, como lo han deseado los teatristas desde el siglo XX, a las fuentes primigenias, volviendo a una forma sagrada.

105 Luis Villoro, *filosofía para un fin de época*.

Fuentes

Bibliografía

ADRADOS, Francisco R., *Del teatro griego al teatro de hoy*. Madrid, Alianza, 1999. (El libro de bolsillo, Clásicos de Grecia y Roma).

_____, *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid, Alianza, 1983.

APPPIA, Adolph, *La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente*. Trad. de Nathalie Cañizares Bundorf; pres. de Juan Antonio Hormigón, prolog. de Ángel Martínez Roger. Madrid, Asociación de directores de Escena de España y Artistas Intérpretes Sociedad de Gestión, 2000.

ARISTÓTELES, *El arte poética*. 5a. edición. España, Espasa – Calpe, 1976. (Austral, 803).

ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*. Trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Barcelona, Edhasa, 2001.

ASLAN, Odette, *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético*. Trad. Joan Giner. Prolog. Xavier Fábregas. Barcelona, Editorial Gustavo Gili SA, 1979. (Comunicación Visual).

BADIOU, Alain, *El siglo*. Tr. Horacio Pons. Buenos Aires, Manantial, 2006.

BARBA, Eugene, *La Canoa de Papel. Tratado de Antropología Teatral*. Trad. de Rina Skeel. México, Gaceta, 1992. (Escenología).

_____, *Más allá de las islas flotantes*. Postfacio de Fernando Taviani, Trad. de Toni Cots, Ed. Edgar Ceballos. México, Gaceta, 1986. (Escenología).

- _____, *Teatro. Soledad, oficio, rebeldía*. Trad. de Lluís Masgrau y Rina Skeel, Ed. Edgar Ceballos. México, Escenología, 1998.
- BARKER, Simon y Hilary Hinds, ed., *The Routledge anthology of Renaissance drama*. London, Routledge, 2003.
- BATY, Gastón y René Chavance, *El arte Teatral*. 3a. edición, Trad. de Juan José Arreola. México, Fondo de Cultura Económica, 1965.
- BELTING, Hans, *La historia del arte después de la modernidad*. Tr. Issa María Benítez Dueñas. México, Universidad Iberoamericana, 2010.
- BENTLEY, Erick, *La vida del Drama*. 2da reimpresión. Trad. Alberto Vanasco. México, Paidós, 1987.
- BOILEAU Despréaux, Nicolás, *El arte poética y otras sátiras. Edición bilingüe*. Ed. trad. y notas de Alberto Torrego Salcedo. Madrid, Dykinson, 2010. (Clásicos Dykinson, Textos).
- BRECHT, Bertolt, *Escritos sobre teatro*. Trad. sel. y prol. Genoveva Dieterich. Barcelona, Alba, 2004. (Artes Escénicas).
- CAÑAS Murillo, Jesús, *La comedia sentimental, género español del siglo XVIII*. Salamanca, Universidad de Extremadura - Cáceres, 1994. (Trabajos del departamento de filología hispánica, 14).
- CEBALLOS, Edgar, comp., *Principios de dirección escénica*. Selec. y nn. de Edgar Ceballos. México, Escenología Gaceta A.C., 1992. (Escenología).
- CERVANTES Saavedra, Miguel de, *Obras completas (en dos tomos), Pedro Urdemalas*. Tomo I. Recopilación, Est. prelim., introd. y nn. de Ángel Valbuena Prat. México DF, Aguilar, 1991. (Colección Grandes Clásicos).

- CRAIG, E. Gordon, *El arte del teatro*. Introd. y nn. de Edgar Ceballos. México, Escenología, 1995. (Escenología).
- D'AMICO, Silvio, *Historia del Teatro Dramático*, Comp. Sandro D'Amico. Trad. Baltasar Samper. Unión Tipográfica Editorial Hispano América, México 1961. 4tt.
- DÍAZ – PLAJA, Guillermo, *Esquema de Historia del Teatro*. Diputación Provincial de Barcelona, Instituto del Teatro de la Excema, 1944.
- DIDEROT, Denis, *La Paradoja del Comediante*. 2a ed., Trad. de Ricardo Baeza. México D.F., Ediciones Coyoacán, 1997. (Reino Imaginario, 12).
- DIÉGUEZ Caballero, Ileana. *Escenarios Liminales. Teatralidades, performances y Política*. Argentina, ATUEL, 2007. (Biblioteca de Historia del Teatro Occidental Serie Siglo XX).
- DUBATTI, Jorge, coord., *Historia del Actor: de la escena clásica al presente. Ponencias del V congreso argentino de historia del teatro universal, Agosto, 2008, Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires, Colihue, 2008. (Análisis teatral).
- _____, *Historia del Actor II: del ritual dionisiaco a Tadeuz Kantor. Ponencias del VI congreso argentino de historia del teatro universal, Agosto, 2009, Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires, Colihue, 2009. (Análisis teatral).
- EAGLETON, Terry, *Ideología. Una introducción*. Trad. Jorge Vigil Rubio. Barcelona, Paidós, 1997.
- ELIADE, Mircea, *Mito y Realidad*. Trad. Luis Gil. Barcelona, Labor, 1991. (Labor Nueva Serie, 8).
- ESQUILO, antol. *Siete Tragedias*. 4a. ed. 3a. reimp. prol. de Manuel Vivero. México, Editores Mexicanos Unidos, 1992.

- FRAZER, James George, Sir, *La rama dorada: Magia y religión*. 2da ed. rev. Trad. Elizabeth y Tadeo I. Campuzano México, Fondo de Cultura Económica, 1951.
- GENÉ, Juan Carlos, *I. El actor en su historia*. México, Ediciones y producciones escénicas Paso de Gato, 2010. (Cuadernos de Ensayo Teatral, 14).
- _____, *II. El actor en su creación*. México, Ediciones y producciones escénicas Paso de Gato, 2010. (Cuadernos de Ensayo Teatral, 15).
- _____, *III. El actor en su sociedad*. México, Ediciones y producciones escénicas Paso de Gato, 2010. (Cuadernos de Ensayo Teatral, 16).
- GROTOWSKI, J., *Hacia un teatro pobre*. 6a. ed. Trad. De Margo Glantz. México, Siglo XXI, 1977.
- HORACIO Flaco, Quinto, *Epístolas. Arte Poética*. Ed. Crítica, tr., y notas Fernando Navarro Antolín. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002. (Alma Mater. Colección de autores griegos y latinos).
- IGNATOV, Sergei, *El teatro europeo en los tiempos modernos: Desde la revolución francesa hasta nuestros días*. Trad. N. Caplan. Buenos Aires, Futuro, 1957.
- LAPANCHE, J. y Pontalis, J. B, *Diccionario de Psicoanálisis*. Editorial Labor S.A., Barcelona, 1981.
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Crítica y dramaturgia*. Introd. de Karl Hans Bühner, Trad. de Vicent M. Sanz Esbrí. España, Ellago ediciones, 2007.
- MACGOWAN K. y W. Melnitz, *Las edades de oro del teatro*. Trad. de Carlos Villegas. México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

- MARINIS, Marco de, *El nuevo teatro, 1947-1970*. Trad. Beatriz E. Anastasi y Susana Spiegler. Dir. de col. Umberto Eco. Barcelona, Paidós, 1988. (Instrumentos Paidós, 6).
- _____, *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Dir. de col. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires, Galena, 2005. (Teatrología).
- MEYERHOLD, Vsevolod E., *Teoría Teatral. 5a. Ed.* Sel. y nn de Cristina Vizcaíno, Trad. Agustín Barreno. Madrid, Editorial Fundamentos, 1986.
- MIGNON, Paul–Louis, *Historia del teatro contemporáneo*. Trad. Jesús Torbado. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1973. (Colección Universitaria de Bolsillo Punto Omega, 120).
- MUSSET, Alfred de, “Cuatro cartas de Dupuis y Cotonet”, Trad. Daniel Huicochea, en Daniel Huicochea Cruz, *Alfred de Musset y el teatro romántico*, México 2003, Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, pp. 136-170.
- NICOLL, Allardyce, *Historia del Teatro Mundial, desde Esquilo a Anouilh*. Trad. Juan Martín Ruíz-Werner. Madrid, Aguilar, 1964.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, *El nacimiento de la tragedia: o helenismo y pesimismo*. Trad, prol y nn. de José Rafael Hernández Arias. Madrid, Valdemar, 2012. (Letras clásicas, 13).
- OLIVA, César y Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, Cátedra, Madrid, 1990. (Crítica y Estudios Literarios).
- PRECIADO, Juan Felipe, *La actuación dramática creativa. La commedia dell' arte*. t.II. México, Noriega Limusa, 1990.

- REYES Palacios, Felipe, *Artaud y Grotowski: ¿El teatro dionisiaco de nuestro tiempo?* México, Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM: Gaceta, 1991.
- RIZK, Beatriz J., *Posmodernismo y Teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Madrid, Iberoamericana, 2001.
- RODRÍGUEZ Cuadros, Evangelina, coord. *Del oficio al mito: El actor en sus documentos*. Vol. I. Valencia, Universidad de Valencia, 1997. (Academia dels Nocturns, Escenes).
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Emilio, o de la educación*, Prol. trad. y nn de Mauro Armino. Madrid, Alianza, 2011. (El libro de bolsillo).
- SCHILLER, Friedrich, *Kallias: cartas sobre la educación estética del hombre*. Trad. Jaime Feijóo y Jorge Seca. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1990.
- SCARDUELLI, Pietro, *Dioses, espíritus, ancestros. Elementos para la comprensión de sistemas rituales*. Trad. Estela Mastrangelo. México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- SEGALEN, Martine, *Ritos y rituales contemporáneos*. Trad. Alicia Martorell Linares. Madrid, Alianza, 2005. (El libro de bolsillo, Antropología).
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet*. 13° ed. Trad. Del Instituto Shakespeare, Intro. Cándido Pérez Gállego. Madrid, Cátedra, 2008. (Letras Universales, 175) .
- STANISLAVSKI, Constantin, *Manual del actor. Recopilación alfabética de consideración concisa sobre los aspectos de la actuación*. Comp. Reynold Hapgood. Trad. René Cárdenas Barrios. México, Diana, 1975.
- _____, *Mi vida en el arte*. Trad. Salomon Merener. Argentina, Quetzal, 1988. (La Farándula).

- TURNER, Victor W., *El proceso Ritual. Estructura y antiestructura*, Vers. esp. de la editorial, rev. por Beatriz García Ríos. Madrid, Taurus, 1988.
- VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid, Cátedra, 2006. (Letras Hispánicas).
- VICTOR HUGO, "Prefacio" en *Cromwell*, 3era ed. Trad. J. Labaila. Madrid, Espasa-Calpe, 1967 (Austral, 673).
- VILLALOBOS Herrera, Álvaro, *Presentación y representación en el arte contemporáneo. Ambientaciones, instalaciones, happening y performance*. México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2000.
- WICKHAM, Glynne, *A History of the Theater*. 2a. edición. Estados Unidos de América, Cambridge University Press, 1992.
- YLLERA, Alicia y Claude Benoit, *La literatura del Renacimiento y del Barroco en Francia*, Madrid, Síntesis, [s.a.]. (LU movimientos y épocas, 45).
- ZARRILLI, Phillip B., et. al. *Theater Histories: An Introduction*. EUA y Canada, Routledge, 2006.

Revistas

- CEBALLOS, Edgar, dir., Revista *Máscara. Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología*. [El público] Año 5, núms 23-25. México, Escenología, Enero, 1998.
- LEVER, Maurice, "Historia de la Pantomima" en *Máscara. Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología*. Año 3, núms 13-14. México, Escenología, abril-julio, 1993. pp. 8 -33.

VILLORO, Luis, “Filosofía para un fin de época”, en *Nexos*, num. 185. México, Nexos, mayo, 1993, pp. 43-50.

Fuentes electrónicas

BRECHT, Bertolt, *Pequeño Organon para Teatro*. [en línea]

[http://www.ipprojazz.cl/intranet_profesor/subir_archivo/archivos_subidos/24993807-Brecht-Bertolt-Pequeno-organon-para-el-teatro-completo-1948\[1\].pdf](http://www.ipprojazz.cl/intranet_profesor/subir_archivo/archivos_subidos/24993807-Brecht-Bertolt-Pequeno-organon-para-el-teatro-completo-1948[1].pdf)

[Consulta: 20 de junio, 2013]

FISCHER- LICHTER, Erika, *History of European Drama and Theater*. [archivo electrónico] Trad. al inglés de Jo Riley. Londres y Nueva York, Routledge, 2002.

_____, “Theatre and the Civilizing Process: An Approach to the History of Acting” en *The show and the gaze of theater. European Perspective*. [archivo electrónico] Ed. Thomas Postlewait. Iowa, University of Iowa Press, 1997. (Studies in Theatre History and Culture).

GOETHE, Johann Wolfgang Von, Rule’s for actors. [en línea]

[<https://instructionsandrules.wordpress.com/about/goethes-rules-for-actors/>](https://instructionsandrules.wordpress.com/about/goethes-rules-for-actors/)

[Consulta: 10 de agosto, 2014]

KORSTANJE, Maximiliano, “El otium romano: el placer como un mecanismo de control social.” en *Ciencia UANL*, año/vol. XII núm.1. Enero – Marzo 2009 pp. 6-10. Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2009. [en línea].

[<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/402/40212102.pdf>](http://redalyc.uaemex.mx/pdf/402/40212102.pdf)

[Consulta: 15 de marzo, 2012]

- MORIN, Edgar, *El Método IV*. [en línea],
<<http://www.edgarmorin.org/descarga-libro-metodo-ii-al-iv.html>>
[Consulta: 11 de febrero, 2014]
- OBREGÓN, Rodolfo, *Utopías aplazadas: últimas teatralidades del siglo XX*.
[archivo electrónico] México, Conaculta, DGP, Cenart, Conjunciones,
2003
- ORTIZ y Pareja, Francisco y Manuel. *Apuntes de historia mundial contemporánea*. [en línea]
<<http://repositorioslatinoamericanos.info/index.php/record/view/723003>>
[Consulta: 9 de octubre, 2014]
- TURNER, Victor W., *Liminal to liminoid, in play, flow and ritual: An essay in comparative symbology*. Rice University Studies. [en línea],
<https://scholarship.rice.edu/bitstream/handle/1911/63159/article_RIP603_part4.pdf?sequence=1.>
[Consulta: 13 de nov., 2013]
- _____, "Variations on a theme of liminality". *En Secular Ritual*, ed. Sally Falk Moore y Barbara G. Myerhof. Amsterdam, Van Gorcum, Assen, 1977.
[en línea],
<https://books.google.com.mx/books?id=78gecnM8SKgC&pg=PA36&lpg=PA36&dq=Variations+on+a+theme+of+liminality&source=bl&ots=Jw8wMvJhoX&sig=78O97NV2eKwYFcoVjZvg__Lzo_0&hl=es&sa=X&ved=0CB4Q6AEwAGoVChMI3bLy2vGGyQIVBVg>
[Consulta: 15 de noviembre, 2013]