



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

CENTRO UNIVERSITARIO DE TEATRO

FACULTAD DE MÚSICA

TEATRO Y PROCESOS RITUALES

EL ESTADO LIMINAL DEL ACTOR

TESINA

Que para obtener el título de

Licenciada en Teatro y Actuación

PRESENTA

Arantxa Marchant Serrano

DIRECTOR DE TESIS

Rodolfo Obregón

Ciudad Universitaria, CDMX, 2020.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis 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.

DEDICATORIA

A Rodolfo Obregón por ser un extraordinario guía, maestro y amigo, que me ha ayudado a crecer tanto durante esta locura de proyecto.

A Martha Serrano, a Aline Marchant y a Martha Salas por apoyarme incondicionalmente durante todos los años de mi carrera. ¡Gracias!

Al *Grupúsculo de Ladrones* por ser mis más grandes maestros y mis cómplices durante esta aventura, que ha sido una de las mayores de mi vida.

A Atanasio Cadena por iluminar mis pasos en el camino de la metodología de la investigación.

A Mario Espinosa, a todos mis maestros, y a la planta administrativa del CUT por hacer todo esto posible.

ABSTRACT

En el siguiente documento estudiaremos los puntos conectores en los que convergen ritual y teatro, indagando en los rasgos de ambos conceptos y analizando su posible relación original, así como cualitativa. Nos ayudaremos principalmente de la antropología, la historia, la filosofía y los estudios de la representación para determinar cuál es el proceso que vive un actor en escena, y si este tiene algún parecido con los procesos representativos de los rituales sagrados primitivos. Para esto, nos apoyaremos del concepto de la *liminalidad*, que es propio de los rituales con estructura *de paso*, el cual nos ayudará a comprender el acto de representar así como el alcance que este podría llegar a tener si resultara posible entenderlo a partir de la estructura de un complejo proceso ritual, quebrantando así los límites del pensamiento dramático tradicional, para crear un acontecimiento escénico de una real magnitud humana.

Palabras clave:

Representación

Ritual

Teatro

Límen

Liminalidad

Dramático

Performático

Juego

Fluidez

Eficacia

Entretenimiento

Realidad

Ficción

Bifrontalidad

ÍNDICE

Introducción.....	i
1. Ritualidades Teatrales y Teatralidades Rituales	
1.1 Primeros vestigios encontrados en torno a la representación.....	1
1.2 La teoría de Jane Harrison sobre el teatro griego.....	8
1.3 Una teoría antagónica.....	14
1.4 Vislumbrando una perspectiva ateniense.....	18
1.5 Conclusiones sobre el origen.....	27
2. Ritual y Teatro	
2.1 Características que rodean y conforman el fenómeno ritual para las sociedades primitivas.....	33
2.2 Carácter religioso de los rituales.....	36
2.3 Cultos Normativos.....	42
2.4 Rituales de paso (<i>Rites de passage</i>).....	44
2.5 Juego, Ritual y Teatro.....	48
2.6 Conclusiones sobre el ritual y el teatro.....	55
3. El juego del actor	
3.1 Realidad y Ficción.....	59
3.2 Una cruel realidad del teatro.....	65
3.3 El actor santo.....	70
3.4 Flujo o estado de <i>fluidez</i>	75
3.5 Conclusión: La <i>fluidez</i> y la <i>liminalidad</i> del actor.....	80
Conclusiones Generales de la Investigación.....	xv
Epílogo.....	xxi

Referencias Bibliográficas..... xxiv

INTRODUCCIÓN

Gracias a los primeros vestigios de actividad humana encontrados en el mundo, que constan de pinturas rupestres, huellas fosilizadas, vasijas, vestimentas, máscaras y herramientas, hemos podido constatar que los primeros grupos de humanos existentes sobre la tierra ya integraban en su vida cotidiana diversas actividades como la danza, el canto, y las representaciones, que, generalmente, han sido relacionadas a un pensamiento religioso.

El fenómeno llamado, ya sea uno o todos, “drama”, “teatro”, o “representación”, ocurre entre las gentes de todo el mundo y data de tan lejos atrás como los historiadores, los arqueólogos, y los antropólogos pueden ir. La evidencia indica que la danza, el canto, la utilización de máscaras y/o vestuarios, la imitación de otros humanos, animales, o seres sobrenaturales, la actuación de historias, la presentación del tiempo 1 en el tiempo 2, el aislamiento y la preparación de lugares especiales y/o tiempos para estas presentaciones, y las preparaciones individuales o grupales o ensayos son coexistentes con la condición humana¹ (Schechner, 2003, p.66).

Las actividades rituales han sido frecuentemente vinculadas a las actividades teatrales a lo largo de la historia. Durante mucho tiempo, existió el pensamiento de que el arte teatral era un directo descendiente del ritual primitivo, y, por lo tanto, aún poseía vestigios de este. No obstante, a pesar de que los estudios antropológicos nos hablan de diversas representaciones rituales que han existido desde el principio de los tiempos y que nos han llevado a pensar en los posibles teatros originales del mundo, la perspectiva occidental se concentró, principalmente, en la teoría, proveniente de Europa, que sostenía que el teatro se había originado a partir de las tragedias que se representaban en Atenas, siendo éstas el

¹ Tr. personal del original: “The phenomena called either/all ‘drama,’ ‘theater,’ ‘performance’ occur among all the world’s peoples and date back as far as historians, archeologists, and anthropologists can go. Evidence indicates that dancing, singing, wearing masks and/or costumes, impersonating other humans, animals, or supernaturals, acting out stories, presenting time 1 at time 2, isolating and preparing special places and/or times for these presentations, and individual or group preparations or rehearsals are coexistent with the human condition” (Schechner, 2003, p.66).

resultado directo de un proceso ritual que sucedía dentro del marco de un festival dedicado a Dionisio. Pero, ¿es esto cierto? ¿Qué evidencias existen al respecto?

Sin duda, *La Poética* de Aristóteles juega aquí un papel importante, pues es ahí donde encontramos por primera vez la afirmación de que la tragedia, como género teatral, había derivado directamente de un canto ritual. Esta afirmación ha desatado, hasta la actualidad, un sinnúmero de argumentaciones entre estudiosos de la antropología, la historia, y el teatro, en donde se ha afirmado o negado su posible procedencia ritual.

Aristóteles, creando el mito histórico del nacimiento de la tragedia –un arte improvisado deviniendo escrito– a partir de su filosofía del desarrollo de los seres, aunque jamás habla de Dionisos ni de las Dionisiacas, instala la idea de que comprender la tragedia griega sería reencontrar el origen a partir del cual esta sería desarrollada. Esta cuestión del origen no ha dejado de rondar tanto a los filólogos como a los filósofos que trabajan sobre la tragedia griega ²(Dupont, 2007, p. 15-16).

Por un lado, nos encontramos con el estudio de la escuela de Cambridge, en específico el de la antropóloga Jane Harrison, quien siguiendo a sus antecesores James Frazer y Gilbert Murray, hizo un extenso estudio sobre la tragedia griega, y su posible origen a partir del *rito de muerte y resurrección*, que, transformado en ditirambo, daría un último salto en el curso de la historia, convirtiéndose así en tragedia. La postura de Harrison intentó sostener la teoría sobre los orígenes rituales, no solo del teatro, sino de otras artes también. “Son el arte y la poesía primitivos surgidos directamente del ritual [...]” (Harrison, p. 70). Es así como la escuela de Cambridge, siguiendo la línea de Aristóteles, planteó una de las teorías más sólidas en torno al origen ritual del teatro en Atenas, que se aceptaría, sin cuestionamientos, como la única, durante muchos años, en todo el mundo occidental.

² Tr. personal del original: « En créant le mythe historique de la naissance de la tragédie – un art improvisé devenant écrit– à partir de quoi elle se serait développée. Cette question de l'origine n'a pas fini de hanter les philologues comme les philosophes qui travaillent sur la tragédie grecque » (Dupont, 2007, p. 15-16).

Pero la problemática del vínculo que une al ritual y al teatro va más allá de una o varias teorías en torno al origen, pues los estudiosos del teatro han tenido que enfrentarse a otra cuestión indispensable que las debate y las argumenta; esto se debe, básicamente, a que los parámetros de cómo definimos al teatro varían con el tiempo, y eso convierte a la tarea de descifrar qué era teatro en un principio y qué no lo era, en una tarea casi imposible de realizar.

El hecho de que el ritual es, indiscutiblemente, una representación de algo, es lo que ha llevado a diversos estudiosos en el mundo a debatirse sobre sus posibles cualidades teatrales a veces hasta el punto de llamar teatro a dichas representaciones religiosas. Pero las perspectivas negativas definirían al teatro como un fenómeno completamente separado del ritual primitivo, y, por ende, resultaría imposible que ambos guardaran alguna conexión entre sí.

Un buen ejemplo de ello es el punto de vista del profesor Eli Rozik, quien refuta, minuciosamente, las consideraciones de Harrison, de Murray, de Aristóteles y de muchos otros, sosteniendo que el teatro no puede ser un resultado de una transformación ritual, pues tanto ritual como teatro, según su perspectiva, pertenecen a mundos distintos.

Finalmente, intento demostrar que ritual y teatro son entidades culturales ontológicamente diferentes, en diferentes niveles de existencia. Mientras que el ritual es un modo de acción en el mundo real, el teatro es una especie de medio (es decir, un sistema particular de significación y comunicación) (Rozik, 2014, p. 24).

Rozik hace un análisis disociativo entre mundo ficcional-dramático y medio teatral, y, con esto, pretende desmontar cualquier idea de alguna conexión original o asociativa existente entre el ritual y el teatro (en específico el griego).

Pero, ¿es esto cierto? Nos vienen varias preguntas a la mente como ¿por qué, entonces, se ha asociado al teatro ateniense con el ditirambo ritual durante tanto tiempo? Sin duda, deberemos tomar en cuenta las inconsistencias en la evidencia, pero no podremos, tampoco, pasar por alto

qué concepción del teatro se toma como punto de partida para realizar dichos análisis negativos.

La experta helenista Florence Dupont hace frente a este tipo de declaraciones negativas en torno al teatro griego y su posible conexión con un ritual dedicado a Dionisio, y nos habla acerca de cómo sucedían los festivales de las Grandes Dionisiacas para los propios atenienses, en relación con el teatro.

Finalmente, el panaristotelismo contemporáneo aparece como un fenómeno reciente y no como el resultado de una larga tradición ininterrumpida anclada en el teatro ateniense. Al contrario, el aristotelismo parece haber colonizado progresivamente los teatros europeos mientras y a medida que cesaban de ser prácticas ritualizadas y codificadas, incluso si no se trataba más que de rituales sociales. Es por eso, como se verá, que la actualidad del aristotelismo está ligado a la invención de la puesta en escena y a la modernidad. Es por eso que no es fácil ser no-aristotélico³(Dupont, 2007, p. 23).

Lo cierto es que nos es absolutamente necesario ahondar en el estudio de las tragedias atenienses, si consideramos que el análisis que Aristóteles hizo de dichas tragedias en *La Poética* no solo aportó una pista para creer que la tragedia griega había devenido del ditirambo, sino que dio pie para que palabras y conceptos como el *drama*, la *mímesis* y la *catarsis*, entre otros, fueran adoptados con seriedad por investigadores, actores, directores, y creadores teatrales; conceptos cuyo uso aún continúa vigente en las concepciones actuales que existen del teatro alrededor del mundo Occidental.

Deberemos, entonces, preguntarnos si el escenario al que nos enfrentamos en nuestro intento por definir si existe un vínculo entre ritual y

³ Tr. personal del original: « Finalement, le panaristotélisme contemporain apparaîtra comme un phénomène récent et non pas comme le résultat d'une longue tradition ininterrompue ancrée dans le théâtre athénien. Bien au contraire, l'aristotélisme semble avoir progressivement colonisé les théâtres européens au fur et à mesure qu'ils cessaient d'être des pratiques ritualisées et codifiées, même s'il ne s'agissait plus que de rituels sociaux. C'est pourquoi, comme on le verra, l'actualité de l'aristotélisme est liée à l'invention de la mise en scène et à la modernité. C'est pourquoi il n'est pas facile d'être non aristotélicien » (Dupont, 2007, p. 23).

teatro se encuentra obstaculizado por los parámetros que establecerían al teatro dramático desde el Renacimiento hasta la actualidad. En otras palabras: ¿a qué se referían los griegos con la palabra *drama*?, ¿el teatro es dramático por naturaleza?, ¿era el teatro griego dramático?, ¿a qué nos referimos con teatro dramático en la actualidad?, ¿existen teatralidades de otra naturaleza?, ¿o toda representación que está fuera de estos conceptos no puede ser considerada como teatral?, ¿devino el teatro del ritual?, o, en su defecto, ¿el ritual primitivo es teatral de alguna forma?, ¿el teatro tiene algo de ritual? y, de no ser así, ¿existe alguna conexión entre ambas actividades?

Pero no podemos respondernos a estas preguntas de manera crítica sin antes hacer un análisis propio de la naturaleza de los rituales, pues es un tema que no aprendemos en el día a día de nuestro quehacer teatral, y resulta imposible estudiar los posibles lazos entre ritual y teatro sin antes respondernos a preguntas básicas como ¿qué es un ritual?, ¿cuáles son los elementos que lo conforman?, ¿qué tipos de rituales existen?, y ¿cuál es el motor de su existencia?

Para este propósito deberemos concentrarnos en el estudio de diversos antropólogos que han dedicado su vida a analizar las particularidades de las prácticas rituales, siendo uno de los más importantes el antropólogo Émile Durkheim, cuyo estudio parte de cuestionamientos básicos en el entendimiento de los rituales, tales como las prácticas religiosas en contraste con las prácticas mágicas, los conceptos de lo sagrado y de lo profano y el mundo al que pertenecen, las normatividades de conducta en estas prácticas, y los distintos tipos de rituales, que tienen diversos propósitos dentro de las sociedades, como un resultado de las variables combinaciones de los puntos anteriores.

Tal vez, teniendo un mejor entendimiento de los rituales y su naturaleza, podremos preguntarnos entonces: ¿existe algo que los vincule con el teatro?, y, de ser así, ¿qué posibles elementos comparten con él?, o, ¿cuáles son los elementos que los diferencian?

En este punto, resulta necesario traer a cuento al antropólogo Arnold Van Gennep, quien realizó una investigación extensa sobre un tipo de rituales que denominó *Les rites de passage*, o *Los ritos de paso*, cuya estructura ha sido estudiada por muchos otros y, de alguna forma, ha sido trasladada al terreno del teatro.

Estos rituales suceden bajo un principio nombrado por Gennep como *liminalidad*. Él nos describe este término como una etapa transitoria en la vida de uno o varios individuos que están por adoptar una nueva condición social, por lo que deben separarse de su condición anterior para pasar por un proceso de transformación en donde su identidad cambia o se pierde temporalmente, para así reintegrarse posteriormente a su nuevo status o rol. Hablando en términos de teatro, ¿a qué nos recuerda eso?

De entrada, este modelo ya podría parecerse al fenómeno de la representación que vive un actor cuando está en escena, y es por eso que otros estudiosos de la representación han retomado la investigación de Gennep para hacer un paralelismo desde un punto de vista teatral. Por un lado, tenemos a Victor Turner, antropólogo de procedencia escocesa que se especializó en el estudio de los rituales y la simbología de las sociedades primitivas, interesándose por los fenómenos de representación que se dan en dichas sociedades. Y por otro lado tenemos a Richard Schechner, director e investigador teatral estadounidense que ha incurrido ampliamente en el estudio de rituales primitivos⁴. Ambos autores han estudiado la *liminalidad* en los rituales, y nos han aportado un acercamiento a ella desde los estudios de la representación.

Schechner nos dice acerca de la *liminalidad*:

La fase más importante es la liminar: un periodo en el que una persona no es “ni esto ni aquello” en cuanto a categorías sociales o identidades personales [...] los que están expuestos al ritual se convierten temporalmente en “nada”, son llevados a un estado de

⁴ Turner y Schechner, han colaborado juntos en diversos proyectos interculturales, en donde han compartido conocimientos de sus propios campos de experiencia, poniendo en práctica experimentos que han ampliado los puntos de vista en los estudios de la representación. Es así como ambos autores han intercambiado y complejizado sus impresiones acerca de la *liminalidad*.

extrema vulnerabilidad en el que están abiertos al cambio. Las personas son despojadas de sus identidades anteriores y [...] entran en un espacio temporal en el transcurso de un trayecto, de una identidad social a otra (Schechner, 2012, p. 114).

Lo cierto es que, las normas que operan cotidianamente en una sociedad primitiva religiosa, se invierten o cambian completamente para los seres que están en un proceso de transformación liminal. Es por eso que, la etapa liminar se torna crucial en nuestra investigación, pues es ahí donde ocurren los juegos de roles, de personalidad, de sexo, o, para ser más exactos: es en esta etapa del ritual primitivo que nos encontramos con la representación: “La fase liminar fascinaba a Turner porque reconocía en ella una posibilidad del ritual para ser creativo, para abrir el paso a nuevas situaciones, identidades y realidades sociales” (Schechner, 2012, p. 114).

En efecto, Turner se percató de que las etapas liminales son importantes porque abren la posibilidad de un espacio y tiempo de juego, para las sociedades con normatividades religiosas cerradas.

Porque hay indudablemente aspectos “lúdicos” en culturas “tribales”, etc., especialmente en los periodos liminales de iniciación prolongada o de rituales de base calendárica. Dichos aspectos incluirían relaciones bromistas, juegos sagrados, como los del juego de pelota de los antiguos Mayas y los modernos Cherokees, acertijos, bromas pesadas, engaños sagrados, payasadas, historias sobre tramposos son contadas en tiempos liminales, dentro o fuera de contextos rituales, y otros tipos de actividades⁵(Turner, 1982, p. 32).

Es así, que el espacio para representar en el ritual surge de esa apertura social al juego, pero, ¿esto se da solo en los rituales primitivos? Si nos ponemos a pensar, la palabra jugar, es la que se utiliza en otros idiomas para denominar la acción de actuar en escena. Pero, ¿jugar la

⁵ Tr. personal del original: “For there are undoubtedly ‘ludic’ aspects in ‘tribal,’ etc., culture, especially in the liminal periods of protracted initiation or calendrically based rituals. Such would include joking relationships, sacred games, such as the ball games of the ancient Maya and modern Cherokee, riddles, mock-ordeals, holy fooling, and clowning, Trickster tales told in liminal times and places, in or out of ritual contexts, and host of other types” (Turner, 1982, p. 32).

representación en el ritual primitivo es lo mismo que jugar la representación en el teatro?

Tal vez, la respuesta se encuentre en el planteamiento de Turner sobre el trabajo y el juego en los rituales primitivos, que más tarde Schechner replantearía, retomando el modelo desde un enfoque artístico. Probablemente, a partir de estas dos opiniones, podamos determinar en qué se parece el juego ritual al juego teatral y en qué se diferencian, lo que nos lleva a la pregunta más importante en esta investigación: ¿resulta posible que el actor experimente un estado liminal cuando está en escena?

Para lograr respondernos esta pregunta es necesario hacer un repaso de algunas teorías y algunos métodos de actuación que han sucedido en el pasado en Occidente, cuya mezcla se sigue transmitiendo de generación en generación en las escuelas de teatro, incluyendo las mexicanas, donde los actores, en la actualidad, aprenden diferentes técnicas que responden, sobre todo, a dos conceptos básicos: el de la realidad y la ficción. Nos preguntamos, entonces, ¿cuál es la noción más común que se tiene de ficción?, ¿la ficción es, necesariamente, una oposición binaria a la realidad?, ¿lo que sucede en escena es únicamente ficción?, ¿qué estado vive un actor en escena?

Para intentar respondernos, deberemos repasar, a grandes rasgos, los estatutos del teatro dramático tradicional, pues en su esencia se encuentran los ideales que conformarían la ficción teatral, en contraposición con la exploración performativa de algunos creadores teatrales, poniendo un acento en aquellos que buscaron, de alguna forma, acercar el arte teatral a la representación ritual.

Durante la corriente vanguardista, el arte rompió con las convenciones artísticas establecidas. El gremio teatral privilegió la experimentación a partir de lo ritual, en un intento por retornar a las raíces esenciales del hombre, de reconciliarse con sus formas originales y primitivas que los conectaran de manera más profunda con su naturaleza humana. De esta etapa resulta fundamental resaltar el punto de vista, en

torno a la actuación, de dos personalidades: Antonin Artaud, y Jerzy Grotowski.

El pensamiento artaudiano es crucial en nuestra investigación, pues, ante una tradición cerrada del teatro dramático occidental, él proponía un modelo, de una teatralidad diferente, mucho más cercana a la representación ritual, que se alejaba de una lógica discursiva que venía predominando en los siglos pasados. “En lugar de insistir con textos sacralizados y considerados definitivos, importa quebrar tal sujeción del teatro al texto para recuperar ese lenguaje original, equidistante del gesto y del pensamiento” (Artaud, 2009, p. 87).

Esto se reflejaría en una teoría que buscaba expresar la naturaleza humana del actor, a partir de otros lenguajes, a partir de otros impulsos vitales que respondían a necesidades e inquietudes mucho más esenciales que las de un texto dramático.

Por lo tanto advertimos que ese lenguaje despojado del teatro, lenguaje no verbal sino real, permitirá, junto a los principios que le insuflan tal energía y a través del empleo del magnetismo nervioso del hombre, trasvasar los límites comunes del arte y la palabra, realizando de forma secreta, o sea, mágicamente, *en términos verdaderos*, esa completa creación en la que el hombre recobrará un espacio entre el sueño y los acontecimientos (Artaud, 2009, p. 90-91).

Es así como Artaud buscaba transgredir los límites de todo psicologismo. Buscaba proponer un teatro metafísico, en donde el actor pudiera transformarse en un devenir de imágenes y acontecimientos que tuvieran un alcance profundo en lo físico, emotivo y espiritual.

Toda emoción tiene fundamentos orgánicos. Cultivando la emoción en el cuerpo, el actor renovará el voltaje, dándole mayor densidad [...] Conocer las localizaciones del cuerpo es articular nuevamente ese vínculo mágico. Y en el jeroglífico de la emisión respiratoria, rescataré aquella noción del teatro sagrado (Artaud, 2009, p. 134).

Según Grotowski, Artaud expresó, con una avasallante poética teatral, lo que Stanislavski nunca logró cristalizar en su investigación actoral: “[...] el conocimiento de que la espontaneidad y la disciplina en lugar de contraponerse se refuerzan entre sí” (2016, p. 82). Por lo tanto, y, aunque nunca logró materializar su *Teatro de la Crueldad*, sus palabras tuvieron un potente impacto en el mundo del teatro, inspirando a cantidad avasallante de creadores teatrales a explorar cualidades esenciales en el terreno de la escena, así como en el terreno de la vida, que desde el Renacimiento estaban olvidadas.

Grotowski, por su parte, desarrolló una técnica actoral, a través de su Laboratorio Teatral, que sería lo más cercano al pensamiento Artaudiano que el teatro experimentaría en la historia, aunque esta no fuera precisamente su intención.

[...] nadie en el mundo, que yo sepa, nadie desde Stanislavki, ha investigado la naturaleza de la actuación, sus fenómenos, sus significados, la naturaleza y la ciencia de sus procesos mentales, psíquicos y emocionales tan profunda y tan completamente como Grotowski (Brook, 2016, p. 5).

Grotowski se concentró en el actor gracias al entendimiento de que el teatro podía y debía ser *pobre*, por lo que debía ser despojado de todo artificio externo, de toda ornamentación innecesaria, y debía concentrarse en los elementos primordiales que develaran el mundo interior de su naturaleza humana.

Advertimos que era un acto de maestría para el actor cambiar de tipo, de carácter, de silueta (mientras el público contempla) de una manera *pobre*, usando sólo su cuerpo y su oficio. La composición de expresión facial fija, utilizando los músculos del actor y sus propios impulsos, logra el efecto de una transustanciación terriblemente teatral, mientras que el maquillaje del artista es sólo un artificio (Grotowski, 2016, p. 15).

El actor debía trabajar con su cuerpo, no solo como herramienta expresiva, sino como herramienta transportadora que lo llevara a encontrar el punto de quiebre en donde los mecanismos de defensa y los velos sociales no

controlaran su existencia, en donde el núcleo y la esencia misma de su interior encontrara su máxima expresividad. “Para Grotowski la actuación es un vehículo. ¿Cómo decirlo? El teatro no es un escape, un refugio. Una forma de vida es un camino para descubrir la vida” (Brook, 2016, p. 5).

De cualquier manera el principio decisivo sigue siendo el siguiente: mientras más nos preocupe lo que está escondido dentro de nosotros –en el exceso, en la exposición, en la autopenetración–, más rígida debe ser la disciplina externa; es decir, la forma, la artificialidad, el ideograma, el signo. En eso consiste el principio general de la expresividad (Grotowski, 2016, p. 34).

La importancia de Grotowski radica en que planteaba una actoralidad, casi monástica, que desafiaba por completo los paradigmas que planteaba el teatro dramático. El actor debía aprender a llegar a un estado de sí mismo, del cual no existiera juicio ni voluntad ni escapatoria alguna, sino la presencia de su irremediable naturaleza palpitante.

El proceso mismo, aunque depende en parte de la concentración, de la confianza, de la actitud extrema casi hasta de la desaparición del actor en su profesión, no es voluntario. El estado mental necesario es una disposición pasiva para realizar un papel activo, estado en el que no “*se quiere hacer algo*”, sino más bien en el que “*uno se resigna a no hacerlo*” (Grotowski, 2016, p. 11).

Esto ya nos habla de ciertos estados representacionales que podrían parecerse a los *estados liminales* del ritual primitivo, pero ¿cómo podemos identificar un estado semejante de una manera más científica?

La investigación de Turner y de Schechner con respecto al juego podría tener la respuesta. Ambos autores nos hablan de un término de la psicología que se llama *fluidez*.

Al principio de la década de los setenta, **Mihaly Csikszentmihalyi** estudió la experiencia de jugar en un amplio espectro de gentes, desde jugadores de ajedrez hasta cirujanos, alpinistas o bailarines de rock. El término que usó para lo que la gente siente cuando su conciencia del mundo exterior desaparece y se fusiona con lo que están haciendo fue “**fluidez**” [...] (Schechner, 2012, p. 165).

La *fluidez* es una característica del juego, en donde la conciencia se concentra de lleno en una actividad y deja de preocuparse por los agentes externos a ella. Esto provoca que, desde la conciencia, el ejecutante y la acción sean percibidos como uno mismo. ¿Esto nos suena a lo que sucede con el actor en escena? ¿Cómo lo vive el actor? ¿Podría ser esta la manera en la que se habita un *estado liminal* en el teatro?

Pero, llegado a este punto, y, habiendo explorado algunas posibilidades que intentan explicar el estado escénico que el actor experimenta, deberemos enfrentarnos a otra problemática esencial: la del personaje ficticio.

En la actualidad, prevalece un enaltecimiento de la ficción, cuyos principios están relacionados con todo lo referente al personaje dramático. Lo cierto es que, nuestra hipótesis *liminal* corre peligro al acercarnos al concepto de lo ficcional, ya que, en nuestra educación actoral, se nos continúa enseñando a separar la ficción de la realidad, y a concebir al personaje ficcional como un ente externo a nosotros. Pero, ¿qué es el personaje?, ¿qué incidencia tiene en la escena?, ¿es posible que el actor se convierta en otro cuando actúa?, o, peor aún: ¿es posible que el actor desaparezca en la escena y sea suplantado por el personaje? De no ser así, deberemos preguntarnos ¿cuál es la relación que guardan actor y personaje? ¿Qué los separa? ¿Qué los une? ¿En realidad, existe el personaje?

Para profundizar más en la cuestión traeré, como ejemplo, desde mi experiencia en una las obras de titulación de la generación 2011-2016 en el Centro Universitario de Teatro, un concepto que engloba la problemática de la separación entre la realidad y la ficción: un concepto utilizado con frecuencia actualmente, sobre todo, por el maestro Luis de Tavira, denominado como *bifrontalidad*. “La actuación descansa en un acto mental bifronte; todo el tiempo el personaje ignora lo que el actor sabe, todo el tiempo que el actor desconoce las verdaderas intenciones del personaje.” (De Tavira, 1999, p. 32).

En el entendido de que el actor dramático construye un personaje ficticio, este principio sucede desde el supuesto de que la conciencia del actor en escena se divide en dos frentes: la del actor (realidad) y la del personaje (ficción). Es así que, para que el actor presente una buena actuación, según esta premisa, es necesario que desarrolle, al mismo tiempo, dos operaciones mentales distintas que se contradicen entre sí.

La actuación se debate en el discernimiento de una estrategia siempre doble: entre la creación de las impresiones de lo vivido por el personaje, que siempre será lo no vivido por el actor y la transubstanciación de lo vivido por el actor, que siempre será lo no vivido por el personaje (De Tavira, 1999, p. 50).

Pero, ¿cómo es posible que personaje y actor se debatan entre sí de esta manera? ¿Es posible que en la misma conciencia existan pensamientos que se confrontan entre sí? ¿Cómo se puede tener conocimiento de algo y a la vez ignorarlo?, ¿no se supone que la cualidad más grande de una actuación es la capacidad para habitar el presente?, pero, ¿cómo se puede estar presente y a la vez debatirse interiormente en dos operaciones mentales contradictorias? ¿Es posible hacerlo?, y de no ser así, ¿Qué es lo que sucede, en realidad, con el actor? ¿Es posible habitar un espacio intermedio entre la realidad y la ficción, o la *liminalidad* simplemente no existe en una concepción tradicional del teatro dramático?

Con estos últimos cuestionamientos pretendemos terminar de desarrollar los planteamientos de este estudio en torno a la *liminalidad*, con los que intentaremos determinar, cubriendo las dos modalidades representacionales (dramática y no dramática) si resulta posible que el actor fluctúe en un estado escénico liminal intermedio entre el juego y el trabajo, entre la eficacia y el entretenimiento, y entre la realidad y la ficción, puntualizando las características de su posible funcionamiento en la escena, y sobre el posible lazo que pudiera existir entre el ritual y el teatro.

Si estoy en lo correcto, y se puede llegar a un estado entre estados, a un lugar entre lugares, entonces este espacio intermedio podría fungir como un espacio fértil para la creación.

No pretendo afirmar que nunca antes se hayan desafiado estos límites, ni que nunca antes se hayan cuestionado dichos *estados liminales*. Lo único que pretendo con este estudio, es encontrar un nuevo enfoque de nuestro quehacer teatral que nos permita dejar de limitarnos como artistas de la escena, de limitar nuestra creatividad, nuestra imaginación, y los alcances y repercusiones que podríamos tener en el mundo del arte.

1. RITUALIDADES TEATRALES Y TEATRALIDADES RITUALES

1.1 PRIMEROS VESTIGIOS ENCONTRADOS EN TORNO A LA REPRESENTACIÓN

Durante siglos se ha creído, y se ha sostenido esa creencia, que el teatro, como arte escénico, tuvo sus orígenes en el ritual primitivo. “En el ámbito académico de la investigación teatral, el rito ha sido tradicionalmente vinculado al teatro refiriéndose a las raíces u orígenes del teatro” (Toriz Proenza, 2011, p. 14).

Las representaciones teatrales más antiguas se han encontrado en diversas partes del mundo como Grecia, India y Japón, entre otras. Dichas manifestaciones tempranas del arte escénico, sin embargo, no eran, aún, llamadas “teatro”, pues esa palabra surgió en Grecia e, incluso entonces, no era empleada con la acepción con la que ahora la utilizamos. “Lo que hoy en día llamamos ‘teatro’ otras gentes no lo llamaron así” (Schechner, 2012, p. 75). Las llamamos “teatro” desde el punto de vista de la concepción actual, pues representan, sin lugar a dudas, vertientes que nuestro arte, como un arte propiamente configurado, abarca el día de hoy. “[...] así como la práctica teatral cambia con los tiempos, sucede lo mismo con la idea del teatro [...]” (Toriz Proenza, 2011, p. 16).

Para las culturas de la antigüedad, las representaciones teatrales combinaban indiferentemente diversas disciplinas como la danza, la música, la actuación, la pantomima, y la acrobacia; disciplinas que no tenían propiamente una división palpable como artes separadas, y que, por si fuera poco, se entremezclaban con la concepción de lo sagrado, y con la vida ritual de las comunidades. La representación teatral era una parte intrínseca de su vida cotidiana, más que un arte consciente.

Durante siglos, se ha pensado que las primeras manifestaciones teatrales captadas en la historia datan del siglo VI a.C. en Atenas, donde los certámenes trágicos alrededor de las festividades dionisiacas, que dan un indicio de sus lazos rituales, dieron comienzo. “[...] la tradición decía que el primer concurso dramático se llevó a cabo en el nuevo teatro que levantó Pisístrato en 535 a.C., cuando obtuvo el premio Tespis” (Harrison, 2013,

p.128). Se han encontrado una cantidad considerable de tan aclamadas tragedias y comedias de los siglos precedentes, en donde el teatro en Grecia alcanzó su auge. No obstante, no podemos considerar a Grecia como la única fuente de desarrollo de la actividad teatral, pues existe registro de manifestaciones semejantes distintas épocas y de diversas formas en todo el mundo.

En India, región que siempre fue punto de encuentro entre muchas culturas y religiones, se sabe de algo muy cercano a éstas prácticas escénicas alrededor del año 140 a.C. con el *Mahabhasya* de Patanjali. El texto apareció como un preámbulo al teatro sánscrito:

Para crear un punto, Patanjali indica que la acción puede determinarse de diversas maneras; a través de; (1) la pantomima; (2) la recitación; (3) el canto; (4) la danza. Existen referencias a individuos que recitan y cantan (*nata*). Dada la existencia de rituales dramáticos, de historias épicas amplias que eran interpretadas después de forma dramática y con tradiciones de cantos, danzas y recitaciones firmemente establecidas en la tradición India, es factible que el drama Sánscrito apareció alrededor de esta época⁶ (Richmond, 1993, p. 65).

Constatamos, pues, que ya aparece una formulación teatral en la India, incluso antes de que aparecieran los primeros vestigios del teatro indio como tal. El tratado más antiguo sobre el teatro sánscrito es conocido como el *Natyasastra*, y data de entre el año 200 a.C. y el año 200 d.C. Escrito por Bharata Muni, relata la historia dialogada sobre cómo se inventó el teatro. “El origen mitológico del teatro es relatado en el *Natyasastra*. Se dice que el teatro fue la inspiración de Brahma, el dios de la creación, y Bharata figura prominentemente en su origen” (Richmond, 1993, p. 65)⁷.

⁶ Tr. personal del original: “In order to make a point, Patanjali indicates that action may be determined in several ways; through; (1) pantomime; (2) recitation; (3) song; (4) dance. Reference is made to individuals who recite and sing (*nata*). Given the existence of dramatic rituals, of ample epic stories which were later interpreted in dramatic form and of traditions of song, dance and recitation firmly established in Indian tradition, it is feasible that Sanskrit drama came into being about this point in time”.

⁷ Tr. personal del original: “The mythological origin of theatre is related in the *Natyasastra*. Theatre is said to have been the inspiration of Brahma, the god of creation, and Bharata figures prominently in its origin.” (Richmond, 1993, p. 65).

En el mito, por decreto del dios Brahama, Bharata y su familia, sorteando toda clase de obstáculos que los malos espíritus les imponen, establecen los parámetros de un primer teatro sagrado que está completamente ligado a su pensamiento religioso: un teatro que surge de una interacción directa entre dioses y humanos.

Voy a hacer un quinto libro sobre el teatro, sirviéndome de los libros históricos. Él mostrará la ruta hacia la virtud, la riqueza, la gloria; contendrá buenos consejos morales, guiará a los hombres del futuro en todas sus acciones; se enriquecerá por la enseñanza de todos los tratados y pasará revista a todas las artes y oficios. [...]

Me aproximé a Brahma y le dije:

-Oh, el más santo y mejor de los dioses, los malos espíritus están decididos a impedir esta representación dramática; enséñame los medios para protegerla. [...]

El teatro será la representación del mundo entero. [...] El teatro que inventé será una imitación de las acciones y conductas de los hombres. [...] No habrá sabiduría máxima, como tampoco ciencia, arte, asunto, procedimiento o acción, que no se encuentre en el teatro (*apud* Ceballos, 2012, p. 36-39).

El *Natyasastra* plantea un teatro completamente insertado dentro de la normatividad de su sistema religioso, un teatro que no cualquiera podía profesar. Solo podía ser representado por los rangos sacerdotales más altos, y su virtuosismo les era transmitido directamente desde dios, lo cual ya da una idea de la posición que ocupaba el teatro en la vida de los indios.

La historia simple de Bharata revela muchos hechos importantes del teatro sánscrito: (1) está compuesto de material sagrado; (2) un especialista debía presenciarlo; (3) debía ser representado por los miembros del castillo sacerdotal, el rango máximo en la jerarquía del sistema de castas; (4) su ejecución requiere conocimiento y habilidades especiales; (5) el entrenamiento es un proceso hereditario que viene de padre a hijo y que desciende directamente de Dios; (6) habilidades especiales son necesarias para llevar a cabo el teatro, como la danza, la música, la recitación y el

conocimiento ritual; (7) debía ser representado en espacios consagrados; (8) su propósito es entretener así como educar (Richmond, 1993, p. 66)⁸.

Por su parte, en Japón podemos encontrar el paso de prácticas teatrales en un periodo que data del 350 a.C. al 250 d.C., del cual se han encontrado restos, figuras en movimiento e instrumentos, cuyo propósito no sabemos con certeza, pero que nos habla ya de comunidades con una necesidad representativa.

Los registros escritos más antiguos de teatro se encuentran en *Records of ancient Matters (Kojiki, 712)* y en *Chronicles of Japan (Nihon shoki, 720)*. Estos describen el origen de la representación en Japón en un mito proto-chamánico. La Diosa del Sol, Amaterasu, enojada, se había retirado de la comunidad de deidades dentro de una cueva rocosa, hundiéndose así a las islas en la oscuridad. Otra diosa Ame-no-Uzume, intenta atraerla fuera de la cueva mostrándole sus senos, bajándose la falda, y bailando con el alegre ritmo de sus pies. Al escuchar la risa de la asamblea de los dioses, Amaterasu deja la cueva para ver cuál es la causa de su alegría y así la luz es restaurada en el mundo. Esta no es solo una descripción mitológica de la “primera representación *kagura*”. Nos habla de que el teatro vino a la existencia como una alegre bienvenida de una deidad para entrar a la comunidad, asegurando así la continuidad de la vida y la prosperidad de dicha comunidad (Brandon, 1993, p.143).⁹

⁸ Tr. personal del original: “Bharata’s simple story reveals many important facts about Sanskrit theatre: (1) it is composed of sacred material; (2) a specialist should witness it; (3) it should be performed by members of the priestly caste, the top rank in the hierarchy of the caste system; (4) its execution requires special knowledge and skill; (5) training is a hereditary process coming from father to son and descending directly from God; (6) special skills are necessary to execute theatre, such as dance, music, recitation and ritual knowledge; (7) it should be performed on consecrated ground; (8) its purpose is to entertain as well as to educate” (Richmond, 1993, p. 66).

⁹ Tr. personal del original: “The earliest written records of theatre are found in the *Records of ancient Matters (Kojiki, 712)* and *Chronicles of Japan (Nihon shoki, 720)*. They describe the origin of performance in Japan in a proto-shamanic myth. The Sun Goddess, Amaterasu, angered, has withdrawn from the community of deities into a rock cave, thus plunging the islands of Japan into darkness. Another goddess Ame-no-Uzume, tries to lure her from the cave by showing her breasts, lowering her skirt, and dancing with a joyful beat of her feet. Hearing the laughter of the assembled gods and goddesses, Amaterasu leaves the cave to see what is causing their merriment and thus light is restored to the world. This is not only a mythological description of the ‘first *kagura* performance’. It tells us theatre

Estas representaciones rituales se celebraban cada año y debían asegurar la prosperidad y el alimento para miles de comunidades en Japón. Para hacerlo, era necesario convocar a la diosa a la celebración y a la comunidad, entretenerla, y, por último, despedirla, de lo contrario no se aseguraría la cosecha del año. “*Kagura* llegó a escribirse con los caracteres chinos significando entretenimiento para los dioses, pero en su significado original era la residencia de una deidad. Las representaciones *Kagura* ocurren en el sitio donde reside la deidad”¹⁰ (Brandon, 1993, p. 143). Así, encontramos los primeros vestigios del teatro Japonés con las representaciones *kagura*, que se celebraban durante los festivales sintoístas de la cosecha del arroz, y su importancia sigue siendo pertinente hoy en día, pues algunas de sus tradiciones aún prevalecen en algunos de sus teatros más importantes, como el Noh y el Kabuki, que se siguen practicando hoy en día en Japón.

El viaje de la deidad a lo largo del camino sagrado, del mundo espiritual al mundano donde la representación ocurría, fue resaltado como un pasaje de los dioses. Los pasajes abiertos al escenario- el puente en el Noh y el sendero de flores en el Kabuki- tienen sus orígenes en esta concepción profundamente enraizada de las relaciones hombre-dios ¹¹(Brandon, 1993, p. 143).

Por otro lado, y a partir del descubrimiento de otras culturas con un desarrollo muy diferente al que se dio en Europa o en Asia, algunos estudiosos han considerado aceptar la idea de que las primeras representaciones rituales descubiertas en algunas partes de África, Oceanía y Mesoamérica puedan también tomarse como algunas de las primeras manifestaciones teatrales encontradas en el mundo, aunque daten de un período mucho más tardío. Son de las más antiguas, no porque

came into existence as a joyful welcome to a diety to enter a community, thus assuring the continuing life and prosperity of that community.” (Brandon, 1993, p. 143).

¹⁰ Tr. personal del original: “*Kagura* came to be written with the Chinese characters meaning god-entertainment, but its original meaning was a diety’s residence. *Kagura* performances occur at the site where the deity resides” (Brandon, 1993, p. 143).

¹¹ Tr. personal del original: “The journey of the diety along a sacred path, from the spiritual to the mundane world where the performance occurred, was marked out as a passageway of the gods. Open passageways to the stage – the bridgeway in *nō* and the flower path in *kabuki*- have their origins in this deeply ingrained conception of god-man relationships” (Brandon, 1993, p. 143).

se hayan descubierto en períodos más antiguos que otras, sino porque, gracias a la etapa de desarrollo en la que se encontraban cuando fueron descubiertas, hemos podido constatar el paso de un pensamiento teatral en otras fases primigenias de la evolución humana.

[...] el teatro indígena, entre los pueblos de habla náhuatl, los mayas y los tarascos, se inicia como en otros países (Grecia, Roma, Egipto, etc.), dentro de las celebraciones religiosas, en que los sacerdotes o bailarines especiales encarnan el papel de la divinidad que se festeja (Hernández Aragón, 1996, p. 11).

Las representaciones precolombinas, en específico las mexicas, obedecían a un orden completamente religioso y ritual en donde se representaban las vidas, las disputas, y las muertes de sus dioses, sus héroes, y sus difuntos.

[...] en el calendario de las fiestas palpita el teatro náhuatl y podemos afirmar que “existía en el mundo náhuatl prehispánico algo así como un ciclo sagrado de teatro perpetuo, que se sucedía sin interrupción a través de sus dieciocho meses de veinte días”. Y como en ese “teatro perpetuo” el pueblo entonaba cantos religiosos en honor de sus dioses y participaba en el festejo regocijándose o entristeciéndose, es posible hablar de la masa popular como actores-espectadores de esos dramas (León Portilla, 1959, p. 17) (Hernández Aragón, 1996, p. 45).

Sabemos que los mexicas se reunían para realizar todo tipo de rituales teatrales, apoyados en la música, la danza y el canto, en los que toda la comunidad participaba, ya fuera como danzantes o como espectadores. Los actores se preparaban por largos períodos de tiempo para traer y dar testimonio de las vidas de sus dioses, de sus héroes y de sus difuntos.

El medio del que se valían éstos para comunicar su mensaje, era la teatralidad: el conjunto de códigos visuales y auditivos espectaculares para crear un efecto tal que el mensaje fuera percibido a través de los sentidos y el ritual lograra la eficacia buscada (Toriz Proenza, 2011, p. 12).

Hoy en día podemos constatar que estos ciclos de teatro ritual eran de gran importancia para la comunidad mexicana, y sabemos que su vida no estaba

conformada tan solo por períodos determinados de actividades rituales, sino que su vida diaria dependía de aquella teatralidad ritual y para ella vivían.

Sin embargo, múltiples investigadores, sobre todo los que han sido influenciados de la corriente teatral europea, nos dirían, por el contrario, que ninguna de estas manifestaciones podría ser estudiada ni entendida como una actividad de tipo teatral, pues para ellos el teatro se ha desarrollado como algo separado de la vida sagrada de las sociedades primitivas, y, por lo tanto, el teatro no podría estar conectado con las actividades rituales, ni mucho menos ser un resultado de éstas. Pero, ¿cuáles son entonces los parámetros del teatro?, ¿qué es lo que determina lo teatral o lo no teatral? ¿Podemos encontrar, realmente, el origen del teatro en el ritual primitivo? De no ser así, ¿existen lazos que los conecten?

Hay muchas cuestiones sin resolver, cuyas respuestas se dan por hecho como un efecto de la inmediatez de nuestra época. Si consideramos que la mayoría de estas nociones proviene de la antigua Grecia, al menos en sus raíces, nos vemos, entonces, en la necesidad de analizarlas desde su contexto original.

1.2 LA TEORÍA DE JANE HARRISON SOBRE EL ORIGEN DEL TEATRO GRIEGO

El teatro occidental, como bien se sabe, encontró su máximo desarrollo en los siglos pasados en Europa, donde el teatro, como arte, alcanzó su clímax de popularidad. En todo el mundo (al menos en Occidente) se han adoptado los modelos europeos del teatro, cuyos orígenes, o, al menos se lo pensó por mucho tiempo, provienen de las tradiciones rituales de los antiguos griegos, en específico del ditirambo, cuyo nexos conector de la práctica ritual y la representación teatral propiamente constituida ha sido el más concreto y definitivo para el mundo occidental, y, por lo tanto, el más estudiado.

Aristóteles fue el primero en sugerir que la tragedia había surgido del ditirambo en su *Poética*. “[...] la *Poética* de Aristóteles ocupa hoy una posición estratégica en la reflexión europea sobre el teatro”¹² (Dupont, 2007, p. 13-14)

Habiendo, pues, nacido al principio como improvisación —tanto ella como la comedia; una, gracias a los que entonaban el ditirambo, y la otra, a los que iniciaban los cantos fálicos, que todavía hoy permanecen vigentes en muchas ciudades—, fue tomando cuerpo, al desarrollar sus cultivadores todo lo que de ella iba apareciendo; y, después de sufrir muchos cambios, la tragedia se detuvo, una vez que alcanzó su propia naturaleza (Aristóteles, 1974, p. 139-140).

El ditirambo, nos han dicho, era un canto ritual que se llevaba a cabo dentro de un festival de primavera en Atenas, en donde, cada año, se invocaban el clima y las estaciones propicias para que trajeran una abundante cosecha. “Las *Horae* (Estaciones) empezaron a dar frutos año tras año y *Dikè* a poseer virilidad y todas las cosas vivas y salvajes fueron tratadas en amorosa Paz abundante” (Harrison, 2013, P. 97)¹³.

Jane Harrison, antropóloga de Cambridge, argumenta que para el hombre primitivo todo giraba en torno a la reproducción y al alimento, pues estos eran los únicos factores que podían asegurar la vida y prosperidad del grupo o tribu. Puesto que no todas las estaciones son propicias para la maduración del alimento, surgen los calendarios religiosos con sus festividades y sus rituales como un medio para atraer esas condiciones favorables.

[...] el alimento y los niños, eran las que los hombres buscaban principalmente procurar por medio de ritos mágicos para la regulación de las estaciones [...] el salvaje manifiesta su voluntad de vivir, su intenso deseo de alimento; pero hay que notar que lo

¹² Tr. personal del original: « [...] la *Poétique* d'Aristote occupe aujourd'hui une position stratégique dans la réflexion européenne sur le théâtre [...] » (Dupont, 2007, p. 13-14).

¹³ Cita tomada de un ditirambo en piedra.

que expresa es un deseo y una voluntad y un anhelo, y no una certeza ni una satisfacción (Harrison, 2013, p. 48- 59).

La palabra griega para rito es *dromenon*, que quiere decir *lo hecho*. “El griego comprendió que para realizar un rito algo hay que *hacer*” (Harrison, 2013, p. 35). En otras palabras: los ritos son cosas hechas o por hacer, es decir, acciones. Si no ha llovido, hay que hacer que llueva. Los hombres crean sus rituales con el objetivo de repetir sus experiencias o de lograr que nuevas experiencias sucedan. Re-presentan, re-actúan, re-hacen. “[...] la representación se libera de la acción particular de la que surgió [...] no es por copiar la batalla, sino por *la emoción sentida en torno a la batalla*” (Harrison, 2013, p. 41).

Podríamos seguir los pasos de Platón o de Aristóteles, y pensar que el origen de todo arte es la *mímesis*, así como Aristóteles afirma. “El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, [...] es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación” (Aristóteles, 1974, p. 135-136). Pero la representación que aquí surge, no es una mera imitación, sino una acción, una acción repetida, una re-acción, si se quiere.

Traducimos *mimesis* como “imitación”, y hacemos muy mal. La palabra *mimesis* se refiere al acto o a lo hecho por alguien que recibe el nombre de *mime*. Ahora bien, *mime* era sencillamente alguien que se vestía y actuaba en una pantomima o drama primitivo. Era a duras penas lo que llamaríamos un *actor*, y es significativo que en la palabra *actor* no hagamos énfasis en la imitación sino en la actuación, en lo hecho, lo mismo que el griego enfatizaba con sus palabras *dromenon* y *drama* (Harrison, 2013, p. 44)

Los *mimes* no imitan al rayo por curiosidad, lo crean y lo representan y lo expresan con fines mágicos. Cuando un marinero quiere viento lo crea, o como él dice, *lo llama* con un silbido; cuando un salvaje o un griego quieren que un rayo traiga lluvia, lo crean, se convierten en el rayo (Harrison, 2013, p. 45).

Ahora bien, el ritual en torno al ditirambo surgió gracias a esa necesidad de re-traer el alimento cada año, por lo que surge la necesidad de representar, de atraer esa estación fructífera. Y esa representación, comenzó, en sus inicios, con la procesión de un toro sagrado, que era traído por las Gracias, y que anunciaba la llegada de la primavera.

¿Qué hacen las Gracias de “tobillos esbeltos” ayudando a traer el gran toro ingobernable? [...] Ellas son las Estaciones, o las “Horas”, y la Estación principal, u Hora, era la Primavera misma. Se llaman *Charites*, o Gracias, pues son [...] las “dadoras de gracia” [...] su llegada, con sus “frutos en la estación debida” es la esencia misma del ditirambo; [...] (Harrison, 2013, p. 74-75).

El toro era, para los griegos, un animal sagrado porque representaba con su virilidad, las bases de la reproducción, de la vida agrícola del arado y de la siembra, pero, además de eso, era el alimento mismo, pues, terminada la procesión, se le mataba y era repartido por partes iguales para que todos pudieran comer de él. El toro representaba la prosperidad del pueblo. Así, este toro de cualidades sagradas que era ingerido, transmitía a todo el grupo, por las leyes de contagio, su poder sagrado.

Así que el toro debía morir. Pero no para entregarlo a los dioses, no lo mataban para “sacrificarlo” en nuestra acepción, sino para hacerse de él, para tenerlo, comerlo, vivir a través de él y *por medio* de él, por obra de su gracia (Harrison, 2013, p. 79).

Pero los griegos, según Harrison, tenían la concepción de que todo lo que moría tenía que revivir; el ciclo debía comenzar de nuevo porque, “Si no resucitaba, ¿cómo habrían de arar y sembrar al año siguiente?” (Harrison, 2013, p. 79) Así que, después de haber ingerido al toro, lo rellenaban con paja, y simulaban arar la tierra con él, como si el toro, en efecto, estuviera vivo de nuevo.

Fue ese toro sagrado quien, con el paso del tiempo, nos dice Harrison, evolucionó en el dios Dionisio. El dios de la siembra y de la primavera, era representado con cabeza de toro, y sus mujeres bacantes, con cuernos de toro.

[...] poco a poco, a partir del recuerdo de estos diversos toros sagrados, que cada año mueren para volver a nacer, surgió la imagen de un espíritu del toro, o Toro-Daimon, y por último la de un Toro-Dios, si así queremos llamarlo (Harrison, 2013, p. 85).

La palabra *Dithyrambos* era comúnmente utilizada por los griegos para nombrar a Dionisio, aunque su uso cotidiano era erróneo, pues “[...] *Dithyrambos* nos dice la filología moderna, es el Divino Saltador, el Bailarín y el Dador de Vida” (Harrison, 2013, p. 88-89), pero *Dithyrambos* era traducida popularmente como: “[...] ‘el de la puerta doble’, su palabra *thyra* equivalía a nuestra *puerta*” (Harrison, 2013, p. 88).

Es decir, que los griegos asociaban el *Dithyrambos*, esa puerta doble, esa doble salida, con el doble nacimiento de Dionisio. “*El Ditirambo era el Canto y el Baile del Nuevo Nacimiento*” (Harrison, 2013, p. 86). Ahora bien, si nos concentramos un momento en el mito de Dionisio, podemos saber que Dionisio nació dos veces, por así decirlo: una vez naturalmente de su madre, y la segunda del muslo de su padre, quien lo escondía para salvarle la vida. “[...] el *Dithyrambos* era el dos veces nacido” (Harrison, 2013, p. 89). Y este segundo nacimiento era especialmente importante para los griegos, como para muchas otras culturas, porque este segundo nacimiento representaba el paso de la niñez a la juventud: el momento en que el joven comienza a ser parte de la vida social de la tribu o del grupo. “Nacer dos veces, con el salvaje, es la regla, no la excepción. Por la vía de su primer nacimiento llega al mundo, por vía del segundo nace para su tribu” (Harrison, 2013, p. 89). Antes debía permanecer pegado a su madre; ahora pertenece al mundo de los hombres que toman las decisiones y que protegen al grupo.

Quando un poeta se propone describir el nacimiento de Dioniso se dirige al dios con el título de *Dithyrambos*. [...]:

Ven, oh Dithyrambos, Baco, ven.

Bromios, ven, y cuando vengas trae

Las santas horas de tu sagrada primavera. [...]

(Harrison, 2013, p. 87).

Esas eran, pues, las condiciones en las que se llevaba a cabo el Festival de Primavera, y el canto ditirámico ritual, cuyo desarrollo, según la concepción de Cambridge, terminó por convertirse en el gran *Festival de Dionisio*. Las Grandes Dionisiacas no eran, en sus inicios, nada menos que el ritual de iniciación del joven dios, un ritual de paso que se repetía cada año, puesto que el joven debía hacerse hombre y procurar a su pueblo trayendo la primavera y, con ella, el alimento.

Se presume que el canto del Ditirambo, este *dromenon*, o ritual hecho para traer la primavera, es el directo precursor del teatro griego. Harrison nos sugiere que este salto del *dromenon* al *drama* surgió con la aparición del *teatro*, precisamente. El *theatron*, contrario a lo que pensaríamos, “era simplemente ‘el lugar para ver, el lugar en el que se sentaban los espectadores’ [...] Pero el núcleo y el centro de todo era la *orquesta*, el *espacio de baile* circular del coro [...]” (Harrison, 2013, p. 104). El ritual del Ditirambo se cantaba y se danzaba por un coro compuesto de toda la comunidad ateniense en medio de la *orquesta*, que era una planicie circular, puesto que se bailaba alrededor de un altar u objeto sagrado. Toda la gente participaba en un principio. Los participantes se reunían a lado del templo de Dionisio a danzar y a cantar, y no existía una división entre actores y espectadores.

Según Harrison, los antropólogos entendieron la sucesión del *dromenon* al *drama* gracias a un sencillo cambio arquitectónico: la planicie circular u *orquesta* dejó de figurar por sí sola en la construcción del espacio de representación, y a su alrededor apareció el *teatro*, que puede entenderse como las gradas circulares que rodeaban a la *orquesta*. Es decir, que el cambio decisivo surgió gracias a la aparición del espectador, la cual surgió, nos dice Harrison, por dos principales causas: “[...] en primer lugar, la decadencia del espíritu religioso; y en segundo lugar, la influencia desde el exterior de una nueva cultura y de nuevo material dramático” (Harrison, 2013, p. 114).

Sin embargo, al referirnos a la decadencia del espíritu religioso no hablamos de “[...] la decadencia de la fe en dios, o incluso la decadencia

de una elevada emoción espiritual; es la decadencia de la fe en la eficacia de ciertos ritos mágicos, y en particular del Rito de Primavera” (Harrison, 2013, p. 114). Habría que ahondar, en otro estudio, el hecho de que si la fe en el rito se volvió tan decadente, entonces, ¿por qué alguien querría apartarse para observarlo?, ¿por qué, entonces, surgió el espectador? Pero eso no nos compete en este estudio, pues nuestro foco, por ahora, será todo lo referente al actor.

“El espíritu del rito, la creencia en su eficacia, muere, pero persiste el rito mismo [...]” (Harrison, 2013, p. 114). Es decir que su creencia en Dionisio no decayó, sino su esperanza de que llegara la primavera exactamente cuando la invocaban. El ritual continuó celebrándose en un entorno sagrado, y continuó su devoción a Dionisio, pero, de alguna forma, la representación perdió eficacia y entonces se volvió monótona, pues siempre se atenía al mismo ritual de primavera. Fue entonces, que en el siglo VI a.C, con la llegada de la poesía heroica, y, conservando el mismo modelo ritual, el *dromenon* se convirtió en *drama*. “En una palabra, Homero llegó a Atenas, y los dramaturgos empezaron a urdir sus tramas a partir de los relatos homéricos” (Harrison, 2013, p. 120). Esto no suponía que el Festival de la Primavera, con sus rituales y su cualidad sagrada desapareciera, sino que, una cualidad meramente artística fue agregada al ritual. El culpable, nos dicen varios autores, fue el tirano Pisístrato, quien, con tal de volver a Atenas más gloriosa durante su mandato, promovió la cultura heroica, con motivo de conmemorar a los saqueadores y aventureros que, bajo su mandato, saqueaban, conquistaban y expandían Grecia. “Pisístrato [...] sólo agregó un nuevo festival y confió en que su nuevo esplendor borrara gradualmente el viejo. Y en este nuevo festival celebró las hazañas de otros héroes, no locales sino de más esplendor y de más fama” (Harrison, 2013, p. 127).

Así fue como se configuró el nuevo Festival de Dionisio, según la teoría de Harrison. Las Grandes Dionisiacas: una mezcla entre el Festival de la Primavera y la representación heroica de las hazañas griegas. El concurso de la representación dio comienzo.

1.3 UNA TEORÍA ANTAGÓNICA

Sin embargo, aunque la teoría de Harrison, y de muchos más, puede parecer absolutamente tentadora, otros estudiosos han opinado lo contrario acerca del origen del teatro griego como consecuencia del ditirambo y del culto a Dionisio. Esto se debe, principalmente, a la falta de pruebas contundentes, y a la conversión de las afirmaciones de Aristóteles tomadas como tales. El hecho de que en aquella época la historia no existiera como la concebimos hoy en día, presupone un problema fundamental para los investigadores, puesto que no hay un registro certero de los acontecimientos lineales de los hechos.

Eli Rozik refuta a Harrison, y a otros más, sosteniendo que no existe posibilidad alguna de que el teatro haya surgido del ritual, y, mucho menos, de que la tragedia griega fuera un resultado directo del ditirambo, cuyo origen ritual tampoco es claro. “Los elementos ceremoniales presuntamente hallados en la *performance* del ditirambo no son lo suficientemente sólidos como para sustentar la tesis de que fueron parte de algún ritual, ya sea dionisiaco o cualquier otro” (Rozik, 2014, p. 55).

La tesis de Harrison supone que el ditirambo derivó del rito primaveral de muerte y resurrección, adoptando después a Dionisio como el centro del ritual. Sin embargo, esta es solo una suposición que se atiene a la conexión que existe entre el ditirambo y el rito, y de la que, desafortunadamente, no tenemos muchos testimonios. El problema radica en que no todos los ditirambos encontrados son, de hecho, cantos a Dionisio. Existen cantos que también eran dedicados a los héroes. “La tesis de Harrison [...] claramente fracasa al ajustarse a los remanentes actuales del ditirambo, que parecen centrarse más en las acciones particulares de los dioses y los héroes que en sus patrones de vida, dejando a un lado la temática de la muerte y la resurrección. Estas canciones corales contaban historias de héroes tales como Teseo, Menelao y Odiseo [...]” (Rozik, 2014, p. 56). Esto da un indicio contrario, que la transición del ritual a la etapa heroica del arte pudo no haber llegado exclusivamente con el mandato del tirano Pisístrato, sino que pudo existir desde antes en la estructura del

ditirambo mismo. Es decir, que la transición del ritual al arte pudo haber ocurrido antes de que la tragedia existiera.

Pese a que Pickard-Cambridge acepta que la tragedia se originó en los cantos corales (de los cuales el ditirambo es un tipo específico), quiso demostrar especialmente que [...] esas canciones corales, incluido el ditirambo, ya estaban bastante alejadas del ritual dionisiaco, en el sentido común del término: la transición de ritual a arte, si en verdad ocurrió, precedió al advenimiento de la tragedia. Si esta conjetura es cierta, al nivel de mundo de ficción, la tragedia se levanta sobre una tradición no dramática y no ritual (Rozik, 2014, p. 58).

Aunado a eso, Rozik argumenta la imposibilidad de que el ditirambo desapareciera progresivamente convirtiéndose en tragedia, puesto que este seguía existiendo en aquellos tiempos como un arte separado. “No sólo el culto dionisiaco existía todavía cuando la tragedia alcanzaba sus más grandes logros, sino que el ditirambo también continuó su existencia y desarrollo en forma paralela a la tragedia” (Rozik, 2014, p. 58).

No obstante, estos argumentos tampoco se muestran suficientes para descartar la posibilidad del origen ritual del ditirambo ni del origen ditirámbico de la tragedia, puesto que nada es mandatorio, y pudo haber ocurrido que el arte surgiera a la par que el ritual se desarrollaba, tomando los griegos los mismos modelos de acción para ambos, y desarrollando uno en una línea diferente que el otro. Después de todo, tanto ritual como arte sucedían en el marco del mismo festival. Y, en todo caso, aunque el paso del ritual al arte se hubiera dado en el ditirambo, antes del advenimiento de la tragedia, tampoco podríamos demostrar que la tragedia no derivó de este, ni, por lo tanto, del ritual.

Los testimonios de Aristóteles, de Plutarco y de Platón, en conjunto con las estructuras arquitectónicas preservadas y algunos restos encontrados, como vasijas del ritual de fertilidad, esculturas y pinturas, dan parte irrefutable de un posible origen ritual del teatro griego. Rozik no puede hacer frente a este hecho, pero se enfrenta a la problemática desde otra perspectiva: “Además, en lugar de emparentar la tragedia con el ditirambo

en el sentido de un medio, suponen que ambos comparten la estructura del mundo ficcional con el ritual de Dioniso” (Rozik, 2014, p. 50).

Él afirma que el teatro es tan solo un medio de significación, y que los investigadores que han concluido que el teatro griego derivó del ritual, lo han sustentado a partir de una supuesta confusión entre el medio teatral y su contenido ficcional.

La implicación fundamental de este principio es que – en contraste con la visión del lugar común de que lo que sucede en el escenario es, de hecho, un mundo de ficción – no hay ninguna conexión inherente entre el mundo de ficción y el medio que se usa para pintarlo. Son mutuamente independientes (Rozik, 2014, p. 43).

Es decir, que se han inclinado por demostrar que el teatro derivó del ritual contenedor del mito de Dionisio, desde un punto de vista en donde los ditirambos eran creados, en su estructura, a partir de un contenido ficcional-mitológico, por así decirlo, y por eso han caído en la confusión de que los ditirambos narraban exclusivamente la vida de Dionisio, y, por lo tanto, de una característica ritual, en contraste con la posibilidad de abordar la investigación de la evolución del medio representacional; es decir, estudiar la transición del ditirambo a la tragedia, enfocándose en su medio: texto, escenografía, vestuario, maquillaje, disposición del espacio, tipo de representación. Y este problema, según Rozik, se remonta a la lectura errónea que se ha hecho de la *Poética* de Aristóteles.

Esta confusión parecería haber surgido debido a que Aristóteles no hizo una clara distinción entre lo “trágico” –en el sentido de un mundo ficcional caracterizado por la estructura y humor específicos, sea cual fuere el medio- y la “tragedia” – en el sentido de descripción de un mundo ficcional, caracterizado por una estructura y el humor trágicos, a través del medio teatral particular- (Rozik, 2014, p. 160).

Así, la traducción que se ha hecho de la *mímesis* de Aristóteles como imitación, dio pie a Rozik para interpretar la imitación como imitación de un mundo ficcional.

Por eso, en efecto, disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que éste es aquél; pues, si uno no ha visto antes al retratado, no producirá placer como imitación [...] (Aristóteles, 1974, p.136).

Según Rozik, se ha contemplado el origen de la tragedia, a partir de Aristóteles, en términos de la imitación de un contenido que se relaciona con la cosmovisión del mundo griego, con ese mundo ficcional del drama que en nada tiene que ver con su medio de representación.

El término “drama”, en el sentido de medio real de la tragedia, es aparentemente relegado a una distinción secundaria dentro de la “imitación”: “en la forma de acción [drama], no de narrativa [narración]” (Poética 6.2 cf. Halliwell 1987: 37). En otras palabras, la tragedia es concebida predominantemente desde el punto de vista de las cualidades de su mundo ficcional y no de su medio (Rozik, 2014, p. 159).¹⁴

La pregunta surge por sí sola: si la tragedia surgió a partir de la creación de un mundo ficcional por medio de la imitación de la realidad, entonces, ¿de dónde surgió el medio de la representación teatral? Si suponemos que Rozik está en lo cierto, entonces “[...] cuando Tespis estaba creando la tragedia, el medio teatral probablemente ya existía” (Rozik, 2014, p.163). Es decir, que la forma del teatro, el contenedor de su representación, ya existía antes de la creación de la acción dramática. La tesis de Rozik propone que el teatro pudo haberse originado mucho antes de la creación de la tragedia, e, incluso, mucho antes del ritual, razón por la cual el teatro no podría ser un resultado de un proceso ritual hacia un proceso representacional.

Desde este punto de vista del medio teatral, la tragedia se podría haber originado en canciones corales, tales como el ditirambo, a través de la representación de episodios dialógicos en la narrativa

¹⁴ Cita original: “Tragedy, then, is a representation of an action which is serious, complete, and of certain magnitude – in language which is garnished in various forms in its different parts – in the mode of dramatic enacting not narrative and through the arousal of pity and fear effecting the *katharsis* of such emotions” (Halliwell, 1987, p. 37).

trágica. Esto no habría tenido relación con los orígenes del medio, que podrían haberse tomado prestados de formas teatrales anteriores, como lo indica Aristóteles con respecto a la comedia. La idea de entrelazar actores con la estructura de la narración podría, en efecto, haber surgido primero como una idea brillante e innovadora en la mente de un compositor o intérprete de ditirambos, Tespis u otro que estuviese familiarizado con las formas teatrales existentes, populares o no, y que haya decidido *adoptar* este medio para la presentación de una narrativa trágica (Rozik, 2014, p. 160-161).

Rozik está en lo cierto: el problema se encuentra en Aristóteles. Sin, embargo, tampoco podemos afirmar que los estudiosos han observado el origen de la tragedia tan sólo desde una perspectiva ficcional, pues se ha descrito y estudiado hasta el cansancio, tanto la forma del teatro griego, como el contenido. Pero intentando exponer la problemática y encontrar una posible solución, Rozik comete un error fundamental, relacionado a su vez, con su propia lectura de Aristóteles; y el error radica, precisamente, en que separa, por inercia pura, el contenido de su medio, sin tomar en cuenta el contexto de la representación trágica.

1.4 VISLUMBRANDO UNA PERSPECTIVA ATENIENSE

Florence Dupont hace un análisis más profundo del error aristotélico y nos dice, en primera instancia, que “No es fácil no ser aristotélico” ¹⁵(Dupont, 2007, p. 7). Y se refiere al hecho de que, durante siglos, los estudiosos han tomado las aseveraciones aristotélicas como realidades al grado de integrarlas en la construcción de la cotidianidad, sin cuestionar, a profundidad, el origen de dichas aseveraciones ni el contexto desde el que surgían.

[...] *Poética* es un adjetivo que se remite a la técnica de escritura de una obra de teatro o de una epopeya, mientras que el solo *poiein*, el solo “hacer”, teatral que haya conocido el público griego

¹⁵ Tr. Personal del original: « IL N'EST PAS SI FACILE D'ÊTRE NON ARISTOTÉLICIEN » (Dupont, 2007, p.7).

fue la performance ritual de las Grandes Dionisiacas (Dupont, 2007, p. 13)¹⁶.

Como hemos dicho, nada puede ser estudiado más que en su contexto particular. Estudiar el hecho sin el contexto es mutilar una parte fundamental del todo. Por lo tanto, para podernos aproximar a vislumbrar la realidad trágica, es necesario cuestionar el contexto en el que los griegos, en específico los atenienses, vivían su arte teatral, que es muy distinta, como ya veremos, a la versión de los hechos que podemos sustraer de los argumentos de Aristóteles. “No se sabría insistir demasiado sobre la distancia que separa a la *Poética* –que es una teoría del texto trágico– de la realidad histórica del teatro en Atenas” (Dupont, 2007, p. 26)¹⁷.

Históricamente sabemos (aunque muchos autores queden cegados por la elocuencia de Aristóteles, y no se preocupen siquiera en mencionarlo) que el teatro en Atenas surge en el marco del festival ritual de las Grandes Dionisiacas, primero que nada, como resultado de un concurso musical.

Una tragedia, o una comedia, se insertaba siempre dentro de un concurso musical oponiendo tres poetas-compositores que se denominaban ellos mismos “cantores” (*aidoi*). Eso que nosotros llamamos teatro era, entre otros, uno de esos *performances* musicales –a menudo coros– ofrecidos a los dioses durante grandes ceremonias de culto. El adjetivo “musical” (*mousikos*) designa indiferentemente eso que nosotros llamamos canto, poesía o teatro. Es por eso que conviene hablar de concursos musicales y no dramáticos, porque ese adjetivo es una innovación aristotélica [...] (Dupont, 2007, p. 26-27)¹⁸.

¹⁶Tr. personal del original: « *Poétique* est un adjectif que renvoie à la technique d'écriture d'une pièce de théâtre ou d'une épopée, alors que le seul *poiein*, le seul 'faire', théâtral qui ait connu le public grec était la performance rituelle des Grandes Dionysies » (Dupont, 2007, p. 13).

¹⁷ Tr. Personal del original: « On ne saurait pas trop insister sur la distance séparant la *Poétique* –qui est une théorie du texte tragique– et la réalité historique du théâtre à Athènes » (Dupont, 2007, p. 26).

¹⁸ Tr. Personal del original: « Une tragédie, ou une comédie, s'insérait toujours dans un concours 'musical' opposant trois poètes-compositeurs qui se dénommaient eux-mêmes 'chanteurs' (*aidoi*). Ce que nous appelons le théâtre était une parmi d'autres de ces

La creación de un texto específicamente para este concurso era, nada más y nada menos, que la composición de un canto, de un oratorio, lo cual propone, ya de entrada, la realización de una acción performativa que es cantar. Es decir, que el fin de este concurso musical suponía, en sí mismo, la creación de un espectáculo cuyo núcleo era la ejecución de una acción, es decir, la representación.

No es posible aislar a las tragedias de todo ese contexto litúrgico y epidíctico, solo observando sus materiales verbales e interpretándolos como textos. Porque eso viene a arrancarlas de ese evento que les da sentido conjuntando placeres musicales y glorificando a la ciudad (Dupont, 2007, p. 27)¹⁹.

La creación del texto, o, mejor dicho, la composición musical era simplemente un paso para obtener el premio, y el honor que este conllevaba, y no el fin mismo del concurso. “Cada texto de teatro está redactado únicamente para ese evento del año, es decir, vislumbrando una sola representación y un solo concurso.” (Dupont, 2007, p. 28)²⁰. Los cantores o poetas no eran juzgados por las palabras escritas en un papel, sino por la representación que más se adecuara al contexto ritual, religioso, histórico, político y social del momento. Se les juzgaba democráticamente por un jurado de profesionales que, obligadamente, habían participado previamente como ejecutantes de la representación en festivales pasados.

Para obtener la victoria, no hay que aplicar las reglas de composición de un texto, pero saber sentir el momento (*kairos*), y coincidir lo más perfectamente posible con él. [...] Por consiguiente, la belleza de una obra no es objetivable, independientemente del valor moral del poeta, del juicio del público o de las circunstancias

performances musicales –souvent des chœurs– offertes aux dieux lors de grandes cérémonies cultuelles [sic]. L’adjectif ‘musical’ (*mousikos*) désigne indifféremment ce que nous appelons chant, poésie ou théâtre. C’est pourquoi il convient de parler de concours musicaux et non dramatiques, car cet adjectif est une innovation aristotélicienne » (Dupont, 2007, p. 26-27).

¹⁹ Tr. Personal del original: « Il n’est pas possible d’isoler les tragédies de tout ce contexte liturgique et épictique, en ne regardant que leur matériaux verbal et en les interprétant comme des textes. Car cela revient à les couper de cet événement qui leur donne sens en conjoignant plaisirs musicaux et glorification de la cité » (Dupont, 2007, p. 27).

²⁰ Tr. Personal del original: « Or, chaque texte de théâtre est rédigé uniquement pour cet événement de l’année, c’est-à-dire en vue d’une seule représentation et un seul concours » (Dupont, 2007, p. 28).

del *performance*; ella es juzgada en función de su valor social, aquí y ahora (Dupont, 2007, p. 28-29)²¹.

Componer y representar obras para el Festival de Dionisio era una cosa seria para los griegos. Las obras, u oratorios, debían ser de una gran complejidad, no solo artística, sino religiosa y social, pues no bastaba con la decisión del jurado para solo decidir al vencedor, sino que el pueblo reunido junto en el templo de Dionisio, después de la representación, podía culpar al poeta por sus faltas religiosas, si el caso era que el poeta, en la representación, había cometido alguna falta contra la ley sagrada, y existía una sanción real, lo cual quiere decir que el aspecto religioso del ritual tenía que ser impecable.

Es por eso que la decisión del jurado es sobre toda la ceremonia – dicho de otra manera, sobre la *performance* ritual y no sobre el texto solo. En ella se toman en cuenta el respeto de las normas religiosas de igual manera que las emociones del público al curso de la representación, la música, los cantos y el arte de los actores (Dupont, 2007, p. 29)²².

Pero Aristóteles nos presenta una dualidad. Por un lado nos sugiere que “la tragedia surgió de los que entonaban el ditirambo”²³, lo cual nos llevó a estudiar los ditirambos, y sus posibles conexiones con ésta, y por otro lado hace un análisis de la tragedia que está completamente descontextualizada de su entorno, convirtiendo así a la tragedia en un simple texto, separándola de su factor performativo, social y religioso. “Objetivar el teatro, someterlo a un arte poético, sustituir un texto al evento mismo, era retirar su razón de ser” (Dupont, 2007, p. 30)²⁴.

²¹ Tr. Personal del original: « Pour obtenir la victoire, il faut non pas appliquer des règles de composition d'un texte, mais savoir sentir le moment (*kairos*), et coïncider le plus parfaitement possible avec lui. [...] Par conséquent, la beauté d'une œuvre n'est pas objectivable indépendamment de la valeur morale du poète, du jugement du public ou des circonstances de la performance; elle est jugée en fonction de sa valeur sociale, ici et maintenant » (Dupont, 2007, p. 28-29).

²² « C'est pourquoi la décision du jury porte sur toute la cérémonie – autrement dit, sur la performance rituelle et non sur le texte seul. Elle prend en compte le respect des règles religieuses aussi bien que les émotions du public au cours de la représentation, la musique, les chants et l'art des acteurs » (Dupont, 2007, p. 29).

²³ *Vid supra*

²⁴ « Objectiver le théâtre, le soumettre à un art poétique, substituer un texte à l'événement, c'était lui retirer sa raison d'être » (Dupont, 2007, p. 30).

Y el hecho es que Aristóteles no era ateniense. Él no creció con la cultura del teatro en Atenas ni la vivió en carne propia. Hizo un análisis de esta desde una perspectiva bastante alejada de la realidad del espectáculo, pues las tragedias que alcanza a analizar en su *Poética*, se habían representado un siglo antes, lo cual significa que solo pudo haberlas leído.

Si Aristóteles puede objetivar el teatro y reducirlo a un texto, es porque él no era ateniense y entonces no había celebrado jamás las Grandes Dionisiacas; [...] Si Aristóteles asistió a las tragedias, fue como simple espectador, extranjero de éstas, invitado profano de éstas, no aprehendiendo la apuesta de la *performance* [...] (Dupont, 2007, p. 32)²⁵.

Aristóteles analiza las tragedias desde un punto de vista de lector, y, “Esa postura de lector lo hace pensar las prácticas poéticas como prácticas intelectuales [...]” (Dupont, 2007, p. 33)²⁶. Con esto no nos muestra la perspectiva de la tragedia en su complejidad performativa, sino que, inventa y canoniza una doctrina sobre el texto trágico que no existía ni siquiera como un requerimiento para participar en el concurso musical del festival de Dionisio.

¿De qué serviría, en efecto, redactar un manual para el uso de los “poetas”? El teatro en Atenas es un arte vivo, una práctica popular. [...] El valor de un poeta no es medible, éste se revela dentro del evento, durante sus justas poéticas que son los concursos de las Grandes Dionisiacas (Dupont, 2007, p.31)²⁷.

Aristóteles, en efecto, “sustituye el teatro-evento por un teatro-texto” (Dupont, 2007, p. 36)²⁸. El cambio de paradigma de Aristóteles marca una

²⁵ Tr. Personal del original: « Si Aristote peut aussi bien objectiver le théâtre et le réduire à un texte, c'est qu'il n'était pas athénien et n'avait donc jamais célébré les Grandes Dionysies; [...] Si Aristote a assisté à des tragédies, ce fut en simple spectateur, en étranger, en invité profane, ne saisissant pas l'enjeu de la performance [...] » (Dupont, 2007, p. 32).

²⁶ Tr. Personal del original: « Cette posture de lecteur lui fait penser les pratiques intellectuelles [...] » (Dupont, 2007, p. 33).

²⁷ Tr. Personal del original: « A quoi servirait-il, en effet, de rédiger un manuel à l'usage des 'poètes'? Le théâtre est à Athènes un art vivant, une pratique populaire. [...] La valeur d'un poète n'est pas mesurable, elle se révèle dans l'événement [...] » (Dupont, 2007, p. 31).

²⁸Tr. Personal del original « [...] au théâtre-événement Aristote substitue un théâtre-texte » (Dupont, 2007, p. 29).

ruptura fundamental en el pensamiento posterior, que le resta a la tragedia (y, por lo tanto, al teatro) la importancia de su circunstancia ritual performativa original. Aristóteles convierte en el principio y el fin último de la tragedia al *muthos* o fábula, por medio de la *mímesis*, despojándola de los actores y del público.

Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero, según las acciones, felices o lo contrario. Así, pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones. De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo (Aristóteles, 1974, p.148).

Pero no podemos traducir el *muthos* como el mito que conocemos hoy en día, pues no significan lo mismo, y traslaparlas nos ha dirigido, durante años, a la total confusión. La palabra *muthos* se refería originalmente a un discurso hablado en público, sinónimo del *logos*, lo que no implicaba ningún atisbo de falsedad en dicho discurso, como ahora se piensa, en algunos casos.

Subrayemos que de ninguna manera el *muthos* puede ser confundido con el “mito” moderno; no es una narrativa constituida que preexistiría a la tragedia [...]. Entonces una tragedia no es una representación de un “mito”, ni su interpretación, para Aristóteles al menos (Dupont, 2007, p. 47)²⁹.

Aristóteles nos presenta el *muthos* como un ordenamiento lógico y variable de representaciones de acciones, o, mejor dicho, de imitaciones de acciones posibles, tomadas de la realidad: la *mímesis*.

Remarquemos también que el *muthos* no es en sí mismo una acción; es la representación de una acción (*mímesis*). Esa *mímesis* no es una imitación, pero una disposición, una puesta en relación de hechos entre ellos, es decir que el *muthos* es un sistema coherente de acciones y que esa coherencia no está dada por la estructura del espectáculo o la observación del público; esta es el

²⁹ Tr. Personal del original: « Soulignons qu'en aucune façon le *muthos* ne peut être confondu avec le 'mythe' moderne; ce n'est pas un récit constitué qui préexisterait à la tragédie [...]. Donc une tragédie n'est pas la représentation d'un 'mythe', ni son interprétation, pour Aristote du moins » (Dupont, 2007, p. 47).

hecho del arte poético, del poeta, que es la única “causa eficiente” de la tragedia³⁰ (Dupont, 2007, p. 42)³¹.

Pero esa *mímesis* de Aristóteles, esa imitación de la acción, no se refiere a la representación que se hace sobre un escenario, a la acción que se actúa en carne viva, sino a la imitación textual de acciones que llevan a cabo unos personajes de una forma completamente verbal. “La *mímesis* no tiene nada que ver con el juego del actor” (Dupont, 2007, p.43)³².

Aristóteles no solo desaparece al actor detrás del personaje, sino que tampoco le suma ninguna importancia. “[...] el espectáculo, en cambio, es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores” (Aristóteles, 1974, p.151). “Además, sin acción no puede haber tragedia; pero sin caracteres, sí” (Aristóteles, 1974, p.148).

Los personajes y, lo que es peor, los actores podían ser inexistentes, siempre y cuando la representación de acciones tuviera un ordenamiento lógico, un *muthos* mimético o fábula, y esto presupone, como consecuencia, que para Aristóteles “La tragedia no necesita ser representada para ser una representación” (Dupont, 2007, p. 46)³³. Pero si revisamos las tragedias existentes, nos podemos percatar, que, de hecho, el personaje sí figuraba como un factor indispensable para la construcción misma del texto compuesto para dicha tragedia.

Es así que el rol de Electra imponía la voz del duelo, no en razón del *muthos*, sino porque ese era su rol desde que el personaje fue creado por Esquilo. Ese duelo es el mismo de su nombre: *a-lektra*

³⁰ Esto nos dice Dupont sobre la postura de Aristóteles.

³¹ “Tr. Personal del original: « Remarquons aussi que le *muthos* n’est pas en lui-même une action; il en est la représentation (*mimèsis*). Cette *mimèsis* n’est pas une imitation, mais un agencement, une mise en relation de faits entre eux, c’est-à-dire que le *muthos* est un système cohérent d’actions et que cette cohérence n’est pas donnée par la structure du spectacle ou le regard du public; elle est le fait de l’art poétique, du poète, qui seul est ‘la cause efficiente’ de la tragédie » (Dupont, 2007, p. 42).

³² Tr. Personal del original: « La *mimèsis* n’a rien à voir avec le jeu de l’acteur » (Dupont, 2007, p. 43).

³³ Tr. Personal del original: « La tragédie n’a pas besoin d’être représentée pour être une représentation » (Dupont, 2007, p. 46).

“la hija sin lecho”, la mujer sin marido, sin alegría, sin hijos (Dupont, 2007, p.53)³⁴.

Pero, ¿cuál sería el sentido de todo esto?, ¿cuál es el objetivo de este ordenamiento lógico de hechos?, ¿qué es lo que le da a la tragedia su cualidad trágica? Y, entonces, Aristóteles, muy astuto, inventa el último precepto del *muthos*: incitar las pasiones del espectador. Suscitar el *pathos* por medio de la peripecia y la anagnórisis. Es decir, suscitar la *cathársis*. “Pues tal agnición y peripecia suscitarán compasión y temor, y de esta clase de acciones es imitación la tragedia, según la definición. Además, también el infortunio y la dicha dependerán de tales acciones” (Aristóteles, 1974, p.165).

Pero Aristóteles no se dirige a un público de espectadores de teatro, puesto que él mismo señala que el espectador tendría que ser capaz de horrorizarse con estos sentimientos sin tener que verlos. “La fábula, en efecto, debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, [...] se horrorice y se compadezca por lo que acontece [...]” (Aristóteles, 1974, p. 173). Aristóteles inventa la *catarsis* mientras termina por borrar, de una vez por todas, la voz del espectador de teatro griego, que era, hasta Aristóteles, el segundo jurado, por así decirlo, del concurso musical. El solo espectador al que se dirige Aristóteles, es un espectador que se compadece individualmente, que teme individualmente postrado frente a un pedazo de papel. “[...] la sola recepción realmente distinguida es la lectura. [...] Esa tiende únicamente al texto y a las pasiones específicas que ese texto va a crear en un ‘público’ de lectores” (Dupont, 2007, p. 57)³⁵.

Así pues, habiendo despojado al teatro griego de su cualidad ritual, Aristóteles deconstruye la representación teatral restándole importancia a los personajes, desterrando a los actores y al público de su reino trágico, y,

³⁴Tr. Personal del original: « C’est ainsi que le rôle d’Électre imposait la voix du deuil, non pas en raison du *muthos*, mais parce que tel est son rôle depuis que le personnage a été créé par Eschyle. Ce deuil est celui de son nom: *a-lektra*, ‘la fille sans lit’, la femme sans mari, sans joie, et sans enfant » (Dupont, 2007, p. 53).

³⁵ Tr. Personal del original: « [...] dont la seule réception vraiment distinguée est la lecture » (Dupont, 2007, p. 57).

edificando así, una nueva teoría sobre el texto dramático de lo que comenzó siendo una representación ritual.

Así, la *performance* llamada tragedia, indisociable de un concurso musical, explotó en Aristóteles en fragmentos diversos: texto, música, espectáculo, actor, público –la *Poética* reservándole solo al texto la denominación de tragedia. Ese es el imaginario teórico de un teatro mutilado y sumiso de la “historia” que ha prevalecido y prevalece aún en Occidente, a partir de eso que llamamos el “redescubrimiento” del texto de Aristóteles (Dupont, 2007, p. 66)³⁶.

Así, el teatro quedó fragmentado, arrancado de su representación. El teatro dramático había llegado para destruir el performático, cobrando el texto el protagonismo de la tragedia, y, con ésta, el del arte teatral. Según la visión de Dupont, Aristóteles terminó por cumplir lo que los macedonios buscaban a toda costa: separar el canto del texto, restarle importancia al poder de la tradición y del ritual religioso, y, con esto, restarle importancia a la poderosa ciudad de Atenas³⁷.

Eso que daba lugar a la *Poética* era una máquina de guerra contra la función identitaria del teatro en Atenas, fundando un teatro literario, elitista, profano, austero y solitario, sin cuerpo ni música, un teatro de lectores. Las categorías elaboradas para construir ese sistema no tienen entonces otro fundamento que el ideológico. No remiten a un teatro original o histórico. No dicen nada del teatro ateniense. Tampoco tienen vocación de volverse universales ni de volverse esenciales para definir la naturaleza del teatro. Al contrario, tienen por efecto desfigurar y someter todo teatro no occidental y/o no dramático (Dupont, 2007, p.75)³⁸.

³⁶ Tr. Personal del original: « Ainsi, la performance appelée tragédie, indissociable d'un concours musical, a explosé chez Aristote en fragments divers: texte, musique, spectacle, acteur, public –la *Poétique* réservant au seul texte la dénomination de tragédie. C'est cet imaginaire théorique d'un théâtre mutilé et soumis à l' 'histoire' qui a prévalu et prévaut encore en Occident, depuis ce qu'on appelle la 'redécouverte' du texte d'Aristote » (Dupont, 2007, p. 66).

³⁷ Con las consabidas consecuencias derivadas de su inmensa autoridad, a las que da seguimiento crítico el estudio de Dupont.

³⁸ Tr. Personal del original: « Ce que mettait en place la *Poétique* était une machine de guerre contre la fonction identitaire du théâtre à Athènes, en fondant un théâtre littéraire, élitiste, profane, austère et solitaire, sans corps ni musique, un théâtre de lecteurs. Les catégories élaborées pour construire ce système n'ont donc d'autre fondement

Tomando en cuenta todos estos puntos podemos ver que la teoría anterior que proponía Rozik es insostenible casi en su totalidad, puesto que, aun cuando presume reconocer alguna falla a la hora de recurrir a la teoría del viejo Aristóteles, él mismo, construye un modelo, aparentemente diferente, pero que en su discurso es el mismo, y comete el error de pretender analizar las posibles conexiones entre ritual y teatro con él. “De hecho, la mayor parte de la *Poética* está dedicada a las cualidades del mundo ficcional trágico en vez de ocuparse de las cualidades de la tragedia como forma teatral” (Rozik, 2014, p. 160).

Haciendo una separación entre medio y contenido o entre medio teatral y mundo ficcional, Rozik llega de nuevo a la dicotomía texto-*performance*. Y como hemos visto, es imposible hacer un análisis del teatro-ritual, y sus posibles conexiones, a partir de la teoría específica que los separó en un principio.

1.5 CONCLUSIONES SOBRE EL ORIGEN

Entonces, ¿podemos concluir que el teatro se originó en el ritual? No precisamente. Podemos afirmar que la tragedia surgió en un entorno ritual y religioso. Desafortunadamente, como bien señaló el profesor Rozik, no existe ni ha existido evidencia suficiente para comprobar que el *teatro* surgió propiamente del *ritual*. Por lo que a nosotros respecta, la actividad teatral, como una actividad dentro del marco de la representación, pudo haber surgido a la par que el ritual en diversos entornos del mundo. ¿Qué fue primero: el huevo o la gallina? Rozik propone la posibilidad de que el teatro en Occidente, como medio, había sido adoptado por los ditirambos y las tragedias de otros modelos mucho más antiguos que no tenía nada que ver con una concepción ritualística ni religiosa del mundo.

qu'idéologique. Elles ne renvoient pas à un théâtre originel ou historique. Elles ne disent rien du théâtre athénien. Elles n'ont pas non plus vocation à devenir universelles et à s'essentialiser pour définir la nature du théâtre. Bien au contraire, elles ont pour effet de défigurer et de soumettre tout théâtre non occidental et/ou non dramatique » (Dupont, 2007, p. 75).

Es así como podemos concluir que la verdad última sobre el teatro del origen, es que no existe. Mientras no tengamos la evidencia necesaria, intentar levantar afirmaciones al respecto, resulta completamente inútil. Debemos, pues, para efectos de este estudio, abandonar la búsqueda de una teoría del origen del teatro, y concentrarnos, más bien, en los factores que sí conocemos, empezando por la afirmación de que el ritual es, en todos los sentidos, teatral, porque es indisociable de su cualidad representativa, y porque es en los contextos rituales que el arte teatral, en la mayoría de los casos, ha encontrado un marco de desarrollo importante.

Los rituales antiguos, nos dice Schechner, son actos de manifestación que dan testimonio de una condición humana representacional, cuya principal característica es la búsqueda de la eficacia de una acción llevada a cabo; es decir, de su resultado. “En otras palabras, tanto en el teatro ritual prehistórico, como en el ritual contemporáneo, el hacer es una manifestación más que una comunicación” (Schechner, 2003, p. 69)³⁹. La intención principal del ritual es el hacer, la manifestación que es medida por su eficacia; es decir, una acción es realizada o no lo es. Este hacer está contenido en una especie de guion de la acción que es transmitido y aprendido de generación en generación. “No hablo de ‘textos’, a los que me refiero como documentos escritos. Hablo de ‘guiones’, refiriéndome a ellos como algo que pre-existe a cualquier construcción dada, y que persiste de construcción a construcción” (Schechner, 2003, p. 68)⁴⁰.

Hasta Aristóteles, el guion se destacaba por su carácter activo y efectivo, y toda representación estaba supeditada a él. Incluso, cuando Aristóteles ya había introducido la noción de *drama*, las representaciones en el imperio Greco-Romano continuaban siendo representaciones del hacer, manifestaciones activas. No fue sino hasta el Renacimiento, cuando se retomó el pensamiento griego, y se estudió a Aristóteles, que “[...] el

³⁹ Tr. Personal del original: “In other words, in prehistoric ritual theater, as in contemporary ritual, the doing is a manifestation more than a communication” (Schechner, 2003, p. 69).

⁴⁰ Tr. Personal del original: “I don’t say ‘texts’, by which I mean written documents. I say ‘scripts’, by which I mean something that pre-exists any given enactment, which persists from enactment to enactment” (Schechner, 2003, p. 68).

drama se separó del hacer. La comunicación reemplazó a la manifestación” (Schechner, 2003, p. 69)⁴¹.

[...] el adjetivo “dramático”, [...] que sale derecho de Aristóteles y de la *Poética*, es un derivado del nombre neutro *drama*, formado a partir del verbo *drân*, “actuar”. Este le sirve para designar, de manera global y nueva, el teatro desde el punto de vista del texto, sin hacer referencia a los performances particulares (Dupont, 2007, p. 67)⁴².

Por *drama*, Aristóteles no se refería a la acción representada por personas actuantes en el escenario, sino a la acción representada o imitada por el poeta y llevada a cabo por personajes actuantes en el texto, sin tomar en cuenta, como ya hemos visto, su indisociable razón de ser performática y ritual⁴³.

Desde el Renacimiento hasta muy recientemente, en conjunto con la rápida expansión de la literaturización, la antigua relación entre el hacer y el guion fue invertida. En la gran tradición de Occidente el sentido activo de guion fue olvidado, casi completamente desplazado por el drama; y los actos de una producción particular se convirtieron en los modos de presentar un drama de una nueva manera (Schechner, 2003, p. 69)⁴⁴.

El teatro ha sufrido consecuencias graves gracias al canon que estableció la *Poética* de Aristóteles, a partir de la cual se ha despreciado todo lo que no es dramático, es decir, todo lo que no es textual. No pretendo con esto tampoco, desvirtuar todo el desarrollo que el teatro ha tenido a partir de los

⁴¹ Tr. Personal del original: “At that point, in the west, drama detached itself from doing. Communication replaced manifestation” (Schechner, 2003, p. 69).

⁴² Tr. Personal del original: « [...] l'adjectif 'dramatique', [...] qui sort tout droit d'Aristote et de la *Poétique*, est un dérivé du nom neutre *drama*, lui-même formé à partir du verbe *drân*, 'agir'. Il lui sert à désigner, de façon globale et nouvelle, le théâtre du point de vue du texte, sans faire référence aux performances particulières » (Dupont, 2007, p. 67).

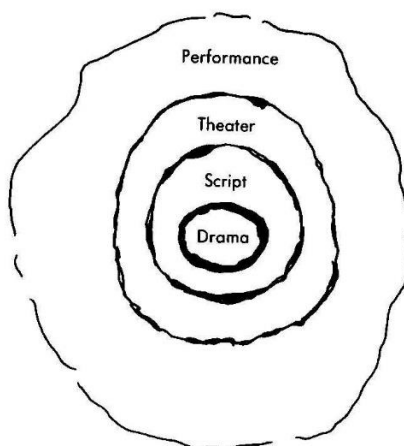
⁴³ En efecto, la afirmación de Harrison de que el *drômenon* se convirtió en *drama*, es incorrecta, ya que se atiene a una definición aristotélica sobre el texto trágico. A lo que Harrison se refería, probablemente, es a que en ese punto la representación ritual comenzó a apreciarse de manera artística.

⁴⁴ Tr. Personal del original: “From the Renaissance until very recently, concomitant with the rapid extension of literacy, the ancient relationship between doing and script was inverted. In the great tradition of the west the active sense of script was forgotten, almost entirely displaced by drama; and the doings of a particular production became a way to present a drama in a new way” (Schechner, 2003, p. 69).

textos dramáticos, pues eso también nos ha enriquecido. Más aún, existen textos dramáticos en el desarrollo ritual de todas las culturas, incluso, se presume, antes de los griegos, pues también ha sido parte de la condición humana el crear, ayudándose de textos, sus representaciones. Pero lo que Aristóteles no comprendió, y lo que muchos otros no han comprendido hasta el día de hoy, es que esos textos atenienses estaban siempre al servicio de la representación, y no al revés.

La idea de que el texto es el principio y el fin último del teatro sigue rondando hasta nuestra actualidad, pero seguir depositando nuestra confianza tan sólo en esa teoría de la representación *mimética* es, de hecho, aniquilar los pilares performativos de un arte vivo, arrancar al actor y al público del arte de la representación, del arte de la acción, matando así cualquier otra posibilidad de juego.

Así, nosotros en Occidente estamos acostumbrados a concentrar nuestra atención en un tipo especializado de guion llamado drama. Pero la vanguardia en Occidente, y en teatros tradicionales en otras partes, volvieron a centrar su atención en los aspectos del hacer del guion, y más allá del guion, del “teatro” y del “performance” en conjunto (Schechner, 2003, p. 69-70)⁴⁵.



(Schechner, 2003, p. 71)

⁴⁵ Tr. Personal del original: “Thus, we in the west are accustomed to concentrating our attention on a specialized kind of script called drama” (Schechner, 2003, p. 69-70).

El teatro de vanguardia nos acercó de nuevo al teatro del performance, abriendo camino, a su vez, a una representación ritualizada. No obstante, no podemos suprimir la idea de que el teatro dramático ha seguido siendo parte de nuestra construcción del teatro desde el Renacimiento hasta la actualidad. “Pero sin importar cuan fuerte sea el énfasis contrario del teatro-performance, el drama-guion sigue dominando las representaciones de occidente, incluso en la vanguardia” (Schechner, 2003, p. 72)⁴⁶.

No podemos negar nuestra historia. El teatro occidental, hoy en día, es el resultado de las posibles combinaciones entre el teatro-performance y el guion-dramático. Tendemos a desdibujar arbitrariamente los límites y las fronteras entre todos los estilos y los conceptos como teatro, drama, representación, ritual, guion, texto, realidad, ficción, actor, personaje, y por eso resulta imposible hacer un análisis del teatro desde una sola perspectiva.

Siguiendo esta tendencia, algunos estudiosos de la representación se han dedicado a cuestionar la cualidad teatral del ritual, afirmando, contundentemente, que estos no forman parte del mundo ni de la historia ni de la evolución del teatro.

Ritual y teatro son mutuamente independientes: el ritual puede usar diferentes medios, incluyendo al teatro; y el teatro puede o no describir rituales. El teatro puede incluso crear rituales ficticiales (Rozik, 2014, p. 24).

Esto se debe específicamente a que su idea de teatro se aglomera y colapsa específicamente en una idea de teatro dramático que no da cabida alguna al teatro cuyo núcleo central no es el texto, en donde el ritual se desarrolla. Si continuamos tomando este camino unilateral, estamos negando toda la gama de posibilidades que han tomado parte en el desarrollo del teatro en todo el mundo.

⁴⁶ Tr. Personal del original: “But however strong the counter-emphasis on theater-performance, drama-script still dominates western performances, even in the avant-garde” (Schechner, 2003, p. 72).

Por último, debemos señalar que los factores que conectan al ritual y al teatro no lo hacen en un sentido de superioridad-inferioridad. Es imposible conectar el ritual y el teatro de una manera vertical, siendo el primero el origen del segundo, ni el teatro más importante por su condición artística, ni tampoco, el ritual adquiriendo superioridad sobre el teatro por ser una actividad sagrada. Schechner sugiere, por lo tanto, que es necesario trenzar el ritual y el teatro en un plano horizontal, obteniendo ambos el mismo nivel de importancia en su paso por la historia. El teatro no es únicamente ritual ni el ritual es únicamente teatro, pero, como veremos más adelante, sí se contienen entre sí.

Las teorías del origen son irrelevantes en el entendimiento del teatro. [...] Si uno argumenta que el teatro es “después” o más “sofisticado” o “superior” en alguna escala evolutiva y que, por lo tanto, debe derivar de alguna de las otras, yo respondo argumentando que esto hace sentido solo si tomamos el teatro Griego del siglo V antes de nuestra era [...] como el único teatro legítimo. [...] Estas actividades son primitivas, no existe razón alguna para buscar sus “orígenes” o “derivaciones” (Schechner, 2003, p. 7)⁴⁷.

Dicho todo lo anterior, en los capítulos siguientes nos dedicaremos a explorar los factores que los conectan y los separan desde la perspectiva tanto de la representación performativa, como de la apegada a un texto dramático, abrazando ambas como vertientes fidedignas que conforman nuestro quehacer teatral.

⁴⁷ Tr. Personal del original: “Origin theories are irrelevant to understanding theater. [...] If one argues that theater is a ‘later’ or more ‘sophisticated’ or ‘higher’ on some evolutionary ladder and therefore must derive from one of the others, I reply that this makes sense only if we take fifth century BCE Greek theater [...] as the only legitimate theater” (Schechner, 2003, p. 7).

2. RITUAL Y TEATRO

2.1 CARACTERÍSTICAS QUE RODEAN Y CONFORMAN EL FENÓMENO RITUAL PARA LAS SOCIEDADES PRIMITIVAS

En este capítulo intentaremos hacer un análisis de las características que conforman el fenómeno del acontecer ritual y de sus posibles conexiones con el teatro. Pero no podemos comenzar un análisis propio sin antes proveer al lector de una básica advertencia: cada ritual, cada religión, cada estado alterado del ser, no puede ser comprendido en su complejidad sino a partir de sus características muy específicas.⁴⁸ En la imposibilidad de llegar a una definición general y definitiva de cada término, intentaremos encontrar la definición que más se adecúe al propósito de la investigación.

Hoy en día sabemos que el origen de los rituales se dio al mismo tiempo que el de las primeras prácticas religiosas.

A finales del Paleolítico medio, entre el año 35 000 y 30 000 a.C. se ubican las primeras prácticas religiosas en la historia de la humanidad. El hombre de Neanderthal dejó vestigios de los primeros ritos funerarios: una serie de tumbas ofrendadas con conchas, dientes, alimentos y flores que nos indican la existencia de una concepción de la muerte y de un más allá, que, aunque no da indicios necesariamente de un pensamiento religioso, ya conforma una reflexión hacia lo incognoscible e inexplicable.

El sedentarismo marcó un parteaguas en el planteamiento del hombre sobre sí mismo, ya que encontró la calma suficiente para concientizar y reflexionar sobre los fenómenos que formaban parte de su condición humana. Es así que fueron encontradas numerosas pinturas rupestres, altorrelieves y estatuas que nos hablan ya de una experiencia sagrada, estética y simbólica de los que llamamos *homo symbolicus* y *homo religiousus* que aparecen en el periodo del año 62 000 al 5 500 a.C. Los restos encontrados dan testimonio de las primeras estructuras sociales

⁴⁸ Varios autores que se han dado cuenta de la particularidad de cada fenómeno, hacen esta advertencia. Bastide, *El sueño, el trance y la locura*, p. 64. Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa. El sistema totémico en Australia (y otros escritos sobre religión y conocimiento)*, p. 78. James C. Livingston, *Anatomy of the Sacred*, 2009, pp. 8

en el mundo y evocan algunas de sus necesidades más primordiales: hombres cazando, hombres danzando, la concepción de la figura femenina, penes, vulvas, y la figura del toro, son algunos ejemplos.

En este punto, se desenvuelven ya cuestionamientos sobre la propia existencia, sobre las causas de los fenómenos naturales, y sobre las necesidades básicas para la supervivencia de la especie humana. La necesidad de expresar el mundo, de comprender el origen de las fuerzas no-humanas, que éste no es capaz de controlar, y la necesidad de conformar y organizar sociedades donde todos tuvieran un rol y una jerarquía determinados que les facilitaran la supervivencia, fue lo que generó en el hombre la necesidad de entablar una relación con el mundo mágico-religioso, de la cual hablaremos más adelante en este capítulo. Así es como el hombre llegó a una evolución en su pensamiento propicia para constituir sus prácticas rituales.

Los rituales son representaciones simbólicas del universo cosmogónico, económico, social y religioso de una comunidad socio-estructural. Estas representaciones se expresan, regularmente, mediante la representación de metáforas o parábolas que exteriorizan el núcleo original de las creencias, costumbres y modos de accionar que caracterizan a dicha sociedad.

La palabra rito proviene etimológicamente del latín *ritus* que designa un culto, una ceremonia religiosa, pero más ampliamente una costumbre. [...] Es prácticamente imposible distinguir entre los dos términos “rito” y “ritual”; como mucho, este último puede designar un sistema de ritos y aquel los componentes que lo constituyen (Maisonneuve, 2005, p. 5).

Dividiremos los rituales humanos en tres clases⁴⁹: *rituales instintivos*, *rituales seculares* y *rituales sagrados*. En ocasiones existen rituales, sobre todo rituales antiguos, que tienden exclusivamente a una de estas clasificaciones, pero, la mayoría de las veces –sobre todo en la actualidad donde la evolución tecnológica y capitalista se ha infiltrado en algunas

⁴⁹ Podríamos dividirlos en más clases, pero ocuparemos las que nos sirven para esta investigación.

sociedades de desarrollo primitivo— resulta que la mayoría de los rituales tienden a combinar indistinta e inconscientemente estas tres clasificaciones en las mismas prácticas.

Los rituales que surgen a partir de un principio meramente instintivo se asemejan mucho a los de los animales. Son ceremonias que responden a una necesidad primaria: reproductiva, comunicativa, alimenticia, de supervivencia, y la búsqueda de imposición ante las amenazas de la naturaleza o de otras especies.

No es correcto llamar “danzas” en el sentido humano a las agitaciones abdominales y movimientos de las patas de las abejas para comunicar a las otras abejas la ubicación del néctar [...] Allí donde todo está determinado genéticamente, allí donde no hay aprendizaje, donde ninguna improvisación es posible, donde el error y/o la mentira no pueden darse, el arte no tiene lugar. Así que, ¿qué es lo que están haciendo las abejas? Se están comunicando por medio de un sistema simbólico de movimiento⁵⁰ (Schechner, 2012, p. 104).

Los *rituales seculares* atienden a la organización social, política y económica de un grupo o sociedad. Son rituales que destacan las posiciones de jerarquía, de poder, y de los roles específicos que cada individuo debe desempeñar, teniendo el propósito de crear un mecanismo funcional y benéfico para todo el grupo o sociedad. También están asociados con las festividades lúdicas o de entretenimiento, y con costumbres cotidianas que no tienen un contenido sacro, sino pragmático.

Los rituales seculares son consecuencias de la emancipación de la sociedad civil frente a las instituciones religiosas, que separan los asuntos de la Iglesia de los del Estado. [...] Tienden a reemplazar a la religión como fundamento último de la vida social, y solemnizar la presencia del poder y de los representantes del orden social (Maisonneuve, 2005, p.55).

⁵⁰ Se comunican simbólicamente desde una perspectiva humana, mas no desde la perspectiva de las propias abejas.

Por último, nos encontramos con los *rituales sagrados*, que buscan una comunicación de lo humano con lo divino. Están abocados primordialmente a los seres espirituales: dioses, divinidades, etc. Representan simbólicamente un microcosmos de las creencias religiosas y de los ideales morales que constituyen a una sociedad.

2.2 CARÁCTER RELIGIOSO DE LOS RITUALES

Por su semejanza con la práctica teatral, los rituales sagrados son los que más interesan a esta investigación, por lo tanto, sería ingenuo, a partir de este punto, seguir describiéndolos, sin antes hacer un análisis de su carácter religioso.

Émile Durkheim, considerado uno de los pioneros de la antropología religiosa, sostiene que: “los fenómenos religiosos encajan lógicamente en dos categorías fundamentales: las creencias y los ritos. [...] existen fenómenos religiosos que no remiten a una religión determinada, pero no por ello dejan de ser fenómenos religiosos”. (2012, p.88-90). Es así que aunque no todos los rituales sagrados pertenezcan necesariamente a una religión, todos son fenómenos que tienen un carácter religioso. Nos vemos en la necesidad, entonces, de explicar la religión a grandes rasgos, poniendo un acento en las religiones primitivas, que son las que nos atañen en esta investigación. Como no todas comparten un núcleo común de características que las identifique, buscaremos qué es lo que distingue a las religiones de entre otras familias⁵¹.

Como ya dijimos, el pensamiento mágico-religioso surgió de una serie de cuestionamientos existenciales propios de la conciencia humana. “Existe una ansiedad existencial y trascendental que nos invade y nos impulsa a intentar respondernos preguntas sobre fenómenos que no surgen de un accionar humano: como son la muerte, el sufrimiento, y la razón de ser” (Livingston, 2009, p.10)⁵². Se dice que esas fuerzas representan el

⁵¹ Varios autores hacen esta advertencia: James C. Livingston, *Anatomy of the Sacred*, 2009, pp. 7-8. Émile Durkheim, 2012, *Las formas elementales de la vida religiosa. El sistema totémico en Australia (y otros escritos sobre religión y conocimiento)*, pp. 77

⁵² Paráfrasis.

mundo de lo oculto, el mundo del misterio que no se nos revela de manera directa, sino a través de experiencias sobrenaturales que rebasan nuestro entendimiento.

Si bien eso puede tener algo de cierto, solo lo puede ser para las sociedades evolucionadas que siempre buscan racionalizar para entender lo que los actos simbólicos implican ante un fenómeno natural aparentemente inexplicable. “Las sociedades primitivas tienden a ver ese tipo de anomalías no como sobrenaturales, o que *se salen fuera del orden natural*. Su concepción del orden cósmico, por muy extraño que nos parezca, es natural y lógico” (Durkheim, 2012, p. 80). Por lo tanto, para ellos no hay ninguna necesidad de explicar de una manera racional, su cosmovisión del mundo. No hay un misterio que necesite ser develado. Las cosas son tal cual son y operan en el mundo de la realidad. Hay fuerzas y acontecimientos que no pueden controlar, y por eso han creado ritos simbólicos que les han permitido establecer una comunicación con esos fenómenos. Para ellos es muy natural que el agua se calme con un canto, que una acción física provoque un cambio real en el universo, como hemos visto en el capítulo anterior. Así es como sucede el orden de las cosas donde incluso las anomalías del entorno forman parte de su concepción del mundo: “[...] las concepciones religiosas tienen por objeto expresar y explicar no lo excepcional y anormal que hay en las cosas sino, por lo contrario, lo que en ellas es regular y constante” (Durkheim, 2012, p. 82).

Estas fuerzas naturales incontrolables por el ser humano, son las que Durkheim llamaría “seres espirituales: sujetos conscientes dotados de poderes superiores a los que posee el común de los hombres [...]” (2012, p. 83). Estos no necesariamente se manifiestan como dioses, espíritus (refiriéndose a entes) o entidades divinas que están fuera de nuestra dimensión perceptiva. Un árbol, una roca, un animal, pueden ser concebidos como seres espirituales. El núcleo de un sistema religioso complejo, con sus creencias, dogmas, ritos y ceremonias reside principalmente en cómo los seres humanos establecen lazos con los seres que ellos consideran espirituales o sagrados.

Las religiones surgen, entonces, como medios de comunicación que le permiten a los seres humanos relacionarse, de alguna manera, con estas fuerzas que tienen una decisión propia e independiente de toda manifestación humana; un poder propio para transformar el universo. La necesidad de establecer un vínculo afectivo, experiencial y emocional con el mundo de lo no-humano se presenta con el propósito de negociar intercambios que beneficien a ambos mundos. Una plegaria existe para pedirle a un ser espiritual algo en específico, un sacrificio existe para darle algo a cambio. Son negociaciones que se establecen para asegurar la supervivencia de ambos: seres espirituales y seres terrenales. Sin la existencia de unos, los otros no podrían continuar existiendo.

Una religión es un sistema solidario de creencias y de prácticas relativas a las cosas sagradas –es decir, cosas separadas, prohibidas–; creencias y prácticas que unen en una misma comunidad moral, llamada Iglesia, a todos aquellos que se adhieren a ellas (Durkheim, 2012, p.100).

Esta comunión con estos dioses, con estos entes, con estos seres espirituales, está obligatoriamente regida por reglas que se aplican por igual grupalmente e individualmente, y que no pueden ser violadas, ya que, en caso de serlo, se estaría rompiendo con los acuerdos establecidos para mantener el orden cósmico entre los seres espirituales y los terrenales, y, esto quiere decir que habría una sanción para aquel ser o aquella sociedad que haya roto con ese acuerdo. Es por esto que “las religiones no pueden, esencialmente, ser individuales” (De Orbaneja, 2002, p. 27). Las religiones son, en su mayoría, colectivas, ya que responden a un sistema normativo, moral y obligatorio que une a sus creyentes y que solo gracias a la presión colectiva se puede cumplir y se puede sancionar. Un ejemplo de ello es la palabra iglesia, que deviene del latín *ecclesia*, que para los griegos era la asamblea en donde se tomaban las decisiones de la comunidad.

Hoy en día existen un sinnúmero de individuos con cultos religiosos propios, cuyas creencias provienen de diversas religiones o que tienen creencias compuestas. Sin embargo, todos ellos responden

y acatan reglas que fueron aprendidas de una o varias colectividades (Durkheim, 2012, pp. 98-99).

Ahora bien, los parámetros para establecer estas reglas religiosas no son simplemente una invención. Responden directamente a las creencias de un grupo o sociedad. Estas creencias suceden en todas las comunidades religiosas gracias a la exposición de dos conceptos que “son distintivos de la separación de cosas en el mundo característica del pensamiento religioso” (Durkheim, 2012, p.90), y que han sido objeto de malos entendidos en el estudio y comprensión de las religiones.

Es común pensar que lo *sagrado* y lo *profano* son nociones opuestas en su contenido, cuando, en realidad, ambas contienen grupos de cosas diferentes que no se relacionan de manera tan directa como a veces suponemos. No son opuestos como el blanco y el negro que pertenecen a una misma gama de color, siendo uno la sobreexposición de la luz y el otro la falta de ésta.⁵³ De igual manera, es común caer en la confusión de que estas dos nociones responden a una jerarquía de las cosas en el mundo, imaginando una escala de las cosas en donde lo sagrado esta siempre por encima de lo profano, como si lo sagrado mereciera más por estar arriba en la escala. Si fuera así, la escala sería prácticamente infinita y nunca podríamos definir ni lo uno ni lo otro.

“[...] lo sagrado y lo profano siempre y en todas partes han sido concebidos como géneros separados, como dos mundos entre los que no hay nada en común [...] son de naturaleza diferente” (Durkheim, 2012, p. 92). Lo sagrado pertenece a un mundo, y lo profano, a otro distinto. Las distinguiremos, entonces, de esta manera: “las cosas sagradas forman parte de un mundo ideal y trascendental, y las cosas profanas forman parte del mundo material” (Durkheim, 2012, p. 92). Esa es la característica fundamental de esta clasificación de cosas que aunque parecería que son directamente opuestas, se excluyen las unas a las otras simplemente porque pertenecen a mundos diferentes que no se tocan entre sí.

⁵³ Durkheim da un ejemplo muy parecido a este, pero me pareció más claro desde esta perspectiva.

“La palabra sagrado viene del latín *sanctus*, del verbo *sancire* que quiere decir ‘separar por dedicación’ (Micklem, 1950, p. 15). Lo sagrado es lo separado, lo aparte. Las cosas de naturaleza sagrada son una serie de cosas que están separadas e, incluso prohibidas, debido a su naturaleza tan diferente de la profana. En un plano ideal, lo sagrado y lo profano buscarían estar separados, tal y como lo pretenden algunas religiones. Sin embargo, el mundo de lo ideal está muy lejos de alcanzar a la realidad material. Los seres humanos vivimos en un mundo en el que las cosas se distinguen por su cualidad material. Sin lo material (sin un cuerpo) no podríamos existir en esta dimensión. Es por eso que es imposible que lo sagrado y lo profano no se mezcle el uno con el otro. “El hecho de que estas cosas pertenezcan a mundos diferentes, no significa que las dos no puedan fluctuar de un mundo a otro, pero esto requeriría que pasaran por un proceso forzoso de metamorfosis” (Durkheim 2012, p.92)

La idea de lo puro y lo impuro surge a partir de la premisa de que estos dos mundos no se mezclen entre sí. Los rituales, las ceremonias y los cultos buscan acercar a los seres humanos a su condición sagrada, y alejarlos de su condición profana. “La normativa de una religión está compuesta por una serie de interdicciones, que prohíben al ser religioso relacionarse de tal o cual modo con lo profano” (Durkheim, 2012, p.100, 349-374). Como esta pureza nunca se dará en su totalidad, entonces es necesario buscar puntos de relación entre lo sagrado y lo profano, que no afecten demasiado su pureza y su sacralidad.

Pero, entonces, ¿cómo distinguimos la religión de otras prácticas como la magia, la superstición o el fanatismo? Bueno, lo que pasa es que las actividades profanas tienen un fin utilitario, y se manifiestan con esa naturaleza. “La diferencia principal radica en el espiritualismo (variable) de las religiones frente al pragmatismo (relativo) de las magias” (Maisonneuve, 2005, p. 23). Prácticas como la magia se distinguen de la religión gracias a su carácter propiamente egoísta. La religión tiene un objeto de crecimiento espiritual y de supervivencia de comunidad, mientras que la magia funciona individualmente para obtener cosas terrenales placenteramente egoístas.

La magia no crea comunidades, aunque existan algunas agrupaciones de magos y de brujos, no necesita de los demás para existir.

La magia goza y se deleita profanando lo sagrado, utilizando las fuerzas naturales para obtener un beneficio material. Sin embargo, existen límites que no se pueden traspasar desde el mundo religioso al mundo mágico o viceversa: desde el mundo sagrado, al mundo profano. Cruzar estos límites presupondría para ambos, como ya hemos dicho, un castigo divino como consecuencia por alterar el orden cósmico y traicionar sus propios principios.

Pero no podemos negar el hecho de que, a veces, por temporadas, lo religioso se vuelve mágico; y lo mágico, religioso. Esto sucede, por ejemplo, con ciertos rituales de curación o de sanación. No podemos, entonces, excluir la idea de que la magia a veces juega un papel en las prácticas rituales. Es por eso que las llamamos prácticas *mágico-religiosas*.

Hasta aquí, hemos comprendido, a grandes rasgos, el proceder mágico-religioso de los rituales sagrados, y podemos concluir que sus prácticas son la prueba fehaciente del pensamiento humano sobre la existencia de una ley cósmica que suscita un comportamiento moral obligatorio, cuya función es guiar y establecer los parámetros para su cumplimiento con objeto de no atraer una sanción divina.

Pero los rituales no son solo el resultado de las necesidades religiosas de una comunidad. También son resultado de un proceso socio-estructural en donde las condiciones económicas y sociales que caracterizan su entorno, intentan reafirmarse. “Toda comunidad [...], todo grupo que comparte un sentimiento de identidad colectiva [...] siente la necesidad de mantener y reafirmar las creencias y sentimientos que fundan su unidad” (Maisonneuve, 2005, p.13).

Cuando la estructura social, económica o jerárquica está en riesgo, ya sea por una disputa o por un cansancio colectivo, el líder o el chamán deciden recurrir a tal o cual ritual que sirva como válvula de escape y ayude a regenerar la infraestructura de su pueblo.

Una ruptura es una situación que amenaza la estabilidad social— familia, corporación, comunidad, nación, etcétera—. Una crisis es un ensanchamiento de la ruptura que la lleva a una exposición abierta o pública. La reintegración es la solución de la ruptura original de tal modo que el tejido social se reconstituya (Schechner, 2012, p. 128-129).

Es así como algunos rituales mágico-religiosos congregan a la gente, y los separan de su proceder cotidiano y laboral, con el objetivo de reintegrarlos como comunidad.

2.3 CULTOS NORMATIVOS

Durkheim afirma que “todos los cultos tienen un aspecto positivo y otro negativo” (2012, p.349). Estos cultos están configurados por ceremonias secuenciales que demandan un comportamiento o una conducta ritual particular de cada grupo o tribu. Éstas se dividen en:

Ceremonias negativas: Este culto se refiere al conjunto de ritos y de conductas rituales que están destinadas a separar esencialmente lo sagrado de lo profano, “Y como tienen por función prevenir mezclas y acercamientos indebidos, impedir que uno de los dos ámbitos invada al otro, solo pueden decretar abstenciones, o sea actos negativos” (Durkheim, 2012, p. 349). Se refiere, pues, a todo el conjunto de prohibiciones o interdicciones como es el caso de los tabús. “El término *tabú*, de origen polinesio, [...] designa todo aquello que ha sido retirado del uso común, por lo tanto prohibido, inviolable” (Maisonneuve, 2005, p. 24). Estas prohibiciones pueden ser de tres tipos:

- Prohibiciones de contacto: Lo sagrado y lo profano no deben tocarse.
- Prohibiciones de espacio: Lo sagrado y lo profano no deben convivir en un mismo lugar, es por eso que se destinan espacios especiales para cada uno.

- Prohibiciones de tiempo: Lo sagrado y lo profano no deben existir en el mismo tiempo. Para esto se les confinan fechas determinadas estacionales o calendáricas a ciertos ritos.

El propósito de estas ceremonias negativas es separar y vaciar al individuo del carácter profano que lo conforma para prepararlo para las ceremonias positivas. Pueden consistir en ayunos, despojos de bienes, aislamientos prolongados, etc.

Ceremonias positivas: Son todos los rituales o conductas que propician un acercamiento a lo divino a fin de lograr un cambio positivo en el universo. A diferencia de las abstenciones de las ceremonias negativas, las positivas constan de conductas necesarias que aportan y suman carácter al ritual.

- Sacrificios: Son ofrendas u oblaciones donde se lleva a cabo el acto de la comunión. Es un espacio en el que los seres humanos comparten los sagrados alimentos con los seres espirituales. “El sacrificio es necesariamente un acto de renuncia. Siempre supone que el fiel deja al dios algo de su propia sustancia o de sus bienes” (Durkheim, 2012, p. 391).
- Ritos miméticos: Son rituales con los que se busca imitar, o, más bien, representar el proceder de un animal o de algún fenómeno natural para provocar cambios en el animal o en el fenómeno que se está representando. Estos ritos descansan sobre el principio de que “lo similar produce lo similar” (Durkheim, 2012, p. 404).
- Ritos de representación o conmemoración: Su objetivo es preservar la historia mítica de los ancestros como parte de su identidad colectiva. Los practicantes se convierten en una especie de actores de una representación que recrea las hazañas épicas o cómicas de sus ancestros y de su historia en la tierra. “El oficiante, en efecto, se fusiona con el ancestro del que desciende y al cual reencarna. [...] no es que represente el papel del personaje ancestral tal como podría

hacerlo un actor sino que es ese personaje mismo⁵⁴”
(Durkheim, 2012, p. 421)

- Ritos piaculares: La palabra *piaculum* quiere decir expiación. Los ritos piaculares son fiestas que presuponen una conducta específica hacia algún acontecimiento trágico de la naturaleza por el que el colectivo se impone la norma obligatoria de sufrir.

Los rituales están compuestos por secuencias de varias conductas ceremoniales, positivas o negativas, cuya combinación varía dependiendo de la cultura que las ejecute y la acción ritual que desee ejecutar. Es por eso que existen en el mundo cantidades exuberantes de rituales que funcionan y se proponen activar diferentes cosas. Sin embargo, para el propósito de este estudio, expondremos ciertos rituales que se repiten en casi todas las culturas:

1.- Rituales de fertilidad: Estos rituales se celebran de acuerdo al calendario estacional, dependiendo de la época del año con más fertilidad para la siembra, y son para pedir por las cosechas venideras. También se celebra la fertilidad de la mujer.

2.- Rituales de celebración: Son celebraciones sagradas que están asignadas en el calendario religioso, con el propósito de liberar las tensiones colectivas. Son obligatorias en tanto que son religiosas, pero son fechas donde las normas no operan igual que los demás días del año. Ej: fiestas orgiásticas, mascaradas, carnavales, etc.

3.- Rituales de iniciación o de paso: Son rituales que inician a los individuos a otra etapa de su vida. Se manifiestan gracias al surgimiento de diversas crisis vitales que tienen que ver con cambios irreversibles como la madurez, o la mortalidad, el nacimiento, el paso de la niñez a la adultez, el matrimonio, el funeral, y el paso de un status social a otro.

⁵⁴ Esto podría ocuparnos más adelante en nuestra investigación.

Es en la estructura de estos últimos en donde podemos encontrar un posible puente entre el ritual y el teatro, y, por ende, procederemos a describirlos.

2.4 RITUALES DE PASO (*Rites de passage*)

Arnold Van Gennep fue un etnógrafo y folclorista francés que se encargó de estudiar un procedimiento de secuencias ceremoniales a los que denominó *rites de passage*. Los rituales de paso, también conocidos como ritos de iniciación, manifiestan una transición de un estado vital a otro en un individuo o grupo social. Son “Secuencias ceremoniales que acompañan el paso de una situación a otra y de un mundo (cósmico o social) a otro” (Van Gennep, 2008, p.25). Estos pueden suceder como ritos de crisis vitales o como ritos de cambios de status como rangos o jerarquías.

Gennep afirma que las dos zonas sagradas del ritual de paso, es decir, los dos estados vitales (el previo y el posterior) por los que el individuo debe pasar, están delimitados por una frontera, un límite que divide un espacio de otro.

La frontera, línea ideal trazada entre mojones y postes, no es visible más que en los mapas, exageradamente. Pero no quedan muy lejos los tiempos en que el paso de un país a otro y, en el interior de cada país, de una provincia a otra, incluso antiguamente de un dominio señorial a otro, iba acompañado de formalidades diversas. Estas formalidades eran de orden político, jurídico y económico; pero eran también de tipo mágico-religioso [...] (Van Gennep, 2008, p. 30).

Gennep afirma que es imposible pasar de un espacio a otro sin haber cumplido con las demandas que este nuevo espacio necesita, ya sean sagradas, políticas económicas o sociales; se necesita un espacio intermedio que prepare al individuo para su nueva posición social, y es por eso que este paso se divide en tres fases o etapas esenciales: separación, margen y agregación.

Un limen es literalmente un umbral o un quicio, un elemento arquitectónico que une un espacio con otro, una vía de paso entre

lugares más que un lugar en sí mismo. Con frecuencia un limen está enmarcado con un dintel, que subraya la vacuidad a la que refuerza (Shcechner, 2012, p. 116)

La fase *preliminar* o de separación, es una etapa en la que el individuo se separa del grupo y del *status* social al que pertenece para después agregarse a otro *status* social. Es necesario que el individuo se separe de su condición anterior para poder adoptar su nueva posición ante el mundo. La fase *liminar*, o de margen, es la frontera que se refiere a la etapa donde el individuo se ha separado de su condición anterior, y pierde, temporalmente, la identidad que lo caracterizaba. Se suspende en un no-lugar en donde no transcurre el tiempo, y en donde no existe un espacio definido. Es una etapa de transición en donde el individuo no tiene un rol definido ante la sociedad. La fase *postliminar* o de agregación es la fase donde el individuo se reintegra a la comunidad, pero su identidad muta a un *status* diferente del que tenía en la separación. Adopta nuevas características, así como sus responsabilidades como individuo, cambian.

Los atributos [...] de las *personae* liminales (gentes del umbral) son necesariamente ambiguos, ya que [...] estas personas [...] se escapan del sistema de clasificaciones que normalmente establecen las situaciones y posiciones en un espacio cultural. [...] Así la liminalidad se compara frecuentemente con la muerte, con el encontrarse en el útero, con la invisibilidad, la oscuridad, la bisexualidad, la soledad, y los eclipses solares o lunares (Turner, 1988, p. 102).

Los ritos de paso son rituales donde la posición del individuo en la estructura social se rompe por un lapso determinado de tiempo y espacio extraordinarios para luego regresar al orden establecido. De hecho, la fase *liminar* presupone un no-lugar y un no-tiempo; es decir, que la percepción que tienen las personas que viven el ritual en torno al espacio y al tiempo, se torna indefinida. Así mismo, en la *liminalidad*, la identidad de las personas liminales se pierde o cambia, provocando que éstas se conviertan en una especie de entes ambiguos que están a disposición de ser sometidos por los que guían el ritual. Aquí es donde surge todo un juego

de cambio de roles, y de permisiones sociales, pues los entes *liminales* dejan de estar dominados por las reglas que los regían, y es por esto que pueden llegar a ser peligrosos, a veces: “Los novicios son, de hecho, temporalmente indefinidos, más allá de la normativa estructura social”⁵⁵ (Turner, 1982, p. 27). Estos rituales tienden a ser muy duros físicamente en su etapa liminar, pues lo que se pretende es acelerar simbólicamente el trauma que el cambio de estado presupone.

Esto ya podría a empezar a parecerse al proceso que vive un actor cuando representa, pues, cuando está en escena, idealmente, tampoco está condicionado por las reglas que lo rigen en su cotidianidad, lo cual le permite indagar en su ser creativo con mayor libertad que en la vida cotidiana. Esto, de alguna forma, lo conduce también a una cierta ambigüedad característica de los *estados liminales*, en donde su percepción del tiempo, del espacio y de sí mismo, también se modifica.

De hecho, Turner nos sugiere que no solo existe un *estado liminal* en los rituales de paso, sino que todos los rituales tienen forzosamente una etapa liminar en el que se pasa de un estado a otro. Esto sucede también con los rituales cíclicos o calendáricos, porque, aunque no busquen forzosamente un cambio de estatus o de jerarquía, presuponen una transformación en la naturaleza o en la cultura, que se da de manera cíclica, y, por ende, requieren la preparación adecuada para pasar de un estado a otro.

El término *liminalidad*:

[...] ha llegado a ser utilizado casi exclusivamente en conexión con estos rituales de “crisis vital”. Yo he tratado de revertir la utilización de Van Gennep observando que casi *todos* los tipos de ritos tienen la forma procesual de “paso” [...] han estado ritualmente preparados para una serie de cambios en la naturaleza de las actividades ecológicas y culturales para ser subestimadas de la

⁵⁵ Tr. personal del original: “The novices are, in fact, temporarily undefined, beyond the normative social structure” (Turner, 1982, p. 27).

relación que tendrán después con las demás [...] (Turner, 1982, p. 24)⁵⁶.

Existe pues, un *estado liminal* en todas las representaciones rituales. Aquí se da un fenómeno poco común en el mundo. La *communitas* o antiestructura se refiere a un “Modelo de sociedad en donde la relación entre individuos no está segmentada en roles y status, sino que se enfrentan entre sí un poco a la manera del ‘Yo y Tu’ [...]” (Turner, 1988, p.138). La característica primordial de la *communitas* es que las personas se vuelven iguales al perder su rol social ante los demás y eso ocasiona una actitud unitaria pura. La comunidad se fusiona, y las jerarquías se difuminan. La *liminalidad* o antiestructura es abrir un espacio de caos y desorden, siempre temporal, en medio del orden social preestablecido, para después reorganizarlo en la etapa de reintegración, reforzando los valores sociales.

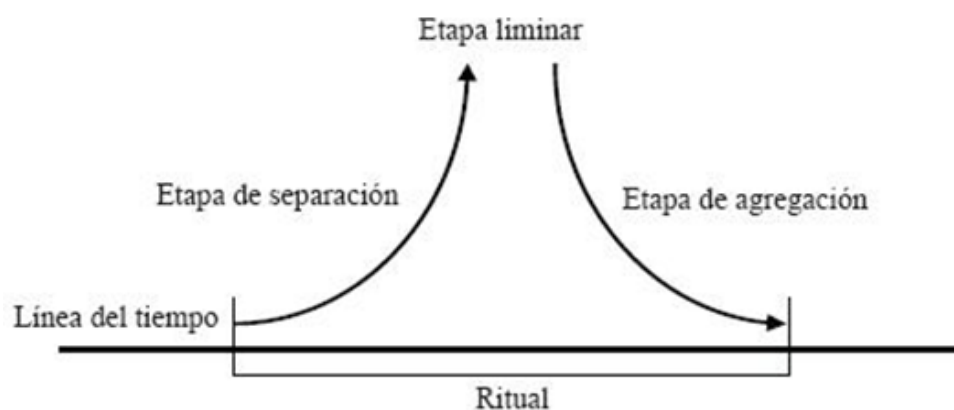
Es por esto que, aunque la *liminalidad* se da dentro de un marco de reglas sociales muy estrictas, al mismo tiempo desestructura, permite romper con lo establecido, y por lo tanto otorga una cualidad lúdica, una especie de liberación de las obligaciones sociales propias que se convierte en un campo fértil para la novedad y la creatividad. “[...] los iniciados adquieren una especie de libertad, un ‘poder sagrado de los mansos, débiles, y humildes’⁵⁷ (Turner, 1982, p. 26).

Cuando reglas implícitas que limitan la posible combinación de factores a ciertos patrones, diseños o configuraciones convencionales comienzan a aparecer, entonces, pienso, estamos viendo la intrusión de la estructura normativa social en lo que es potencialmente y en principio una región de la cultura libre y experimental donde no solo nuevos elementos pero también

⁵⁶ Tr. personal del original: “(...) and the term has come to be used almost exclusively in connection with these ‘life-crisis’ rituals. I have tried to revert to van [sic] Gennep’s earlier usage in regarding almost *all* types of rites as having the processual form of ‘*passage*’” (Turner, 1982, p. 24).

⁵⁷ Tr. personal del original: “[...] the initiands acquire a special kind of freedom, a ‘sacred power’ of the meek, weak, and humble” (Turner, 1982, p. 26).

nuevas combinaciones de reglas pueden ser introducidas [...] (Turner, 1982, p. 28)⁵⁸.



(Geist, 2005, p.225).

2.5 JUEGO, RITUAL Y TEATRO

Turner nos dice que el ritual liminal primitivo combina dos factores esenciales: el trabajo y el juego. “Puede argumentarse que este ‘trabajo’ no es trabajo, como nosotros en las sociedades industriales lo conocemos, pero tiene en ambas dimensiones, sagrado y profano, un elemento del ‘juego’”⁵⁹ (Turner, 1982, p. 31). Para las sociedades industriales, el trabajo es un hacer mecánico que sirve para la obtención de bienes y de capital. Para el primitivo hay una acción que se tiene que realizar en la dimensión divina. Este hacer divino es concebido como un *trabajo*, una acción obligatoria y sagrada necesaria para la comunidad, que es lúdica en su representación, puesto que abre la posibilidad de desestructurar lo

⁵⁸ Tr. personal del original: “When implicit rules begin to appear which limit the possible combination of factors to certain conventional patterns, designs, or configurations, then, I think, we are seeing the intrusion of normative social structure into what is potentially and in principle a free and experimental region of culture, a region where not only new elements but also new combinatory rules may be introduced [...]” (Turner, 1982, p. 28).

⁵⁹ Tr. personal del original: “Yet it can be argued that this ‘work’ is not work, as we in industrial societies know it, but has in both its dimensions, sacred and profane, an element of ‘play’” (Turner, 1982, p. 31).

estructurado, de jugar con otras variaciones de lo ordinario, pero que a la vez es normativo en sus fines.

En contraste, las sociedades industriales tienden a separar el tiempo de trabajo y el tiempo de juego como una consecuencia de los modelos de producción, que priorizan el bien material por encima de cualquier necesidad lúdica o religiosa. De hecho, el juego está mal visto por las sociedades industriales, pues no es productivo en la generación de bienes. El juego pierde su objetivo ritual y colectivo, y se convierte en una actividad desinteresada, voluntaria, e individual. El ocio surge como un tiempo de juego que sucede afuera del tiempo del trabajo. “El ‘ocio’, entonces, presupone ‘trabajo’: es una faceta de no-trabajo, incluso de anti-trabajo en la vida de una persona que trabaja”⁶⁰ (Turner, 1982, p. 36).

Otros teóricos sociales, radicales y conservadores, han señalado que el ocio es el producto de sistemas socio-económicos de grande escala industrializados, racionalizados, burocratizados con una delimitación del “trabajo” arbitraria más que natural separándolo del “tiempo libre” o del “tiempo fuera” (Turner, 1982, p. 36)⁶¹.

Pero entonces, ¿qué es el juego? ¿Cuál es su campo de acción? ¿Cuál es su función? Johan Huizinga nos dice que el juego es una función del ser vivo, una actividad libre que expresa o representa una necesidad interior, que sucede en un tiempo y espacio extraordinarios, y cuya esencia principal, es la diversión.

Hay todavía quienes lo consideran como una descarga inocente de impulsos dañinos, como compensación necesaria de un impulso dinámico orientado demasiado unilateralmente o como satisfacción de los deseos que, no pudiendo ser satisfechos en la realidad, lo tienen que ser mediante ficción [...] (Huizinga, 1972, p. 12-13).

⁶⁰ Tr. personal del original: “‘Leisure’, then, presupposes ‘work’: it is a non-work, even an anti-work phase in life of a person who also Works” (Turner, 1982, p. 36).

⁶¹ Tr. personal del original: “Other social theorists, both radical and conservative, have pointed out that leisure is the product of industrialized, rationalized, bureaucratized, large-scale socio-economic systems with arbitrary rather than natural delimitation of ‘work’ from ‘free time’ or ‘time out’” (Turner, 1982, p. 36).

Diversos autores argumentan que el juego es una actividad no seria, puesto que el individuo hace como si, a modo de broma, o a modo de no real, y puesto que el juego supuestamente no causa repercusiones en la vida real. Sin embargo, el juego puede tomarse con la seriedad absoluta y el involucramiento absoluto de los que lo juegan, a tal grado, que puede volverse una actividad de alto riesgo.

Resumiendo, podemos decir, por lo tanto, que el juego, en su aspecto formal, es una acción libre ejecutada “como si” y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ella ningún interés material ni se obtenga en ella provecho alguno, que se ejecuta dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas y que da origen a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual (Huizinga, 1972, p. 27).

Para Schechner, sin embargo:

Jugar puede ser física y emocionalmente peligroso. Y porque lo es, los jugadores necesitan sentirse seguros y buscan espacios y tiempos especiales para el juego. Los peligros del juego se ocultan tras las afirmaciones de que el juego es “diversión”, es “voluntario”, “efímero” o una “actividad del tiempo de ocio”. Éstas son creencias occidentales modernas (Schechner, 2012, p. 156).

Vale la pena señalar que en castellano no existe una distinción entre el concepto (juego) y sus prácticas particulares (juegos) como en el inglés (*play* y *games*), que son los que Schechner emplea. Dentro de los juegos, existen los completamente reglados, como las competencias o los juegos en equipo, los juegos dejados a la suerte o al azar, como los juegos de cartas, y otros juegos más libres, como los juegos imaginativos de los niños. Sin embargo, para Schechner, los juegos no son una actividad libre ya que todos los juegos obedecen a un orden, tienen sus reglas, y, aunque en algunos juegos éstas pueden romperse, cambiarse o evolucionar, Schechner afirma que la libertad, a la hora de jugarlos, no es un sinónimo

de diversión, pues, según él, a veces los juegos limitados por las reglas más estrictas, pueden ser los más divertidos.

Pero creo que es equivocado decir que el juego es “libre” [...] las “reglas del juego”, que ordenan una situación que sería caótica de otra manera, agregan a la diversión mientras restan a la libertad. La actividad juguetona constantemente genera reglas, y aunque estas pueden cambiar rápidamente, no existe juego sin ellas. En otras palabras, usando términos que desarrollé anteriormente, todo juego está “guionado”. Así “divertirse” no significa estar “libre de reglas”⁶² (Schechner, 2003, p. 107).

La *liminalidad* en el ritual es, por excelencia, un espacio de juego. El individuo tiene la posibilidad de jugar en un espacio y tiempo extraordinarios y vivir una especie de libertad, o, mejor dicho, de placer, de éxtasis, aun siendo sometido por las normas más estrictas. Juega a ser alguien más, a ser *no yo*, o, al menos, a no estar condicionado por las limitaciones del yo ordinario, es decir, a representar una realidad alternativa que se sale del orden de la cotidianidad.

Pero en el ritual primitivo el juego es el trabajo mismo; es el medio para alcanzar el cambio de estatus o la transformación de la naturaleza; es la antiestructura del espacio *liminal*, cuyo objetivo final siempre es reforzar los valores colectivos de la estructura social en la fase de reagregación. “Las fases *liminales* de la sociedad tribal se invierten pero usualmente no trastornan el *status quo*, la forma estructural de la sociedad [...] el caos es la alternativa al cosmos, así que ellos prefieren apearse al cosmos”⁶³ (Turner, 1982, p. 41). El espacio del juego en la representación ritual es una obligación, es el trabajo sagrado cuyo objetivo es la reestructuración del

⁶² Tr. personal del original: “But I think it is wrong to say that play is ‘free’ [...] ‘the rules of the game’, which order an otherwise chaotic situation, add to the fun while taking away from freedom. Playful activity constantly generates rules, and although these may change swiftly, there is no play without them. In other words, to use terms developed earlier, all play is ‘scripted.’ Thus, ‘having fun’ does not mean being ‘free from rules.’” (Schechner, 2003, p. 107).

⁶³ Tr. personal del original: “The *liminal* phases of tribal society invert but don’t usually subvert the *status quo*, the structural form, of society [...] that chaos is the alternative to cosmos, so they’d better stick to cosmos [...]” (Turner, 1982, p. 41).

orden cósmico, al que el individuo se reintegra con un sentido de pertenencia mucho más profundo al modelo social del grupo.

Pero se debe tomar en cuenta una cosa –*todos* estos actos y símbolos son *obligación*. Incluso el *rompimiento* de las reglas *tiene* que suceder durante la iniciación. Esta es una de las maneras distintivas con la cual lo liminal⁶⁴ se diferencia de lo liminoide⁶⁵ (Turner, 1982, p. 42).

El juego está íntimamente relacionado con la representación. Jugar es representar. “[...] algo más está involucrado en la representación, y eso es *el juego*.”⁶⁶ (Schechner, 2003, p. 99). De hecho, en otros idiomas la palabra para actuar en el teatro es jugar: *to play a role*, *jouer un rôle*.

Así es como podemos constatar, que el ritual y el teatro comparten una estructura representacional que sucede en un tiempo y espacio extraordinarios, o podría decirse, liminales, y que es indisociable de su aspecto lúdico. Sin embargo, aunque lo que tienen en común puede hacerlos parecer iguales, ritual y teatro no son la misma cosa. ¿Qué es lo que distingue, entonces, el juego representativo teatral del juego representativo ritual?

Toriz Proenza propone algunas diferencias generales entre el ritual y el teatro, de las cuales, son las más importantes:

[...] la clara distinción entre actores y espectadores que se da en el teatro, la diferencia entre ficción y realidad, [...] la asistencia a él como actor o como espectador; pero creo que la más importante y decisiva radica en los fines perseguidos (Toriz Proenza, 2011, p. 38).

La división del espectador y del actor, en el teatro, lo diferencia tangiblemente del ritual. No obstante, no podemos hablar de una separación o no-separación de actores y espectadores porque no sucede

⁶⁴ Volveremos más tarde a este punto, puesto que éste es solo el acercamiento de Turner.

⁶⁵ Tr. personal del original: “But one thing must be kept in mind –*all* these acts and symbols are *obligation*. Even the *breaking* of rules *has* to be done during initiation. This is one of the distinctive ways in which the liminal is marked from the liminoid” (Turner, 1982, p. 42).

⁶⁶ Tr. personal del original: “[...] something else is involved in performance, and that is *play*” (Schechner, 2003, p. 99).

de una manera homogénea y general; existen rituales religiosos que los separan de manera orgánica y necesaria, así como, a partir de la vanguardia teatral, esa línea divisoria entre actores y espectadores se volvió endeble, y aún continúa desdibujándose, en algunos casos, hoy en día.

Las culturas industriales separan y estandarizan funciones y expresiones; sociedades comunales combinan muchas funciones y expresiones en extensos, complicados eventos [...] Mucho de la vanguardia de la posguerra ha sido un intento para sobreponerse a esa fragmentación acercando las representaciones como parte de en vez de aparte de la comunidad⁶⁷ (Schechner, 2003, 155).

Lo que podemos decir es que la representación ritual se da dentro de una colectividad de personas que comparten, con devoción y alevosía, creencias religiosas en común, a diferencia de la representación teatral, en donde las personas, ya sean actores o espectadores, acuden de manera voluntaria y aleatoria, esto es, sin compartir necesariamente un núcleo común de creencias religiosas, políticas o sociales, ni una obligación en torno a ellas.

El ritual, a diferencia del teatro, no distingue entre público y actores. En su lugar, hay una congregación cuyos líderes pueden ser sacerdotes, líderes de un partido, u otros especialistas religiosos o seculares, pero todos comparten formalmente y sustancialmente el mismo conjunto de creencias y aceptan el mismo sistema de prácticas, el mismo conjunto de rituales o acciones litúrgicas⁶⁸ (Turner, 1982, p. 112).

Este sistema de creencias colectivas hace del ritual una experiencia obligatoria para toda la comunidad, es decir, se convierte en un trabajo

⁶⁷ Tr. personal del original: "Industrial cultures separate and standardize functions and expressions; communal societies combine many functions and expressions in extended, complicated events. [...] Much of the post-World-War-II avant-garde has been an attempt to overcome fragmentation by approaching performances as part of rather than apart from the community" (Schechner, 2003, p. 155).

⁶⁸ Tr. personal del original: "Ritual, unlike theatre, does not distinguish between audience and performers. Instead, there is a congregation whose leaders may be priests, party officials, or other religious or secular ritual specialists, but all share formally and substantially the same set of beliefs and accept the same system of practices, the same sets of rituals or liturgical actions" (Turner, 1982, p. 112).

objetivo, mientras que el teatro es una experiencia voluntaria, que, como el juego, sobresale por sus cualidades lúdicas, y que puede ser percibido desde una perspectiva individual y subjetiva.

El teatro llega a la existencia cuando ocurre una separación entre espectadores y performance. La paradigmática situación teatral es un grupo de actores solicitando un público que podría o podría no asistir. El público es libre de asistir o de no asistir – y si no asiste es el teatro el que sufre, no sus posibles prospectos de público. En el ritual, la no asistencia significa rechazar a la congregación, o ser rechazado por ella, como en el cisma, excomunión, o exilio. Si solo unos cuantos dejan de asistir, son ellos los que sufren; si muchos dejan de asistir, la congregación corre el riesgo de cisma o disolución. Para ponerlo de otra manera: el ritual es un evento del cual sus participantes dependen; el teatro es un evento que depende de sus participantes [...] ⁶⁹ (Schechner, 2003, p. 137-138).

Turner argumenta que actividades como el teatro se diferencian del ritual, pues no responden a la fusión del trabajo-juego, de lo serio y lo lúdico, sino que se inscriben dentro de un marco optativo e individual en donde el juego se encuentra apartado del trabajo en donde no necesariamente se busca reforzar la estructura social, sino que, a veces, el objetivo es debilitarla.

Pero supuestamente los géneros de “entretenimiento” de la sociedad industrial son a menudo *subversivos*, satirizan, ridiculizan [...], o rebajan los valores centrales de las bases en la esfera del trabajo social, o al menos de sectores selectos de la sociedad (Turner, 1982, p. 41).

Estas distinciones nos ayudan a diferenciar el teatro, como arte, del ritual sagrado. ¿Qué es lo que les da su nombre? “Una representación es llamada teatro o ritual dependiendo dónde es representada, por quién, y bajo qué circunstancias” (Schechner, 2003, p. 130). Es decir, que podemos

⁶⁹ Tr. personal del original: “Theater comes into existence when a separation occurs between spectators and performance. The paradigmatic theatrical situation is a group of performers soliciting an audience who may or may not respond by attending. The audience is free to come or stay away –and if they stay away it is the theater that suffers, not its would-be audience. In ritual, staying away means rejecting the congregation, or being rejected by it, as in schism or dissolution. To put it another way: ritual is an event upon which its participants depend [...]” (Schechner, 2003, p. 137-138).

llamarlas teatro o ritual de acuerdo al contexto y a la función para las que se llevan a cabo. Pero, entonces, ¿qué es lo que determina ese contexto o esa función? Richard Schechner llega a la conclusión de que el contexto y la función responden a un continuum entre la eficacia y el entretenimiento, que existe en todas las representaciones. “[...] se le puede dar una forma general a la historia del teatro como un desenvolvimiento de una estructura trenzada continuamente interrelacionando la eficacia (el ritual) y el entretenimiento (el teatro)” (Schechner, 2003, p. 132).

2.6 CONCLUSIONES SOBRE EL RITUAL Y EL TEATRO

Ya hemos dicho anteriormente, y de diversas maneras, que la representación ritual busca realizar una acción en el plano de la realidad, busca realizar un trabajo sagrado, o, mejor dicho, busca ser eficaz ante alguna necesidad colectiva, para lo cual se vale de medios teatrales representativos y lúdicos que lo ayudan a cumplir su objetivo; mientras que el teatro tiene como objetivo poner en juego el estado de las cosas, lo cual puede tener, a su vez, objetivos eficaces coincidentes con los procedimientos rituales. Mientras que el teatro tiende más hacia el entretenimiento, el juego y la ficción⁷⁰, el ritual lo hace hacia la realidad, el trabajo y la eficacia.

Teniendo cuidado con la posible carga peyorativa, o de menor valor que la palabra entretenimiento pueda emanar, debemos considerar, que la palabra entretener en español significa tener entre, y esto presupone ya, un espacio intermedio en el que el teatro sucede, un espacio liminal. “¡Entretenimiento! Esa es la palabra clave. Literalmente significa ‘sostener entre’, del francés original *entre*, entre, *tenir*, sostener. Esto quiere decir que

⁷⁰ Más adelante desarrollaremos las relaciones entre la realidad y la ficción, pues consideramos que estos puntos no son definitivos ni absolutos al hablar de las representaciones en general.

puede ser interpretado como el hacer de la liminalidad, el estado entre una cosa y otra”⁷¹ (Turner, 1982, p. 121).

De hecho, nos dice Schechner: “Ningún performance es pura eficacia ni puro entretenimiento”⁷² (2003, p. 130). Todas las representaciones contienen ambos en mayor o menor medida: el juego y el trabajo, lo lúdico y lo serio, la realidad y la ficción, el ritual y el teatro. Suceden en un espacio liminal que se inclina más hacia un lado de la balanza según sea el caso.

También las diferencias entre ritual, teatro, y vida ordinaria dependen del grado que los espectadores y actores atienden a la eficacia, placer, o rutina; y cómo el significado simbólico y el efecto están fusionados y ligados a los eventos actuados. En todo entretenimiento hay algo de eficacia y en todo ritual hay algo de teatro⁷³ (Schechner, 2003, p. 152).

En estos dos ejemplos que da Schechner podemos ver cómo el teatro y el ritual se pueden trenzar, incluso cuando están más inclinados por la eficacia o por el entretenimiento, esto es, suceden en el mismo espacio/tiempo:

1) Puede ser que al principio la gente en Kurumugl se reunía porque así podían intercambiar cerdos/ obligaciones sociales. Pero después ocurrió que intercambiarían cerdos, etc., para que así pudieran tal vez bailar. No es solo que los acreedores y deudores necesitaran intercambiar roles, pero también que la gente quería mostrarse, quería bailar, quería pasar un buen rato. No es solo para obtener resultados que las danzas se escenifican porque a la gente le gusta cantar por su propio bien. Eficacia y entretenimiento no son tan opuestos entre ellos; en cambio ellos forman los polos de un continuum [...]. La polaridad básica es entre eficacia y

⁷¹ Tr. personal del original: “Entertainment! That’s a key Word. Literally, it means ‘to hold between’, from OF *entre* between, and *tenir*, to hold. That is, it can be construed as the making of liminality, the betwixt and between state” (Turner, 1982, p. 121).

⁷² Tr. personal del original: “No performance is pure efficacy or pure entertainment” (Schechner, 2003, p. 130).

⁷³ Tr. personal del original: “Also the differences among ritual, theater, and ordinary life dependo n the degree spectators and performers attend to efficacy, pleasure, or routine; and how symbolic meaning and effect are infused and attached to performed events. In all entertainment there is some efficacy and in all ritual there is some theater” (Schechner, 2003, p. 152).

entretenimiento, no entre ritual y teatro⁷⁴ (Schechner, 2003, p. 129-130).

2) Pero si uno expande el punto de vista para incluir ensayos, la vida detrás de escena antes, durante y después del espectáculo, la función de los roles en la vida de cada actor, el dinero invertido por los patrocinadores, la llegada del público, la razón por la que los espectadores asisten, cómo ellos pagaron por sus boletos (como individuos, en cuentas de gastos, como miembros de un partido de teatro, etc.), y cómo toda esta información indica el uso que hacen del performance (como entretenimiento, como medio para avanzar en sus carreras, como caridad, etc.) –entonces incluso el musical de Broadway es más que entretenimiento, es también ritual, economía, y un microcosmos de la estructura social⁷⁵ (Schechner, 2003, p. 130-131).

Si tomamos en cuenta todas estas afirmaciones podremos percatarnos, incluso históricamente, que en las etapas en las que los elementos de la representación ritual y la representación teatral están presentes en un mismo plano liminal, el teatro encuentra un mayor desarrollo en el mundo.

Lo que el modelo trenzado representa es un sistema dinámico cediendo al cambio, no necesariamente mejorado o decadente. [...] Para el teatro occidental, al menos, pienso que puede demostrarse que cuando la trenza se une –esto es, cuando la eficacia y el

⁷⁴ Tr. personal del original: “It might be that at first people assembled at Kurumugl to dance so that they might Exchange pigs/social obligations. But later it became that they would exchange pigs, etc., so that they might dance. It is not only that creditors and debtors need to exchange roles, but also that people want to show off, want to dance, want to have a good time. It is not only to get results that the dancers are staged, but also because people like sing-sing for its own sake. Efficacy and entertainment are not so much opposed to each other; rather they form the poles of a continuum [...]. The basic polarity is between efficacy and entertainment, not between ritual and theater” (Schechner, 2003, p. 130).

⁷⁵ Tr. personal del original: “But if one expands the point of view to include rehearsals, backstage life before, during, and after the show, the function of the roles in the lives of each performer, the money invested by the backers, the arrival of the audience, the reason spectators are attending, how they paid for their tickets (as individuals, on expense accounts, as members of a theater party, etc.), and how all this information indicates the use they’re making of the performance (as entertainment, as a means to advance careers, as charity, etc.) –then even the Broadway musical is more than entertainment, it’s also ritual, economics, and a microcosm of social structure” (Schechner, 2003, p. 131).

entretenimiento están presentes en grados equitativos— el teatro florece⁷⁶ (Schechner, 2003, p. 134).

Dicho todo esto, nos hace falta dar una nota última para el lector: Turner hace una distinción del estado *liminal* propio del ritual sagrado, y del estado *liminoide* propio de las actividades de ocio. “[...] (el ‘-oide’ aquí deriva del Griego-*eidos*, una forma, una figura; y significa ‘como, parecido a’; lo ‘liminoide’ *se parece* sin ser idéntico a lo ‘liminal’)”⁷⁷ (Turner, 1982, p. 32). Sostiene que lo *liminal* es obligadamente anti-secular, y su análisis sobre las diferencias entre ritual y teatro hablan, sobre todo, de un sistema religioso de creencias. Argumenta que el teatro es *liminoide*, y no *liminal* puesto que es una actividad secular separada de la estructura social, y por las diferencias antes desarrolladas. Sin embargo, debemos tomar en cuenta que la *liminalidad* no es solo un concepto que explica una faceta del ritual sagrado, como parte de un sistema religioso y normativo, sino que se refiere también a un estado del ser, del ser en la representación, del ser puesto en el juego, y, en ese sentido, el trabajo del actor, al menos desde el punto de vista de esta investigación, tiene que ver con una manera real de habitar la representación, más que con una manera *parecida a* del estado *liminoide* que describe Turner.

Tal vez aquí es donde los actores han experimentado el juicio que les ha sido impuesto sobre la realidad y la ficción, sobre el oficio del actor como imitador, como no real, como embaucador, como un ente falso y engañoso. ¿Puede el actor habitar un espacio liminal?, y de ser así, ¿cómo lo habita?

⁷⁶ Tr. personal del original: “What the braided model depicts is a dynamic system yielding change, not necessary improvement or decay [...] For western theater, at least, I think it can be shown that when the braid is tight –that is, when efficacy and entertainment are both present in nearly equal degrees– theater flourishes” (Schechner, 2003, p. 134).

⁷⁷ Tr. personal del original: “[...] (the ‘-oid’ here derives from Greek-*eidos*, a form, shape; and means ‘like, resembling’; ‘liminoid’ *resembles* without being identical with ‘liminal’)” (Turner, 1982, p. 32).

3. EL JUEGO DEL ACTOR

Para resumir un poco hasta aquí: el teatro y el ritual son dos ramas de un fenómeno llamado representación que es natural en el ser humano y que se lleva a cabo con diversos propósitos y en diversas circunstancias. Las propiedades de cada rama, ritual, juego y teatro, pueden categorizarse en dos polos que se complementan entre sí formando un continuum que es inseparable de toda representación. Así es, pues, que toda representación tiene cierto grado de ritualidad y cierto grado de teatralidad, es decir, cierto grado de eficacia, propia del ritual, y cierto grado de recreación o de juego desinteresado, propio del teatro. La representación obtendrá el nombre de ritual o de teatro dependiendo del contexto y la función para la cual se lleve a cabo.

Sin embargo, durante muchos años los estudiosos han considerado que el ritual es eficaz por naturaleza porque busca realizar una acción, en el plano de la realidad, que responde a las necesidades comunes de un grupo; y que por el contrario, la representación teatral no se da para satisfacer las necesidades de un grupo con un sistema común normativo, pero entretiene por gusto y por voluntad. Algunos dirían, incluso, que realiza una acción en un plano no real, o, en un plano ficcional. Pero, ¿esto es cierto? ¿El teatro sucede en un plano no real? O, para ser más precisos, ¿De qué manera se han asumido los conceptos de la realidad y la ficción en la actuación dramática tradicional, y de qué manera esas nociones fueron transgredidas y ampliadas por creadores como Artaud o Grotowski? ¿Será que la separación entre la realidad y la ficción puede disolverse durante un proceso liminal?

3.1 REALIDAD Y FICCIÓN

La noción de realidad es bastante compleja, pues, al igual que el teatro, ha atravesado muchas épocas cargadas de diferentes puntos de vista que a veces se contradicen entre sí. Por eso, y en pos de acercarnos a la claridad de este estudio, haremos un pequeño resumen, a grandes rasgos,

enfocándonos en dos puntos de vista esenciales que se ha tenido sobre la realidad, a través de las épocas.

Según el estudio de Capilla García (2014), podemos entender la realidad como un estado de las cosas del mundo, que está siempre en constante flujo, es decir, en relación directa con el cambio, que es la base del conocimiento humano, y cuyo resultado cognoscitivo siempre es un discurso, un pensamiento o una acción en torno a ella (p. 31-89).

Según Capilla García, la concepción de ésta puede ser condensada de dos maneras:

La primera responde a una visión propiamente pragmática en la que la realidad es concebida como lo contrario de la subjetividad; es decir, es todo lo externo al sujeto, ya sea materia, acontecimiento o hecho que no depende de éste: el mundo objetivo independiente al cual el humano no puede acceder ni controlar. “a) La noción de ‘realidad’ como algo vinculado, de una manera más o menos clara y evidente, a las propiedades puramente físicas de las cosas. Es el objeto” (Capilla García, 2014, p. 87).

Aquí Capilla García nos habla de la dicotomía realidad-ficción, como un ejemplo aplicado sobre la relación sujeto-objeto en el sentido común de esta noción de realidad.

La concepción del sentido común también está vinculada a otra dicotomía, que es el resultado de la definición de lo real como opuesto a lo subjetivo: es la escisión entre “realidad” y “ficción” (o “fantasía”) [...]. La raíz de esta dicotomía es que en la ficción claramente interviene el sujeto sin que el resultado de la imaginación tenga que estar necesariamente vinculado con una realidad exterior; mientras, en la realidad el sujeto no parece intervenir, ya que esa realidad no se configura a partir de la voluntad del sujeto. La fantasía puede ser percibida por el sujeto, pero no puede ser corroborada en el mundo de las cosas; mientras que la realidad es percibida y, para los pragmatistas, puede ser refutada en función de su utilidad, esto es, de su contacto con la realidad. Y hay una última consecuencia: de la confrontación de ambos elementos, la realidad como obstáculo (lo externo) y la dicotomía

realidad-ficción/fantasía (lo interno), surge el concepto de 'objetividad' comúnmente aceptado, el propio del 'sentido común' [...] (Capilla García, 2014, p. 63-64).

Es decir que, de acuerdo a esta visión de la realidad, la ficción, como un fenómeno subjetivo del humano, sería algo aparte, algo del mundo interior del sujeto que no puede tener una intervención directa con el mundo objetivo que lo rodea, y, en este sentido, ni siquiera podríamos considerar la representación ritual como un acto relacionado directamente con la realidad. El ritual también pasaría a ser enteramente ficcional.

En contraste, la visión empirista que alcanzó su auge en el siglo XIX, nos dice que la realidad es el estado de las cosas del mundo en conjunción con la intervención que el ser humano tiene sobre ellas.

b) La noción de "realidad" en el momento que la mente humana interviene, ya sea para convertir la realidad en "concepto", en "imagen mental", en "categoría", o simplemente para adscribir a la noción a)⁷⁸ el sentido y el valor que finalmente fijaremos para su uso (Capilla García, 2014, p. 87).

Es decir que, en esta noción de realidad, el ser humano, su lógica de acción, y, por lo tanto, su relación con el mundo objetivo, forman parte del campo de lo real. Desde este punto de vista, la llamada aquí ficción, como aspecto subjetivo del ser humano, sí podría tener alguna inferencia dentro de la realidad.

Pero, ¿qué es la ficción? Esta palabra se utiliza comúnmente en el ámbito de nuestro quehacer teatral para nombrar el acontecer escénico, y, sin embargo, no es un concepto proveniente propiamente del mundo del teatro. ¿De dónde viene, entonces?

La noción de ficción proviene del latín *fictio*, que significa fingir. Si buscamos una definición poética descubriremos que la ficción puede ser considerada como:

⁷⁸ Se refiere a la noción del inciso a).

*Discurso** representativo o mimético que ‘evoca un universo de experiencia’ (DUCROT/TODOROV) mediante el *lenguaje**, sin guardar con el objeto de *referente** una relación de verdad lógica, sino de *verosimilitud** o ilusión de verdad, lo que depende de la conformidad que guarda la *estructura** de la obra con las convenciones de *género** y de época, es decir, con ciertas reglas culturales de la representación que permiten al lector –según su experiencia del mundo– aceptar la obra como ficcional y verosímil, distinguiendo así lo ficcional de lo verdadero, de lo erróneo y de la mentira (Beristáin, 2004, p. 208) (Ducrot, Todorov, sin año, p. 182)⁷⁹.

Si agudizamos un poco la memoria en este punto, podemos percatarnos de que la ficción, en el sentido original de la palabra, es un término que guarda una relación estrecha con la definición de Aristóteles sobre la *mímesis*, y el *muthos*; es decir, una imitación textual de la realidad con un ordenamiento de verosimilitud, en donde existen personajes escritos que imitan acciones de la realidad y que corresponden a un mundo textual-narrativo, etc. La ficción, como término literario, es un acto mimético en sí mismo, y, por ende, un acto literario.

Lo que llamamos aquí experiencia de ficción del tiempo es sólo el aspecto temporal de una experiencia virtual del ser en el mundo propuesta por el texto. Así es como la obra literaria, librándose de su propio cierre, se relaciona con..., se dirige hacia; en una palabra: es respecto de... Más acá de la recepción del texto por el lector y de la intersección entre esta experiencia de ficción y la experiencia viva del lector, el mundo de la obra constituye lo que llamaré una trascendencia inmanente al texto (Ricœur, 2008, p.534).

Pero, entonces ¿lo que el actor vive en el escenario es ficción en un sentido literario? ¿Es fingido, escrito, narrado textualmente o leído? ¿La ficción en

⁷⁹ “[...] ¿se trata de la alternativa verso-prosa, es decir, de la organización rítmica del discurso (¿y la existencia del verso libre o del poema en prosa significa entonces un problema temible?), o bien de la alternativa entre **poesía** y **ficción**, es decir, por un lado de un discurso que debe ser leído al nivel de su literalidad, como una pura configuración fónica, gráfica y semántica, y por el otro de un discurso representativo ("mimético") que evoca un universo de experiencia?” (Ducrot, Todorov, sin año, p. 182)

escena se vive en un estado literario? Como ya hemos visto anteriormente, el acontecimiento teatral no sucede en el plano de las palabras escritas.

Sin embargo, nos guste o no, el término ficción ha sido adoptado por el medio teatral en el mismo sentido que el término drama, para hablar, en primera instancia, sobre el teatro del texto. Lo cual tal vez tiene mayor relevancia si nos remitimos al teatro inmediatamente anterior al final del siglo XIX, el teatro burgués, en donde el peso principal del teatro recaía en el texto, y en donde predominaba una concepción de una actuación artificial y mecánica, haciendo uso de la recitación declamada de textos dramáticos por medio de mecanismos ilustrativos y del cliché.

En esta época anterior al fin del siglo XIX se pensaba que el teatro y la vida real eran cosas que debían mantenerse separadas, por lo tanto, el trabajo del actor consistía en hacer más visible esa separación, tal y como Tórstov se lo explica a Stanislavski en una de sus clases.

“Están convencidos de crear en el escenario una vida propia, mejor. No la vida efectiva, humana, que conocemos en la realidad, sino otra distinta, corregida para la escena. Como justificación argumentan así: ‘el teatro es una convención y la escena demasiado pobre en recursos para crear la ilusión de la vida real; por eso el teatro no sólo no debe evitar lo convencional, sino que incluso debe desecharlo’” (Torstov, 1907) (Stanislavski, 2007, p. 40).

No fue hasta fines del siglo XIX y principios del XX, esto es, desde la escuela de Stanislavski, que el teatro comenzó a cuestionarse su relación con la vida real. No obstante, tal vez podemos hablar de ficción dramática (o ficción propia del texto dramático) cuando hablamos del teatro realista de Stanislavski, ya que, si bien él ya buscaba devolverle a la escena su vitalidad humana con la noción de la vivencia, su fin último era reflejar, de manera casi científica, la lógica realista del texto dramático mismo.

-¿Qué significa interpretar “verazmente” el papel? –pregunté. “- Significa que en las condiciones de la vida del papel y en plena analogía con la vida de éste, se debe pensar, querer, esforzarse, actuar de modo correcto, lógico, armónico, humano. En cuanto el actor logra esto, se aproxima al personaje y empieza a sentir al

unísono con él. En nuestro lenguaje esto se llama vivir el papel. La vivencia ayuda al actor a cumplir el objetivo esencial del arte escénico, que consiste en *crear la vida del espíritu humano del papel y transmitir esta vida en la escena bajo una forma artística*” (Torstov, 1907) (Stanislavski, 2007, p. 31-32).

Es así como Stanislavski planteó una fórmula para darle vida a ese personaje ficcional: un método de actuación que idealmente debía poder aplicarse a cualquier estilo, pero que dada la situación política de la época, se difundió mundialmente con los estándares del realismo socialista, apoyados en un profundo racionalismo, cuyos principios limitaron la creación actoral a un punto de vista cargado de un psicologismo extremo.

“-Trate de realizar esa tarea, pero de un modo absolutamente sincero, escrupuloso y hasta el fin, manteniéndose siempre frío e indiferente. No lo logrará. Inevitablemente se conmoverá y empezará a sentirse en la situación del personaje de la obra; experimentará sensaciones propias, pero análogas a las de él. Elabore así todo el papel, y entonces resultará que cada momento de su vida en la escena despertará las correspondientes vivencias. La serie ininterrumpida de esos momentos tales creará una línea continua de vivencia del papel: ‘la vida de su espíritu humano’. -Por todo lo que usted ha dicho, entiendo que el estudio de nuestro arte se reduce a asimilar la psicotécnica de la vivencia. Y la vivencia nos ayuda a alcanzar el objetivo esencial de la creación: infundir al papel ‘la vida del espíritu humano’- intentó resumir Shustóv. -La finalidad de nuestro arte no es sólo crear ‘la vida del espíritu humano’ del papel, sino también transmitirlo externamente en forma artística –corrigió Tortsov–.” (Torstov, Shustóv, 1907) (Stanislavski, 2007, p. 33).

Pero la ficción, en la actualidad, no se refiere ya, únicamente, a una ficción dramática con un modo de producción actoral como el que se difundió a partir de Stanislavski. Construir el estado escénico, hoy en día, está, idealmente, un poco alejado de la visión europea del siglo XIX, pues, durante muchos años, especialmente con la ola vanguardista, los maestros del universo teatral han intentado regresar el teatro, cada vez más, a eso

que alguna vez los griegos llamaron *dromenon*; es decir, regresar el acontecimiento teatral a la relación directa de la acción con la realidad, con la vida misma; dicho de otra forma, acentuar la polaridad ritual del teatro.

Esto ha cambiado, indiscutiblemente, los parámetros del contexto de ficción teatral, y ha abierto paso, en varias ocasiones, al punto de encuentro mesurablemente equitativo de la conjunción efectividad-entretenimiento de la que nos habla Schechner, en donde lo teatral y lo ritual se combinan en un mismo campo de juego. La ficción teatral es, hoy en día, en el mejor de los casos, una ficción liminal, puesto que los artistas han buscado desafiar sus fronteras, a veces, hasta el punto de desvanecerlas. Así la realidad ha ido penetrando poco a poco en la llamada ficción teatral hasta tornarla en un espacio exploratorio de juego, que a menudo se desenvuelve en un acontecimiento experiencial.

Luego están, en el interior de ese marco, las estrategias de los artistas que se proponen cambiar las referencias de aquello que es visible y enunciable, de hacer ver aquello que no era visto, de hacer ver de otra manera aquello que era visto demasiado fácilmente, de poner en relación aquello que no lo estaba, con el objetivo de producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones y en la dinámica de los afectos. Ese es el trabajo de la ficción. La ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real. Es el trabajo que produce *dísenso*, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación. Este trabajo cambia las coordenadas de lo representable; cambia nuestra percepción de los acontecimientos sensibles, nuestra manera de relacionarlos con sujetos, la manera en la que nuestro mundo es poblado de acontecimientos y de figuras (Rancière, 2010, p. 66-67).

3.2 UNA CRUEL REALIDAD DEL TEATRO

“No podemos seguir degradando la idea de teatro, cuyo único valor es su relación mágica con la realidad y con el peligro” (Artaud, 2009, p. 87). Antonin Artaud, sin duda, propuso una de las teorías más radicales para intentar oponerse al teatro dramático-racionalista, e intentar acercar al teatro a una realidad fuera de la psicología extrema.

El problema del teatro debe convocar la atención de todos, ya que el teatro, por su aspecto físico y porque requiere “expresión en el espacio” (que es la única expresión real), permite que los medios mágicos del arte y la palabra se ejerzan orgánicamente, como exorcismos renovados (Artaud, 2009, p. 87).

Artaud buscaba proponer un teatro casi a modo de ritual. Para él, el teatro era el medio real por el cual se podía llegar a la expresión de una realidad interior sensible, de tal fuerza y tal brutalidad, que debía sacudir a los participantes de la representación de manera similar a la *communitas*, de la que nos habla Turner. “Lo central es exponer la sensibilidad, por medios ciertos, a una disposición de percepción más profunda y más fina. Éste es el objeto de la magia y de los ritos, de los que el teatro es sólo un reflejo” (Artaud, 2009, p. 89).

Esto ya comenzaba a contraponerse con los principios de un teatro dramático absoluto, ya que, para Artaud, el espacio de creación teatral no debía suceder en la atmósfera de las ideas cristalizadas en palabras que un autor escribía en un contexto determinado. Al contrario, esta debía suceder en un espacio y tiempo reales, creando acontecimientos reales que reflejaran lo determinante de la vida hacia una incisión interior definitiva.

[...] ésta me parece una primera verdad anterior a cualquier otra: que el teatro, arte autónomo acentuará con el objeto de revitalizar, o sencillamente, vivir, todo lo que establezca diferencias con el texto, con la literatura y todo otro medio escrito y sin dinamismo. [...] La composición, la creación, no se realizará en el interior de la cabeza de un autor, sino en la naturaleza, en el espacio real, y el resultado final ha de ser riguroso y de perfiles claros, como el de

cualquier obra escrita, solo con el agregado de una enorme riqueza objetiva (Artaud, 2009, p. 104-109).

Por eso, nos habla de una construcción de un teatro lleno de gestos, de signos, de gritos y de onomatopeyas, de un teatro basado en la experimentación material y objetiva, más que en una elocución verbal u oral de las palabras, que en caso de ser utilizadas, solo lo serían como una respuesta al acontecimiento vivo real.

Al abrirse paso a través de tanteos objetivos en la materia, en los que la palabra se verá como necesidad, resultado de una serie de comprensiones, de choques, de roces escénicos, de evoluciones de todo tipo (el teatro, devendrá, así, en una auténtica operación viva, conservando su palpitación emocional, aquello sin lo cual el arte resulta gratuito) (Artaud, 2009, p. 109).

Pero, Artaud era radical a la hora de definir la vida. Para que el teatro fuera una experiencia vital, debía buscar reproducir una cualidad abrupta de aplicación determinada y dolorosa, propia del mal, sin la cual la vida no sería posible, pues lo cruel y lo riguroso, según él, son aspectos básicos de vivir. “[...] sostengo que la acción de crear y la existencia se definen por su rigor y, como tal, por la crueldad fundamental que arrastrará los hechos a un final ineluctable, no importa el precio a pagar” (Artaud, 2009, p. 101).

Él propone un teatro cruel que se acercara de nuevo a la intensidad de la vida: “El teatro de la Crueldad fue creado para devolverle al teatro una concepción de la vida intensa y convulsiva” (Artaud, 2009, 119). Es decir que, en este sentido, el teatro no sería algo separado de la realidad, sino algo integrado a ésta.

Pero con *crueldad*, él no se refería específicamente a la laceración carnal, sino, más bien, a un movimiento interior del ser. Es así que, aunque propone que la crueldad “[...] será sanguinaria sólo en el momento que sea necesario, pero no en forma sistemática [...]” (Artaud, 2009, 119), el *Teatro de la Crueldad* debía conducir al actor, más bien, a una especie de desgarramiento interior consciente, que éste tomaría con determinación, sin importar a qué costa.

Crueldad no es sinónimo de sangre derramada, martirio de la carne o crucifixión de enemigos. Tal identificación de la crueldad con la aplicación de tormentos es tan sólo un limitado aspecto de la cuestión. En el ejercicio de la crueldad, hay una suerte de elevado determinismo a la que el mismo verdugo se somete, dispuesto a soportarlo llegado el momento. La crueldad es lúcida, una suerte de dirección rígida, subordinada a la necesidad. No habrá crueldad sin conciencia. La conciencia otorga al ejercicio de todo acto de vida su matriz de sangre, su matriz cruel, ya que se sobreentiende que la vida ha de incluir siempre la muerte de alguien (Artaud, 2009, p. 100).

En efecto, lo que Artaud desarrolla como la *crueldad* podría relacionarse perfectamente con el estado liminal de los rituales, pues el actor, al someterse voluntariamente a dicha rigurosidad quedaría expuesto a una posibilidad de cambio interno y externo real. Esto es lo que hará al teatro vivir, según Artaud. Y es así que el actor deberá acceder al teatro vivo, de manera real, utilizando su cuerpo afectivo como un atleta que prepara sus músculos para el esfuerzo que le sobreviene, reconociendo los impulsos internos que lo han de motivar.

Se reconocerá que el actor tiene una especie de musculatura afectiva que se corresponde con las localizaciones físicas de los sentimientos. El actor es como un atleta salvo por una sorprendente diferencia: su estructura afectiva es similar al organismo del atleta; en realidad es su doble, aunque actúe en diferente plano. El actor es un atleta del corazón [...]. El punto en que busca sustento el atleta para lanzarse a correr es aquel en que se apoya el actor para emitir un grito espasmódico. Pero la carrera que cumplirá el actor se desarrolla en su fuero interno (Artaud, 2009, p. 127).

De hecho, una de las premisas de Artaud que diferencia su búsqueda en el teatro de los esquemas dramáticos anteriores a su época es que, según él, los sentimientos y las pasiones se albergan en el cuerpo, tienen una localización material que se expresa de manera física, y, por lo tanto, real.

El buen actor encuentra en su instinto el modo de captar y transmitir ciertos poderes, pero se llevaría una sorpresa de revelársele que

tales poderes, que se mueven físicamente por los órganos, y *en los órganos*, tienen existencia real aunque jamás se le ocurriera que en verdad es así (Artaud, 2009, p. 128).

Al hablar de la actuación, él no nos habla de la construcción de algún personaje dramático ni de algún mundo ficcional, ni de alguna separación entre la realidad y el teatro; al contrario, nos habla de la conexión intrínseca que existe entre el teatro y las funciones físicas y afectivas de la condición humana. Argumenta que es el trabajo del actor conocer su capacidad de expresar su mundo afectivo, accediendo a éste a través de su corporalidad. Es así que, para poder otorgarle al teatro una densidad mayor, debe encontrar la manera de conectar con las pasiones de su alma por medio de su materia física.

El alma, fisiológicamente, puede reducirse a una concurrencia vital de vibraciones. [...] Es indispensable para el actor la creencia en la fluida materialidad del alma. Saber que la pasión es material y que está sujeta a las fluctuaciones plásticas de la materia le dará potestad sobre las pasiones y ampliará nuestra soberanía. Alcanzar las pasiones a través de sus fuerzas, en lugar de suponerlas abstracciones puras, inviste al actor de la sabiduría de un auténtico curandero. Saber que el alma se expresa a través del cuerpo permite al actor acceder a ella, en opuesto sentido, y redescubrir su ser por medio de analogías matemáticas (Artaud, 2009, p. 129).

En este sentido, para Artaud, la respiración del actor es fundamental, ya que, la energía del esfuerzo físico y de los sentimientos, surgen de acuerdo a su manejo. “La respiración voluntaria incita la respiración espontánea de la vida” (Artaud, 2009, p. 130). Según él, uno puede elegir una respiración adecuada al sentimiento, y, por ende, suscitar el sentimiento mismo; es decir, suscitar una respiración voluntaria seguida de una respiración relajada. “Como la respiración secunda el esfuerzo, la producción mecánica de la respiración creará en el organismo, en su labor, una cualidad adecuada de esfuerzo” (Artaud, 2009, p. 130).

Así, la respiración y el esfuerzo físico, harán que aparezca la emoción en el actor. Es por ello, que, para Artaud, es necesario encontrar

los puntos de tensión nerviosa que se encuentran en el cuerpo, porque ahí es donde se localiza la emoción, y ahí, en esos puntos de incisión, es donde el actor va a encontrar la vida.

Resulta esencial cobrar conciencia de las localizaciones del pensamiento afectivo. Un excelente medio de reconocimiento es el esfuerzo, y en esos puntos en que se sostiene el esfuerzo físico se apoya la emanación del pensamiento afectivo. Esos puntos serán trampolín para la emanación de un sentimiento (Artaud, 2009, p. 132).

Es decir, que en un escenario artaudiano, el actor suscitaría realmente, a conciencia, los impulsos sensibles almacenados en su cuerpo por medio de su respiración, de su esfuerzo físico y de su movimiento. Este es uno de los planteamientos más importantes de los que propone Artaud en torno a la actuación, pues, con éste prepondera, de manera directa, la construcción de una realidad escénica que abriera la posibilidad de modificar los estados físicos y emotivos del actor, sin estar éstos condicionados por un texto, o por el desarrollo de un personaje con características separadas a su propia realidad.

Sin embargo, como bien sabemos, Artaud era un ser atormentado; y para nuestro pesar, nunca logró llevar a cabo las teorías de su teatro, ni, tampoco, volvió de su teoría una técnica o un método de creación, por lo que se vuelve muy complicado imaginar en lo que hubiera resultado su teatro. De hecho Grotowski nos dice al respecto:

La paradoja de Artaud está en el hecho de que es imposible llevar a cabo sus proposiciones. [...] Pero planteó algo que nosotros somos capaces de alcanzar mediante otros caminos. Me refiero a lo esencial del arte del actor: es decir que lo que el actor logre sea un acto total [...], que lo que haga lo realice con su ser íntegro [...] Sentimos que un actor alcanza la esencia de su vocación cada vez que se entrega en un gesto extremo y solemne sin detenerse ante ningún obstáculo que oponga la costumbre o la conducta. Y más aún cuando este acto de extrema sinceridad se modela en un organismo vivo, en impulsos, en una manera de respirar, en un ritmo de pensamiento y de circulación de la sangre, cuando se

ordena y se trae a la conciencia, no disolviéndolo en el caos y en la anarquía formal, en una palabra, cuando este acto efectuado en el teatro es *total*, entonces, aunque el teatro no nos proteja de los poderes oscuros, por lo menos nos permite responder totalmente, es decir, empezar a existir; [...] (Grotowski, 2016, p. 79, 84, 86).

¿Y si la teoría se pusiera en práctica? ¿Qué sería del actor?

En efecto, el pensamiento de Artaud es la base de muchos cambios que sucederían en el teatro: las prácticas artísticas, principalmente en el *performance art*, abrieron la noción para el actor y volvieron al teatro hacia finales del siglo XX sobre la influencia de éste.

3.3 EL ACTOR SANTO

Se dice que Jerzy Grotowski fue el único capaz de realizar los sueños de Artaud, y, aunque, él no lo pensaba así precisamente, pues su teatro tenía diferentes principios, sí encontramos muchas concordancias en ambas teorías. La diferencia es que Grotowski tuvo la oportunidad de llevar sus teorías a la práctica, lo cual le permitió al actor explorar sus capacidades representativas, alcanzando estados parecidos a los de una representación ritual.

Para Grotowski, era importante utilizar el texto sólo como un punto de partida que permitiera liberar algo del interior de la condición humana. Según Grotowski, el actor es el que contiene toda la sabiduría dentro de sí. “[...] el conocimiento se proyecta en él, o más bien, *se encuentra en él* y nuestro crecimiento común se vuelve la revelación. [...] El actor vuelve a nacer, no sólo como actor sino como hombre [...]” (Grotowski, 2016, p. 20). Esta sabiduría se encuentra oculta, pues en la vida cotidiana, nuestro comportamiento está lleno de pretensiones y de máscaras, y, es por eso, que en el teatro hay algo que puede ser revelado. Para Grotowski, el foco de atención para la creación teatral se centra, entonces, en la humanidad del actor y no en el personaje literario. Éste le sirve al actor, tan sólo, como una herramienta para develar una parte de eso que está oculto en lo más profundo de su ser.

Pero el factor decisivo en este proceso es la técnica que el actor tenga de la penetración psíquica. Debe aprender a utilizar su papel⁸⁰ como si fuera un bisturí de cirujano, para disecarse [sic]⁸¹. No es una cuestión de retratarse bajo ciertas circunstancias dadas, o de “vivir” una parte; tampoco presupone ese tipo de actuación, de distanciamiento que el teatro épico ha preconizado y que se basa en un cálculo frío. Lo importante es utilizar el papel como un trampolín, como un instrumento mediante el cual estudiar lo que está escondido detrás de nuestra máscara cotidiana –el meollo más íntimo de nuestra personalidad–, a fin de sacrificarlo, de exponerlo (Grotowski, 2016, p. 31).

Según Grotowski, el actor que revela algo de su interior es diferente del actor que tan solo conjunta diferentes técnicas de su acervo personal para exhibir su habilidad representativa.

La diferencia entre “el actor cortesano” y “el actor santificado” es la misma que existe entre la habilidad de una cortesana y la actitud de dar y recibir que surge del verdadero amor: en otras palabras, el autosacrificio. En el segundo caso, el elemento esencial es ser capaz de eliminar cualquier elemento de disturbio, de tal manera que se pueda trascender cualquier límite concebible. En el primer caso se trata de una resistencia del cuerpo; en el otro se plantea más bien su no existencia. La técnica del “actor santificado” es una *técnica inductiva* (es decir, una técnica de eliminación), mientras que la técnica del “actor cortesano” es una *técnica deductiva* (es decir, una acumulación de habilidades) (Grotowski, 2016, p. 29).

Al contrario del actor que se exhibe, un actor que busca revelarse a sí mismo, que se somete inductivamente a una vía negativa, por medio de una serie de ejercicios que eliminan sus obstáculos interiores casi hasta su completa desaparición, es algo parecido a un santo, pues pone al servicio de la escena algo de su esencia íntima; la sacrifica. Su técnica de creación nunca es la misma, pues en su intención de quebrantar sus propios límites

⁸⁰ Aquí, Grotowski se refiere al personaje.

⁸¹ La palabra correcta es: diseccionarse.

físicos y mentales, siempre tendrá que atravesar nuevos engrandecidos límites.

Significa que el actor nunca poseerá una técnica permanentemente “cerrada”, porque a cada paso de su escrutinio, a cada desafío, a cada exceso, a cada ruptura de barreras escondidas corresponden técnicas nuevas en un nivel más alto. Debe aprender a vencerlas también con ayuda de ciertos ejercicios básicos. En ellos se incluye todo: el movimiento, la plasticidad del cuerpo, la gesticulación, la construcción de máscaras mediante la musculatura facial y, de hecho, cada aspecto del cuerpo del actor será estudiado (Grotowski, 2016, p. 31).

Para que el actor perdiera la resistencia a sus procesos psíquicos, el método de Grotowski consistió en conducirlo en una serie de ejercicios corporales básicos, que eran resultado de sus propios impulsos provenientes de los diversos centros nerviosos de su cuerpo, y que, llevados a un extremo, inducían al actor a una especie de trance, liberándolo de sus propias construcciones controladas de sí mismo, permitiéndole así salir de sus posibles máscaras sociales, y mostrar algo más de su realidad interior.

El nuestro no intenta ser un método deductivo de técnicas coleccionadas: todo se concentra en un esfuerzo por lograr la “madurez” del actor que se expresa a través de una tensión elevada al extremo, de una desnudez total, de una exposición absoluta de su propia intimidad: y todo esto sin que se manifieste el menor asomo de egoísmo o autorregodeo. El actor se entrega totalmente; es una técnica del “trance” y de la integración de todas las potencias psíquicas y corporales del actor, que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto, y que surgen de una especie de “transluminación” (Grotowski, 2016, p. 10).

El actor grotowskiano construye un personaje pero no de una forma externa (maquillaje, vestuario, etc.) pues, en la búsqueda de una revelación interior, debe bastarse de su propio cuerpo, de sus impulsos internos que producen reacciones externas: gestos, movimientos, etc.

[...] tratamos de eliminar la resistencia que su organismo opone a los procesos psíquicos. El resultado es una liberación que se produce en el paso del impulso interior a la reacción externa. El impulso y la acción son concurrentes: el cuerpo se desvanece, se quema, y el espectador sólo contempla una serie de impulsos visibles (Grotowski, 2016, p. 10-11).

Esto sucede de manera real: el actor se mueve a partir de sus impulsos nerviosos, modifica su respiración, el bombeo de su sangre, la densidad de su cuerpo; y en esas modificaciones reales de sí mismo, se encuentra la construcción de su estado escénico. En respuesta al teatro como absoluto propuesto por Stanislavski, Grotowski propuso un teatro como vehículo. Es decir que aquí la ficción no es algo separado de la realidad. Por medio de ejercicios reales se lleva al límite en la realidad, y es en ese límite, en esa fisura de sus propias limitaciones, donde el actor tiene la posibilidad de habitar un terreno liminal propio de la representación, tal como sucede en el ritual.

No hay que malinterpretarme: hablo de “santidad” en tanto que no creyente. Si el actor, al plantearse públicamente como un desafío, desafía a otros y a través del exceso, la profanación y el sacrilegio injurioso, se revela a sí mismo deshaciéndose de su máscara cotidiana, hace posible que el espectador lleve a cabo un proceso similar de autopenetración. Si no exhibe su cuerpo, si en cambio lo aniquila, lo quema, lo libera de cualquier resistencia que entorpece los impulsos psíquicos, entonces no vende su cuerpo sino que lo sacrifica. Repite la expiación; se acerca a la santidad (Grotowski, 2016, p. 28).

Es una especie de ritual secular que evoca lo sagrado, pues, aunque la gente a su alrededor no comparte un sistema religioso de creencias, el actor indaga voluntariamente en lo más íntimo de su condición humana y lo pone al servicio del acontecimiento escénico; quema su cuerpo hasta perder la conciencia de su resistencia física real, y así logra revelarse.

Si el actor está consciente de su cuerpo⁸² no puede penetrar en y revelarse a sí mismo. El cuerpo debe liberarse de toda resistencia; debe cesar virtualmente de existir. [...] ha de aprender a realizar todo esto inconscientemente en las fases culminantes de su actuación [...] cuando está trabajando en su papel debe aprender a no pensar en añadir elementos técnicos [...], sino que debe tratar de eliminar los obstáculos concretos contra los que lucha [...] (Grotowski, 2016, p. 30-31).

En el acto de quemar su cuerpo y autopenetrarse, el actor entra con total voluntad y entrega en un estado de profunda concentración, que le permite realizar acciones en un diferente grado de su conciencia a la predeterminada por su vida cotidiana. Está hiperconsciente, pero no concentra su atención en sus autolimitaciones, y eso le permite abrirse a otras posibilidades. Esto es: pone su atención en algo más, haya o no circunstancias dramáticas, para habitar el presente de la representación teatral.

La realización de este acto al que nos estamos refiriendo – autopenetración, exposición– exige una movilización de todas las fuerzas físicas y espirituales del actor que está en un estado de disponibilidad ociosa, de disposición pasiva, con lo que se logra un alto grado de actuación activa. Es necesario acudir a un lenguaje metafórico para decidir que el factor decisivo en este proceso es la humildad, una predisposición espiritual: no *hacer* algo, sino *refrenarse* de hacer algo; de otra manera el exceso se volvería imprudencia en lugar de sacrificio: el actor debe actuar en estado de trance. Trance, tal y como lo entiendo, es la habilidad de concentrarse en una forma teatral particular que puede ser obtenida mediante un mínimo de buena voluntad. Si intentara expresar lo anterior con una sola frase diría que en última instancia se trata de una entrega total. Uno debe ofrecerse totalmente, con la más profunda intimidad, con confianza, como cuando uno se entrega en el amor. Aquí está la clave. Autopenetración, trance, exceso, la disciplina formal en sí misma: todo esto puede realizarse siempre

⁸² Más adelante veremos cómo el actor no pierde exactamente la conciencia de su cuerpo, sino de su concepción ordinaria de éste.

que uno quiera entregarse totalmente, humildemente, sin defensa (Grotowski, 2016, p. 32).

Pero, ¿qué es lo que sucede interiormente en el actor cuando llega a esta disposición pasiva de su ser?

3.4 FLUJO O ESTADO DE FLUIDEZ

En la actualidad, los actores son el resultado de la acumulación experiencial en la historia del teatro. Recuerdan las perspectivas de sus antepasados para habitar la escena en el presente, y llenarla de vida. Sin importar cuál sea su enfoque de creación (dramático o no dramático), lo imprescindible se concentra, idealmente, en la creación de la vida de la escena para convertirla en un acontecimiento compartido.

Pero, ¿qué es, entonces, lo que el actor vive durante ese acontecimiento teatral? ¿Qué estado experimenta cuando actúa? Hemos encontrado ya en nuestra investigación que el actor en escena, idealmente, fluctúa en un estado liminal, cuya característica principal, o, una de sus características principales, desarrollaremos a continuación.

Existe un término en la psicología que se llama: el estado de flujo o de fluidez. Mihály Csíkszentmihályi describe la fluidez como un estado que se manifiesta cuando el individuo realiza una acción en la cual está completamente involucrado, en donde su mente se libera de cualquier constructo, perdiendo así la noción del tiempo, del espacio, y hasta de sí mismo. Tal como lo señalan Turner y Schechner, la fluidez es una de las características principales de la *liminalidad*, puesto que, cuando uno está en un estado liminal, fluye naturalmente. “**fluidez**: sensación de perderse a sí mismo en la acción de tal modo que desaparece toda la conciencia de cualquier cosa que no sea la realización de la acción” (Schechner, 2012, p.165).

El estado de fluidez, o de total involucramiento, aparece de manera natural, sobre todo en las actividades del juego. Al jugar, el individuo se sumerge por completo en lo que está haciendo y deja de pensar en sí

mismo. No obstante, el estado de fluidez también aparece en otro tipo de actividades creativas, relacionadas con el jugar, como los deportes, las ciencias, y los rituales.

[...] nos referiremos a este peculiar estado dinámico –la sensación holística que la gente siente cuando actúa con total implicación– como *flujo*. En el estado de fluidez la acción sigue a la acción de acuerdo con una lógica interna que parece no necesitar una intervención consciente del actor. Éste lo experimenta como un flujo unificado de un momento a otro, en el cual está en control de sus acciones, y en el cual existe poca distinción entre el ser propio y el entorno, entre el estímulo y la reacción, o entre pasado, presente y futuro⁸³ (Csikszentmihályi, 1975, p. 36).

Actuar es una actividad del juego en donde el actor, idealmente, entra en un estado liminal, es decir, en una concentración extrema y fluida en donde la acción sucede una tras otra, y en donde la conciencia se comporta de manera diferente que en un estado de normalidad cotidiana.

Tal vez el signo más claro del flujo es la fusión de la acción y la conciencia. Una persona en un estado de fluidez no tiene una perspectiva dualista: está consciente de sus acciones pero no de la conciencia misma. [...] para mantener el flujo, uno no puede reflexionar sobre el acto de la conciencia misma. *Cuando la conciencia se divide, para que uno perciba la actividad desde “afuera”, el flujo se interrumpe*⁸⁴. [...] Típicamente una persona puede mantener una conciencia fundida con sus acciones por periodos cortos, que se rompen por interludios cuando adopta una perspectiva desde afuera. Estas interrupciones ocurren cuando las preguntas aparecen atravesando la mente de quien realiza la acción: “¿Lo estoy haciendo bien?” “¿Qué estoy haciendo aquí?” “¿Debería estar haciendo esto?” Cuando uno está en un episodio

⁸³Tr. personal del original: “[...] we shall refer to this peculiar dynamic state -the holistic sensation that people feel when they act with total involvement- as *flow*. In the flow state, action follows upon action according to an internal logic that seems to need no conscious intervention by the actor. He experiences it as a unified flowing from one moment to the next, in which he is in control of his actions, and in which there is little distinction between self and environment, between stimulus and response, or between past, present, and future.” (Csikszentmihályi, 1975, p. 36).

⁸⁴ Los subrayados son míos.

de flujo (en *ludus* como opuesto del *inter ludus*) estas preguntas simplemente no vienen a la mente⁸⁵ (Csikszentmihályi, 1975, p.38).

Es así que, podemos decir que el actor está en un estado de fluidez cuando está completamente concentrado, y es capaz de incorporar los estímulos que lo rodean al presente, en donde pierde la noción del tiempo cronológico o racional, y recupera la del espacio y del tiempo ligados al cuerpo emotivo, como sucede en el estado liminal de los rituales. “Lo que sienten es algo cercano al estado de trance [...]” (Schechner, 2012, p.165). En un estado de fluidez, yo y lo que estoy haciendo con el entorno son percibidas como la misma cosa.

Csikszentmihályi nos da un ejemplo sobre la experiencia de algunos escaladores: “[...] la posición propia del cuerpo está tan involucrada que él puede perder la conciencia de su propia identidad y fundirse en la roca”⁸⁶ (1975, p. 43).

En tanto que la persona se vuelve una con la acción, en las actividades de flujo hay una pérdida del ego, un olvido de la conciencia propia. Esto es: estoy consciente de lo que estoy haciendo en este momento y yo lo controlo, pero no concentro mi atención en el hecho de que este momento es este momento, de que este espacio es este espacio, de que lo estoy controlando yo, de que yo soy yo, ni de que el otro es el otro. En el momento en que el actor cobra conciencia de estas situaciones, sucede una interrupción en su concentración, un *inter ludus*. En la medida de lo posible, un actor se entrena para habitar estados prolongados de fluidez, y, cuando el flujo llega a interrumpirse, en la mayoría de los casos,

⁸⁵ Tr. personal del original: “Perhaps the clearest sign of flow is the merging of action and awareness. A person in flow has no dualistic perspective: he is aware of his actions but not of the awareness itself. [...] for flow to be maintained, one cannot reflect on the act of awareness itself. When awareness becomes split, so that one perceives the activity from ‘outside,’ flow is interrupted. Therefore, flow is difficult to maintain for any length of time without at least momentary interruptions. Typically, a person can maintain a merged awareness with his or her actions for only short periods, which are broken by interludes when he adopts an outside perspective. These interruptions occur when questions flash through the actor’s mind: ‘Am I doing well?’ ‘What am I doing here?’ ‘Should I be doing this?’ When one is in a flow episode (in *ludus* as opposed to *inter ludes*), these questions simply do not come to mind” (Csikszentmihalyi, 1975, p. 38).

⁸⁶ Tr. personal del original: “[...] proper position of body-so involved he might lose the consciousness of his own identity and melt into the rock” (Csikszentmihalyi, 1975, p. 43)

es porque el actor deja de poner su atención en la acción presente, para concentrarse en su conciencia racional del yo, en su prejuicio de sí mismo, o del otro, y en sus preocupaciones.⁸⁷

Sin embargo, en el estado de fluidez, esta pérdida del ego, no significa que uno deja de estar consciente de sí mismo por completo. “El olvido propio aquí no quiere decir pérdida de la consciencia del yo. [...] Otra vez, no hay solitud, mero autismo, acerca de la experiencia”⁸⁸ (Turner, 1982, p. 57). “Lo que usualmente se pierde en el flujo no es la conciencia del propio cuerpo o de las propias funciones, sino del *constructo* del yo, el intermediario que uno aprende a interponer entre el estímulo y la respuesta”⁸⁹ (Csikszentmihályi, 1975, p. 43).

Lo que se olvida en un lapso de fluidez es la concepción del yo social con sus máscaras, sus prejuicios y sus conductas condicionadas por las expectativas del entorno. El yo se funde con el entorno, pero no pierde contacto consigo mismo. Un bailarín nos dice, de acuerdo con Csikszentmihályi: “Me vuelvo uno con la atmósfera”⁹⁰ (1975, p. 44).

[...] Al mismo tiempo, la fluidez puede ser una extrema conciencia de sí mismo en la que el jugador tiene total control sobre el acto de juego. Estos dos aspectos de la fluidez aparentemente contrastantes, son esencialmente el mismo. En ambos casos, los límites entre el ser interior psicológico y la actividad realizada [performed] desaparece (Schechner, 2012, p.165).

En un estado de fluidez liminal, el actor no pierde conciencia de su cuerpo presente, sino conciencia de su construcción de sí mismo, lo cual le permite

⁸⁷ Los profesores en el Centro Universitario de Teatro lo explican, a menudo, como una voz que aparece en nuestras cabezas comentando todo lo que está saliendo mal o pensando en cualquier otra cosa menos en el presente de la escena. La maestra Laura Almela siempre utiliza una metáfora sobre el “Perro Bermúdez” (comentarista de fútbol soccer), refiriéndose a los pensamientos propios que interrumpen el flujo como si éstos también fueran comentaristas.

⁸⁸ Tr. personal del original: “Self-forgetfulness here does not mean loss of self-awareness. [...] Again, there is no solipsism, mere autism, about the experience” (Turner, 1982, p. 57).

⁸⁹ Tr. personal del original: “What is usually lost in flow is not the awareness of one’s body or of one’s functions, but only the self *construct*, the intermediary which one learns to interpose between stimulus and response” (Csikszentmihalyi, 1975, p. 43).

⁹⁰ Tr. personal del original: “I become one with the atmosphere” (Csikszentmihályi, 1975, p. 44).

conectar de una manera más intensa, sus procesos psíquicos con sus procesos físicos. “El olvido del yo *no* significa, sin embargo, que en el flujo una persona pierda contacto con su propia realidad física. En algunas actividades de fluidez, tal vez en la mayoría, uno se vuelve más intensamente consciente de sus procesos internos”⁹¹ (Csikszentmihályi, 1975, p. 43). Estar en un estado de fluidez es habitar el momento presente, es establecer una conexión profunda entre el todo del entorno y el todo del yo.

3.5 CONCLUSIÓN: LA FLUIDEZ Y LA LIMINALIDAD DEL ACTOR

Actuar en un estado de fluidez, es el resultado de habitar un estado liminal en lo escénico: un estado en donde se modifican las concepciones del espacio y del tiempo, de uno mismo y de los otros; solo existe el aquí y el ahora⁹², del cual tampoco hay una reflexión consciente inmediata; un estado en el que el actor se percibe a sí mismo actuando con un cuerpo afectivo, con una mente no atada a las soluciones racionales sino a la propia intuición, y con la totalidad de su ser presente, sin la separación dada por la conciencia de su individualidad. La fluidez es una propiedad del estado liminal en el cual cualquier constructo de ficción queda, más bien, integrado a la realidad. Aquí logra materializarse un sentido de la ficción como el planteado por Rancière: el actor que aspira a llegar a un estado de fluidez se modifica realmente para que todas sus energías físicas y psíquicas se interconecten y se concentren en una acción en común para la escena.

En el espesor ontológico de la poíesis teatral confluyen materiales heterogéneos: lo real y la realidad, el proceso de trabajo y el objeto construido por el trabajo (la doble dimensión de la construcción poiética), lo pre-semiótico y lo semiótico, la presencia y la ausencia.

⁹¹ Tr. personal del original: “Self-forgetfulness does *not* mean, however, that in flow a person loses touch with his own physical reality. In some flow activities, perhaps in most, one becomes more intensely aware of internal processes. This heightened awareness obviously occurs in Yoga and many religious rituals” (Csikszentmihályi, 1975, p. 43).

⁹² Esta expresión es una exigencia y una definición recurrente en muchos maestros de actuación en México, aunque no siempre se explica en qué consiste este estado.

Il [sic]: el cuerpo del actor es el espacio por excelencia de observación de la liminalidad, el cuerpo del actor es un auténtico “observatorio ontológico” (Dubatti, 2015, p. 9).

El actor que alcanza la *liminalidad* da testimonio de los aspectos rituales del teatro. En él confluyen, al mismo tiempo, estados como la realidad y la ficción, el consciente y el inconsciente, su ser social y su ser escénico en el presente.

Pero, ¿qué sucede con el actor, cuando sigue al pie de la letra un método tradicional de actuación dramática, ligado a las concepciones realistas de Stanislavski y otras personalidades marcadas por él, las cuales siguen influyendo una parte importante de la formación actoral en algunas de las escuelas de teatro más reconocidas de México⁹³, en donde la construcción de un personaje está determinada por una idea de la ficción como un mundo cerrado de ciertas circunstancias sugeridas que, se supone, son externas y separadas a las del actor mismo?

En la actuación dramática tradicional, la ficción es considerada, por lo regular, como algo fuera de la realidad del actor, y, el personaje, como un ser diferente a éste. Esta idea proviene, sobre todo de una concepción de la actuación propuesta por Stanislavski, en donde el actor debe tomar en cuenta, al mismo tiempo, lo que sabe el personaje y lo que sabe el actor con respecto a la línea de acción en el papel del personaje, que, supuestamente, no son la misma cosa.

De este modo, en el proceso de desarrollo del papel podría decirse que hay que tener en cuenta dos perspectivas: una pertenece al papel y la otra al propio actor. En realidad, el personaje Hamlet nada sabe sobre la perspectiva, sobre su futuro, en tanto que el actor debe pensar constantemente en él, es decir, debe tener en cuenta la perspectiva... -¿Cómo se puede hacer para olvidar el futuro

⁹³ En general, los maestros de actuación en México, tienden a combinar conocimientos de distintas corrientes, transmitiendo a sus alumnos diversas técnicas actorales que provienen de distintos acercamientos al arte teatral. No obstante, muchas de las enseñanzas actorales no se alejan sustancialmente de las concepciones originales básicas del maestro ruso. Es así que, aunque sea solo una parte del aprendizaje total de los alumnos en torno a la actuación, sí tiende a ser una parte importante para la formación de actores, aún en la actualidad.

cuando estás haciendo el papel por centésima vez? -pregunté estupefacto. -No se puede ni se debe hacer tal cosa -explicó Tortsov-. A pesar de que el personaje no debe conocer su futuro, la perspectiva del papel es necesaria para valorar mejor y más plenamente cada momento concreto del presente y entregarse a él lo más intensamente posible (Torstov, 1907) (Stanislavski, 2009, p. 222).

Pero esa metodología tradicional de actuación dramática, retomada de Stanislavski por algunos maestros de actuación, actualmente, busca llevar a la escena eso que Stanislavski tan solo planteó como un proceso de transición que debía llevarse a cabo en el período de ensayos, como una preparación previa a la escena misma.

Así, la actuación dramática tradicional busca dirigirse a dos campos distintos de la conciencia: uno en el que el actor está consciente del trayecto por el que su personaje debe pasar a lo largo de la obra, es decir, de sus antecedentes y objetivos, que el actor construyó previamente; y otro en el que el personaje los desconoce. Con estas premisas, esta técnica de actuación separa en la representación, la ficción (el conocimiento del personaje) de la realidad (el conocimiento del actor). Es una técnica cargada de psicologismos que, en un supuesto, funcionaría para que el personaje viviera las cosas con frescura, y cada vez con la frescura de la primera vez.

Es así que, para propósitos de esta investigación, y con objeto de clarificar lo que pretende lograr aquella técnica actoral que busca llevar a la escena una separación entre la realidad y la ficción, pondré un ejemplo proveniente de mi experiencia personal en la puesta en escena de *Citerea* (CUT, 2015), primera puesta de titulación de la generación 2011-2015, dirigida por Luis de Tavira, donde se pretendería integrar los elementos de la formación actoral adquiridos durante la carrera.

Luis de Tavira es uno de los maestros reconocidos del pensamiento tradicional del teatro en México. Siendo alumno de Mendoza y formando parte de toda una oleada de personalidades que establecían algunos nuevos parámetros del teatro mexicano, De Tavira es uno de los maestros

que más se ha abocado, en México, a continuar enseñando un método de actuación en donde se pondera la cualidad psicológica del actor por encima de todo lo demás. Su cuerpo es solo un reflejo de las operaciones mentales de su personaje: “El personaje piensa o no existe. El actor debe pensar que es indispensable pensar para que el personaje exista”⁹⁴ (De Tavira, 2014, apuntes personales).

La construcción del personaje dramático presupone, para De Tavira, una habilidad mental que el actor desarrolla, en la cual su conciencia está dividida. Este principio, desarrollado por Tavira a partir del entrenamiento propuesto por Mendoza, quien, a su vez, retomaba declaradamente la técnica actoral de Stanislavski vía el *Actor's Studio*, se llama *bifrontalidad*: “Actuar es ser otros; es hacer las operaciones mentales del personaje. En la bifrontalidad, el actor está en dos planos de la mente que distinguen horizontes de la realidad y de la no realidad”⁹⁵ (De Tavira, 2014, apuntes personales).

Según De Tavira, el actor está consciente de su entorno y de los procesos psíquicos por los que su personaje debe pasar, pero está más concentrado en la conciencia misma de su personaje, que vive en el momento presente. Por eso, según esta visión, el actor debe dominar este estado bifrontal: para poder, así, concentrarse en la psique de su personaje a la par que está atento a las eventualidades de la vida real.

El actor está en dos dimensiones distintas al mismo tiempo: la dimensión del actor y la dimensión del personaje. La mente del actor es bifrontal, su conciencia es bifrontal. El actor está en tránsito de dos dimensiones: el punto entre salir de la conciencia y la vigilia. El actor es un habitante bifrontal y está despierto ahí donde

⁹⁴ De Tavira nos da aquí una perspectiva filosófica consonante con el realismo psicológico a partir de la frase de Descartes “Pienso, luego existo”. La teoría de De Tavira es que si lo que me da existencia es mi pensamiento, entonces lo que le da existencia al personaje, que es algo diferente de mí (según él), es su pensamiento. Por lo tanto, tengo que construir ese pensamiento separado de mí para que el personaje exista.

⁹⁵ Luis De Tavira, como muchos defensores del pensamiento tradicional en el teatro, considera la ficción como algo “no real”, o como algo opuesto a la realidad. Esto se debe, principalmente, a que el maestro es, antes que nada en el teatro, filósofo, y él comparte el punto de vista de Aristóteles en la *Poética*, sobre todo en las nociones de *drama* y dramático. De aquí también surge su insistencia por la *bifrontalidad* del actor.

los demás están dormidos. El actor se concentra en la ficción. Sabe que se fundió un reflector. Está en la realidad consciente pero está concentrado en la ficción. La técnica para hacerlo es tener dominado algo para despejar las neuronas del foco de atención de eso y poder ser libre para mentalmente poder estar en algo más⁹⁶ (De Tavira, 2014, apuntes personales).

Pero, si ponemos atención tanto en la premisa de Stanislavski, como en este ejemplo, nos damos cuenta que llegar a un estado de fluidez es imposible cuando dos conciencias diferentes coexisten al mismo tiempo. (Poner cita subrayada anterior) Sería imposible que intentáramos separar la conciencia del personaje de la conciencia del actor, pues una interrumpiría el flujo de la otra. Así llegamos a la conclusión de que actuar solo es posible con una sola conciencia: la del actor viviendo el momento presente, pues solo un actor realmente conectado en este flujo liminal de su ser con el entorno es capaz de integrar las eventualidades de la vida a su propio flujo, ya sea desde una perspectiva dramática, o desde una performativa que sí implique la búsqueda de estos estados, como sucede en un sentido artaudiano y grotowskiano.

Desde una visión tradicional, el personaje lo es todo y el actor debe dejar su lugar para que éste aparezca; pero, desde el enfoque de este estudio, la conclusión posible al respecto es la contraria: el personaje funciona para revelar al actor. Los personajes existen en un plano literario, pero en el teatro resulta imposible que existan separadamente de los actores. Es decir, que la construcción dramática del teatro solo puede suceder bajo el entendido de un estado escénico liminal en donde el personaje y el actor son la misma cosa, transcurren en la misma frontera espacio-temporal, en el mismo cuerpo, y en la misma mente.

Cuando se trata de personajes dramáticos, el actor utiliza el papel como un señuelo para construir un estado de realidad escénica en la que

⁹⁶ Según De Tavira, para lograr este enfoque bifrontal, se debe practicar el estado mental del personaje hasta que se vuelva un estado natural en el transcurso escénico del actor, para que así el actor pueda dividir su conciencia en dos a la hora de actuar. Así el actor puede prestar atención a las eventualidades que no son parte de la obra sin romper su actuación.

su modo de transcurrir es diferente que el de su vida cotidiana. No es el personaje; es él mismo, pero en un estado diferente del yo cotidiano. Schechner podría explicarlo como un proceso de síntesis que se da, sobre todo, durante el proceso de ensayos entre lo que está escrito en el papel, o dado en el guion o rol, según sea el caso, con lo que el propio actor experimenta, y que se convertirá en un motor de juego en la puesta en escena.

La interpretación teatral de papeles sucede en el ámbito del entre “no yo...no no yo”. La actriz no es Ofelia, pero no es no Ofelia; la actriz no es **Paula Murray Cole**, pero no es la no Paula Murray Cole. Actúa en un espacio-tiempo de entremedio fuertemente cargado, en un espacio-tiempo liminar (Schechner, 2012, p. 124-125).

Así, en este tipo de teatro, ese personaje literario, ese *no-yo* del que nos habla Schechner, tiene alguna inferencia en mi persona en el proceso de ensayos, por lo que deja de ser un *no-yo* para convertirse en un *no-no-yo*, es decir, en un *yo* otra vez. Así el actor convierte en suyo lo que no es suyo, que al final de cuentas termina por ser suyo. Lo que vive en escena es un *él* complejizado. Turner –siguiendo a Schechner– nos diría:

Entonces yo, el individuo biológico e histórico, el actor, se encuentra con el rol dado en el guion, el *no yo*; en el crisol del proceso de ensayo una fusión extraña o síntesis del *yo* y del *no yo* ocurre. Aspectos de la superficie experiencial del actor que tiñen el guion-rol que él ha emprendido, mientras aspectos del punto de vista o del mensaje del dramaturgo encarnados en el guion y particularmente como entendidos desde la perspectiva del “personaje” actuado penetran la esencia del actor como ser humano. El rol del director es principalmente catalítico, éste asiste el matrimonio alquímico o místico que sucede mientras el actor cruza el limen del *no-yo* al *no-no-yo*. El *yo* en este tercer estado es un *yo* enriquecido, si no más profundo [...] que el *yo* del principio (Turner, 1982, p. 121).

Desde esta perspectiva, ¿qué es, entonces, actuar?

Actuar significa desarrollar una manera de estar distinta a la de la vida cotidiana, una realidad que se vive como un estado unificado en el que el ser del actor se encuentra en una concentración determinada, resultado de la conexión total de sus diversos impulsos corporales, mentales y emotivos. Este estado de fluidez liminal que el actor desarrolla, sin importar el estilo o el género que quiera abordar, es el juego mismo, en donde el actor encontrará, en el mejor de los casos, la manifestación más grande de su creatividad teatral, que está siempre en una profunda conexión con lo más sagrado de su condición humana.

CONCLUSIONES GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN

El teatro y el ritual son dos experiencias naturales e inseparables de los seres humanos, porque son el resultado de su necesidad de representar la vida, y, por lo tanto, se encuentran conectadas.

No podemos afirmar, debido a la falta de evidencias, que el teatro tiene un origen ritual, aunque así se lo haya pensado por mucho tiempo. Sin embargo, podemos decir que ambos, teatro y ritual, tienen un terreno en común, pues ambos presentan dos vertientes de un mismo acontecimiento llamado representación, del cual comparten ciertos procesos y estados. Es así que toda representación tiene aspectos rituales y aspectos teatrales, y se nombra ritual o teatro de acuerdo a su función, esto es, de acuerdo a la carga de eficacia o entretenimiento que contenga. Es decir que, aunque ritual y teatro son cosas diferentes, ciertos aspectos de ambos coexisten en los mismos tiempos y espacios representativos. Es por eso que, haciendo un recuento histórico, podemos ver que el teatro ha encontrado puntos importantes de desarrollo en las atmósferas rituales, y que, a su vez, las atmósferas rituales han sido potenciadas por diversos entornos teatrales.

Sin embargo, a pesar de que el teatro y el ritual forman parte del mismo fenómeno representacional, encontramos un obstáculo importante al intentar conectarlos, pues cada cultura en cada época determina e institucionaliza, siempre de manera inestable los límites entre ritual y teatro. De aquí se desprende que los estudiosos de la representación sigan disputando en torno a las cualidades teatrales del ritual y a las cualidades rituales del teatro.

Lo cierto es, que el foco de esta disputa se concentra en la lectura de *La Poética* de Aristóteles. Dicha lectura atribuyó al teatro cualidades que no se referían a su arte, sino a otras formas literarias, enalteciendo sobremanera todo lo referente al texto dramático y restándole importancia al núcleo esencial del teatro, que es la representación. Gracias a este hecho, han surgido las visiones más absolutistas sobre el arte teatral, en donde se le ha encapsulado, despojándolo de su cualidad representativa,

en una idea cerrada de lo dramático y lo ficcional, que le conlleva ya connotaciones negativas como son lo fingido, lo falso y lo no real.

La representación ritual, por su parte, siempre ha sido considerada como un acto colectivo de transgresión directa a la realidad, en donde lo sagrado y lo profano se disputan entre sí para modificar el estado de las cosas. Lo que hace esto posible es el sistema de creencias religiosas y sociales que comparte una sociedad primitiva, hecho que hace de la representación ritual un acto obligatorio. Es por esto que, cuando se le compara con la representación teatral, que no está sujeta a un sistema de creencias adoptadas por una sociedad y, por lo tanto, es voluntaria, y que, además, de acuerdo con una perspectiva dramática absoluta, no es real, la representación ritual siempre tiende a adquirir un nivel de mayor importancia en los estudios de la representación.

Con todo lo dicho anteriormente, podemos, entonces, catalogar dos problemáticas principales al intentar encontrar puntos conectores entre el ritual y el teatro:

Primera problemática: que varios estudiosos han desterrado del reino del teatro todo tipo de actividades representacionales no dramáticas, incluidas las actividades rituales. Y, sin embargo, en la praxis teatral hay un sinnúmero de ejemplos que muestran lo contrario.

Segunda problemática: que varios estudiosos han colocado la representación ritual como un acto superior al de la representación teatral, por ser la primera considerada como real, y la segunda, vista por algunos, como un acto “ficcional”, falso o que no es parte de la realidad.

Estas dos posturas han provocado, y siguen provocando repercusiones en nuestro arte. Es así como se han establecido los paradigmas de la actuación dramática como absoluto⁹⁷: siempre supeditándola a un estado ficcional, que originalmente, habla, en principio, de un fenómeno literario

⁹⁷ No en todos los casos se toma a la actuación dramática como absoluto.

que nada tiene que ver con la escena viva, limitando la capacidad creativa de los artistas, restándole al teatro su importancia, así como la oportunidad de tener un mayor alcance en la vida.

Pero lo cierto es que no podemos colocar al teatro y al ritual en una escala jerárquica ni de origen, ni de importancia, pues, ya hemos dicho que la combinación entretenimiento-eficacia existe en todas las representaciones, y es esa mezcla del juego recreativo, y de la acción representada con objeto de cumplir una función determinada lo que nos lleva a pensar que la representación teatral también tiene alguna inferencia en el plano de lo real; sobre todo, si tomamos en cuenta el estado extraordinario que se manifiesta en el que representa: el estado liminal.

Recordemos que la *liminalidad* abre una especie de vórtex en medio de la cotidianidad social, para dar lugar a un espacio de juego. Representar, en los seres humanos, es una parte fundamental del jugar, y el juego de la representación es total, pues la constante a la hora de jugar es experimentar un involucramiento absoluto en la acción realizada.

En la historia del teatro, hemos podido encontrar indicios de un espacio liminal, sobre todo, gracias a las exploraciones teatrales llevadas a cabo en la época de la Vanguardia, en donde se rompió con las ideas de lo dramático como un absoluto del arte teatral y en donde se retornó a la acción performativa como la protagonista del acontecimiento, exigiéndole al actor un involucramiento avasallante de todas sus herramientas físicas, mentales y emotivas, que suponía la ruptura de sus propios límites a partir de una lógica distinta a la psicológica, propia del teatro dramático ortodoxo.

Las ideas de Artaud y los experimentos de Grotowski resultaron, pues, fundamentales para comprender ese compromiso escénico absoluto que conlleva el juego de la representación, pues nos percatamos de que la importancia de una puesta en escena no radica necesariamente en un texto dramático, de que existen diversos modos performativos de habitar los escenarios, y de que, inclusive las reglas más rigurosas en el entrenamiento, son propicias para despertar los fenómenos liminales más

profundos en el actor, los cuales hacen de la representación teatral un acontecimiento vivo.

Encontramos, pues, que el actor es un ser liminal cuando, gracias a las modificaciones físicas, mentales y emotivas que hace de sí mismo, y con las que es capaz de transformarse en la realidad, logra una conexión absoluta con cada una de las particularidades de su ser y de su entorno en el presente. Esto se refleja gracias a que el actor alcanza una concentración, propia de las actividades de juego, y, por lo tanto, de los estados liminales, que se llama fluidez. Cuando el actor está en un estado de fluidez ocurre una modificación en su percepción del espacio, del tiempo racional, y de su construcción de sí mismo; su atención cesa de concentrarse en los prejuicios que tiene de su condición social, para enfocarse específicamente en la acción realizada en el presente, construyendo, así, una relación profunda entre lo que pasa en su interior y exterior con el entorno que lo rodea.

La fluidez nos confirma, de manera directa, el estado liminal del actor en escena, y esto derrumba cualquier idea de falsedad o irrealidad, pues, para que el actor acceda a este estado extraordinario de concentración, es necesario que su estado cotidiano sufra una transformación real que logre conectar y unificar todas sus partes con la situación que se está generando en el momento.

No compartimos la visión tradicional del teatro dramático ortodoxo, que tiende a subordinar la dimensión performativa, pero aceptamos que el teatro dramático, hasta el día de hoy, ha formado una gran parte del desarrollo y de la evolución teatral en el mundo. Por lo tanto, nos es necesario también entender la *liminalidad* desde esta perspectiva.

Es precisamente ahí donde nuestro entendimiento del estado liminal del actor se complica, pues, una idea cerrada sobre la ficción dramática presupone, como técnica actoral, la construcción de un personaje ficcional que aparentemente está separado de la realidad del actor. Esto sucede bajo el entendido de un personaje como un ser aparte, con una conciencia diferente a la del actor.

De manera más concreta, logramos describir esta creencia gracias al concepto de la *bifrontalidad* ficcional, cuyos principios se concentran en la separación de actor-personaje o de realidad-ficción, y estipulan que el actor trabaja hacia dos frentes, que estarían presentes en todo momento de la representación, y los cuales le permitirían al actor discernir, claramente, los límites entre la realidad y la ficción. Así, bajo este supuesto, el personaje no sabría ni siquiera de la existencia de un actor representándolo, ni el actor podría influir sobre las intenciones de dicho personaje.

Pero, si el actor quiere alcanzar un estado de fluidez liminal, en donde todos sus aspectos se conecten con el acontecimiento presente, es necesario habitar un estado unificado y no bifrontal, pues, si su concentración se dividiera en dos frentes, uno interrumpiría el flujo del otro constantemente en interludios, y la concentración, en general, se anularía. Por el contrario, idealmente, un actor siempre busca encontrar estados sostenidos de concentración fluida que le permitan accionar y reaccionar a los estímulos reales que suceden en el momento. Nos percatamos, entonces, que resulta imposible, para el actor, dividir su conciencia en dos frentes, y, peor aún, obtener reacciones diferentes de ambos.

Pero, entonces, ¿existe la ficción en el teatro?, ¿existe el personaje?

Encontramos que ficción es un término proveniente de la palabra en latín de fingir, y es un término que se utiliza, principalmente, en la literatura para denominar la imitación de la realidad con un orden y una estructura textual determinados, y cuyos parámetros le permiten a la obra literaria dar una ilusión de verosimilitud.

Pero la representación escénica jamás ha sucedido, ni sucederá, en el plano de la papelería de escritorio; por el contrario, busca ser un acto vivo que no se refiere ni al fingir ni al imitar la realidad, sino, más bien, a revelar realmente algo de la condición humana, y por estas razones, la representación teatral no puede ser ficticia⁹⁸.

⁹⁸ Nos referimos aquí a la concepción original de la ficción que se relaciona con el fingir. En la actualidad hay muchas concepciones sobre la ficción que están mucho más abiertas

A su vez, la actuación se da, idealmente, cuando el actor alcanza un estado liminal, que más que una frontera divisoria, es el punto de conjunción de todos los aspectos que están presentes en el juego de la representación que le permiten complejizarse y modificar las reglas de su manera de habitar la vida ordinaria para abrir un espacio extraordinario en su existencia. Bajo este entendido, no existe, en escena, personaje alguno, sino un actor unificado y enriquecido, que puede o no tomar como señuelo las palabras escritas en un texto dramático.

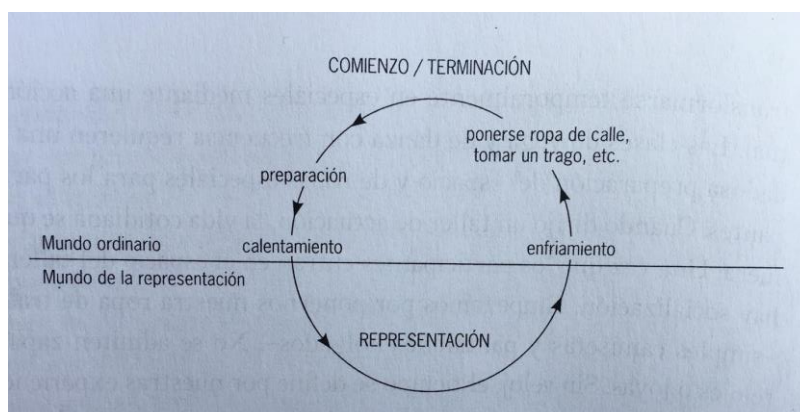
Dicho todo lo anterior, podemos concluir que, gracias a la capacidad de las atmósferas teatrales de conjuntar, en una frontera fértil para la exploración, muchos aspectos que, en teoría, se contradicen entre sí como lo dramático y performativo, el juego y el trabajo, la eficacia y el entretenimiento, podemos constatar cómo el teatro envuelve, dentro de su mecanismo central, la esencia de complejos procesos rituales, que son resultado de un cuestionamiento humano, y cuya existencia dentro de lo escénico le permite al actor habitar estados liminales, en donde es capaz de poner en juego los aspectos más profundos de su condición humana.

a los estados liminales del actor como, por ejemplo, la concepción de ficción expuesta por Rancière, abordada por este estudio anteriormente.

EPÍLOGO

Las problemáticas sobre la realidad y la ficción también se arrastran hasta los estudios de la *liminalidad*, pues, se ven reflejadas en el pensamiento de Turner, quien retomado por Schechner, nos habla sobre una fase liminar del teatro, que es, aparentemente, inferior a la del ritual. Es así que proponen la etapa *liminoide*, en donde los participantes, al no acatar un sistema común de creencias, no alcanzan, a su parecer, algún grado de transformación en el plano de la realidad.

Un claro ejemplo de esta postura se encuentra en la página 124 de *Estudios sobre la representación. Una introducción* de Richard Schechner, en donde aparece la siguiente figura:



A un lado de la figura aparece una leyenda que habla del estado *liminoide* del actor en la representación teatral, y de cómo el proceso de éste contrasta al del iniciado en el ritual de paso, en el sentido de que la representación teatral no conduce nunca a una transformación, según la visión de Schechner, al igual que la de Turner.

Fig. 3.10. Un “acto de transformación” desde el punto de vista del intérprete. El participante abandona su mundo cotidiano y gracias a preparativos y calentamientos entra en la representación. Cuando el suceso concluye, el intérprete se enfría y vuelve a entrar en la vida ordinaria. En la mayoría de los casos el intérprete es “dejado” en el mismo punto en el que entró. Ha sido “transportado” –llevado a algún lugar– y no “transformado” o cambiado en forma permanente. Dibujo de Richard Schechner (Schechner, 2012, p. 124).

Según Schechner, la representación teatral, al igual que la representación ritual cíclica, es un transporte, más que una transformación, como sucede en el ritual con estructura *de paso*, en donde la identidad del sujeto cambia definitivamente. Argumenta, en cambio, que la representación teatral presupone un movimiento temporal, transporta al sujeto por un lapso de tiempo, y lo devuelve a su estado anterior cuando la representación termina. Es decir que, para Schechner, en concordancia con el pensamiento de Turner sobre el estado *liminoide*, el proceso del actor en escena puede ser representado por una figura circular en la cual el actor empieza en un punto, y termina en el mismo punto en el que empezó.

Pero, si nos detenemos a pensar un momento, esta afirmación nos crea una especie de corto circuito, pues, si bien es cierto que, muy probablemente, el status social del actor no cambiará definitivamente al término de la representación, como sucede en un ritual con estructura *de paso*, tampoco podemos sostener que, durante la representación teatral, éste no sufrirá algún tipo de cambio. Sabemos que, idealmente, después de haber alcanzado un estado de fluidez liminal, el actor no sale de la representación igual que como entró. Lo dicho anteriormente me lleva a pensar que la gráfica no puede ser nunca circular.

En octubre del 2016, Schechner vino a la UNAM para dar una *Conferencia Magistral* sobre los estudios de la representación. En esta conferencia le hice una pregunta sobre la gráfica anterior:

[...] Quisiera preguntar, porque pienso que el teatro y las artes escénicas trabajan realmente con lo más profundo de la condición humana, si existe la posibilidad de que la estructura no sea circular sino espiral, refiriéndome a que nunca se vuelve al mismo punto del que se empezó, sino que, más bien, se asciende a otro nivel [...]
(Marchant Serrano, 2016).

Propongo, entonces, con esta afirmación, que el acontecimiento teatral es un espacio abierto al cambio y al crecimiento, que no se puede repetir dos veces de manera igual, pues, aun cuando se busque la profundidad interior en cada función, es posible que cada vez sea más enriquecida, que esté

en un diferente nivel que fortalezca nuestro aprendizaje como actores y nuestra capacidad de develar cosas nuevas de nuestra humanidad.

A este cuestionamiento, Schechner me respondió:

[...] La liminalidad es un lugar intermedio. No es aquí ni allá. Uno incluso podría decir que el arte es un lugar intermedio. Un lugar entre nuestra vida diaria y tu vida social preestablecida. [...] Lo más interesante que propones es muy importante: es abrir el círculo ritual. En el ritual clásico⁹⁹, en cierto sentido, tú terminas donde empezaste, y algunas personas que están siendo iniciadas terminan en un lugar diferente, pero es un círculo o una línea recta. Tú propusiste un espiral. Creo que la figura correcta que buscas se llama giro. Un giro es un espiral, pero que también asciende, cambia de lugar... como un tornado. Y llegas a un lugar que es paralelo al del principio pero en un nivel diferente. Y lo que tú propones es que el arte es una manera de poner en práctica ese girar, llegando a diferentes niveles de cosas similares, y, paradójicamente, sosteniéndose de lo permanente a la par que inventando lo nuevo. Como, en efecto, cada vida humana es eso: todos llegamos, todos vivimos, todos morimos [...] Así que estoy completamente de acuerdo contigo: esto es exactamente lo que el arte tendría que hacer. El arte tendría que ser una especie de ritual no-religioso, otras palabras que deberían tocar el interior de la enorme fuerza potencial del ritual y llevar en ese proceso nuestra imaginación individual y colectiva; social y estética. No al servicio de un [mullah], de un rabino, de un sacerdote, o lo que sea, sino para servir a nuestro propio, [verdadero, joven], pensamiento¹⁰⁰ (Schechner, 2016).

⁹⁹ Creo que aquí se está refiriendo a los rituales que no son de paso. A los rituales cíclicos y calendáricos.

¹⁰⁰ Tr. personal del original: “[...] Liminality is a place between. It’s neither here nor there. One might even say that art is a place between. A place between our daily life, and your fixed social life. [...] The most interesting thing that you propose is very important: is to open the ritual circle. In classic ritual, in a certain sense, you end where you began, and some people who are being initiated end at a different place, but it’s a circle or a straight line. You proposed a spiral. I think the actual figure you want it’s called a gyre. A gyre is a spiral, but also ascends, it changes place, like a tornado. And you arrive at a place that is parallel to the beginning but at a different level. And what you are proposing is that art is a way to practice gyring, getting to a different level of similar things, and, paradoxically, holding on to the permanent while also inventing the new. As indeed each human life is

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aristóteles. García Yebra, V. (1974). *Poética de Aristóteles*. Madrid, España: Editorial Gredos S.A.
- Aristóteles. Halliwell, S. (1987). *The Poetics of Aristotle*. Londres, Inglaterra: Gerald Duckworth & Co. Ltd.
- Artaud, A. (2009). *El Teatro y su Doble*. (3ª edición). D.F., México: Grupo Editorial Tomo.
- Bastide, R. (2001) *El sueño, el trance y la locura*. Buenos Aires: Amorroutu editores S.A.
- Beristáin, H. (2004). *Diccionario de Retórica y Poética*. (8ª edición). D.F., México: EDITORIAL PORRÚA, S.A. de C.V.
- Brandon, J. R. (editor) & Cho, O. & Foley, K. & Goodman, D. G. & Jit, K. & Mackerras, C. & Richmond, F. &... Shapiro, T. (1993). *The Cambridge Guide to Asian Theatre*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Capilla García, P. (2014) El debate epistemológico en el periodismo informativo. Realidad y verdad en la información. (Tesis doctoral). Universitat Ramon Llull Facultat de Comunicació i Relacions Internacionals Blanquerna. Blanquerna.
- Ceballos, E. (2012). *Historia del arte escénico a través de siglos, épocas y edades*. D.F., México: Escenología Ediciones.
- Csikszentmihalyi, M. (1975). *Beyond Boredom and Anxiety*. San Francisco, Washington, London: Jossey-Bass Publishers.
- De Orbaneja, F. (2002) *Historia impía de las religiones*. Editorial Trotta.

that: we all arrive, we all live, we all die [...]. So I entirely agree with you: this is exactly what art should do. Art should be a certain kind of non-religious ritual, another words which should tap into the enormous force and potential of the ritual process and bring to bear on that process our individual and collective social aesthetic imagination. Not to serve a mullah, a rabbi, a priest, or whatever, but to serve our own, what I'm calling, [truthful, youthful] thought" (Schechner, 2017).

De Tavira, L. (2014). *Clase de Filosofía de la Actuación previa al montaje de Cíterea*. Apuntes personales.

De Tavira, L. (1999). *El espectáculo invisible*. Madrid, España: ASOCIACIÓN DE DIRECTORES DE ESCENA EN ESPAÑA.

Dubatti, J. (2015). *Teatro-Matriz y Teatro Liminal: La liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral*. Buenos Aires, Argentina: Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Durkheim, E. (2012). *Las formas elementales de la vida religiosa. El sistema totémico en Australia (y otros escritos sobre religión y conocimiento)*. Universidad Autónoma Metropolitana y Universidad Iberoamericana. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Dupont, F. (2007). *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*. París: Éditions Flammarion.

Geist, I. (2005). *Liminaridad, tiempo y significación. Prácticas rituales en la Sierra Madre Occidental*. México: INAH.

Grotowski, J. (2016). *Hacia un teatro pobre*. (2ª edición, nuevo formato). D.F., México: siglo xxi editores.

Harrison, J. E. (2013). *Arte y ritual antiguos*. (1ª ed. al español). D.F., México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Hernandez Aragon, M. D. L. P. (1996). *Teatro Indígena Prehispánico*. (1ª edición) Michoacán, Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Huizinga, J. (1972). *Homo Ludens*. (1ª edición). Buenos Aires, Argentina: El libro de bolsillo/ Historia Alianza Editorial/ Emcé Editores.

Livingston, J. C. (2009) *Anatomy fo the Sacred. An Introduction to Religion*. New Jersey: Pearson Education Inc.

Maisonneuve, J. (2005) *Las conductas rituales*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Micklem, N. (1950) *La religión*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. (1ª edición al español). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Manantial SRL.

Ricœur, P. (2008). Traducción de Niera, A. *Tiempo y Narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. (5ª edición al español). D.F., México: siglo xxi editores.

Rozik, E. (2014). *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen*. (1ª ed.). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Colihue.

Schechner, R. (2012) *Estudios sobre la representación. Una introducción*. (1ª edición en español) México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Schechner, R. (Octubre, 2016) *Conferencia Magistral*. Facultad de Filosofía y Letras: UNAM. Asociación Mexicana de investigación teatral A.C. Fundación Leonora Carrington A.C.

Schechner, R. (2003). *Performance Theory*. (1ª ed.). New York, U.S.: Routledge Classics.

Stanislavski, K. (2009). Traducción, Prólogo y notas de Saura, J. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Barcelona, España: Alba Editorial.

Stanislavski, K. (2007). Traducción y notas de Saura, J. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. (2ª edición). Barcelona, España: Alba Editorial.

Toriz Proenza, M. J. Introducción. (2011). *Teatralidad y poder en el México antiguo. La fiesta Tóxcatl celebrada por los mexicas*. (1ª edición). D.F., México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Turner, V. (1988). *El proceso ritual: estructura y anti-estructura*. Madrid: ALTEA TAURUS ALFAGUARA S.A. TAURUS.

Turner, V. (1980). *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu*. México D.F.: Siglo xxi editores s.a de c.v.

Turner, V. (copyright 1982). *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.

Van Gennep A. (2008) *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza Editorial S.A.